



HAL
open science

La poétique de la morbidité dans les romans de Joris-Karl Huysmans et Michel Houellebecq

Mohamed Ali Ben Saïd

► **To cite this version:**

Mohamed Ali Ben Saïd. La poétique de la morbidité dans les romans de Joris-Karl Huysmans et Michel Houellebecq. Littératures. Université Côte d'Azur; Université de Sousse (Tunisie), 2022. Français. NNT : 2022COAZ2009 . tel-03736208

HAL Id: tel-03736208

<https://theses.hal.science/tel-03736208>

Submitted on 22 Jul 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE DE DOCTORAT

La poétique de la morbidité dans les romans de Joris-Karl Huysmans et Michel Houellebecq

Mohamed Ali BEN SAÏD

Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature (C.T.E.L)

Ecole et Littérature

**Présentée en vue de l'obtention
du grade de docteur en Langue, Littérature
et Civilisation françaises**

d'Université Côte d'Azur
et de l'Université de Sousse

Dirigée par : Béatrice Bonhomme/ Naïma
Meftah Tlili

Soutenue le : 27/04/2022

Devant le jury, composé de :

Michel Bertrand, Professeur, Université de
Provence

Béatrice Bonhomme, Professeure,
Université de Côte d'Azur

Naïma Meftah Tlili, Professeure, Université
de Sousse

Mustapha Trabelsi, Professeur, Université
de Sfax

La poétique de la morbidité dans les romans de Joris-Karl Huysmans et Michel Houellebecq

Jury :

Président du jury

Michel Bertrand, Professeur, Université de Provence

Rapporteurs

Michel Bertrand, Professeur, Université de Provence

Mustapha Trabelsi, Professeur, Université de Sfax

Co-directrices

Béatrice Bonhomme, Professeure, Université Côte d'Azur

Naïma Meftah Tlili, Professeure, Université de Sousse

La poétique de la morbidité dans les romans de Joris-Karl Huysmans et Michel Houellebecq

Résumé :

Joris-Karl Huysmans est un romancier du XIX^{ème} siècle ayant appartenu au courant naturaliste dont la figure de proue n'était autre que celle d'Emile Zola. Cependant, son univers littéraire prendra ses distances par rapport aux canons du roman naturaliste pour explorer d'autres voies souterraines se caractérisant par la singularité et l'originalité. Il sera ainsi classé parmi les romanciers les plus représentatifs du mouvement "décadentiste", à travers notamment son roman phare " À rebours", dit "le roman de la névrose." Michel Houellebecq est un romancier français du XX-XXI^{ème} siècle, connu pour aborder, dans ses romans, des thématiques sensibles en rapport essentiellement avec le déclin de la civilisation occidentale. Ses romans (d'*Extension du domaine de la lutte* à *Sérotonine*) sont axés notamment sur une analyse froide et objective de l'état de la société française (donc par extension occidentale) contemporaine via la mise en scène de personnages affaiblis tant psychiquement que physiquement, projetés dans une société rongée par un libéralisme sauvage et avec laquelle ils n'arrivent plus à interagir. La comparaison entre les univers littéraires des deux auteurs se fera à travers le prisme de la morbidité. En effet, tant chez Michel Houellebecq que Joris-Karl Huysmans, la morbidité c'est-à-dire les diverses manifestations de la maladie (qu'elle soit de nature psychique ou physique) est un facteur déterminant dans la construction de leurs intrigues. De plus, un mal-être récurrent semble tirailler sans cesse les personnages des deux auteurs si bien qu'il a tendance à influencer directement sur leur rapport avec leurs environnements immédiats. Ainsi, leur perception du temps, de l'espace, de l'art, de la morale semble constamment imprégnée par un pessimisme permanent.

Mots clefs : poétique, morbidité, Huysmans, Houellebecq, naturalisme, décadence, abject.

The poetics of morbidity in Joris-Karl Huysmans and Michel Houellebecq novels

Abstract :

Huysmans is a XIXth Century novelist having belonged to the naturalistic trend whose figurehead is no one other than Emile Zola's. However, his literary universe will distance itself compared to the standards of naturalistic novel to explore other underground routes characterized by peculiarity and originality, it will be then classified among the most representative novelists of the 'decadentist' movement through, in particular his touchstone novel 'À rebours' said 'neurosis novel'. Michel Houellebecq is a French novelist of the XX-XXIth century, known to address, in his novels, sensitive issues related mainly to the decline of western civilization. His novels (from *Whatever* to *Serotonine*) are focused in particular on cold and objective analysis on the contemporary French society state (thus by western extension) via the staging of weakened characters both psychically and physically, projected in a society consumed by wild liberalism and with which they cannot interact. Comparisons between the literary universes of the two authors will be done through the prism of morbidity. Indeed, both in Michel Houellebecq and Joris-Karl Huysmans, morbidity that is the diverse manifestations of the disease (whether psychic or physical) the determining factor in the construction of their intrigues. Furthermore, a recurrent malaise seems pulling constantly the characters of both authors so that it tends to influence directly their relation with their immediate environments. Therefore, their perception of time, space, art, morality seems constantly impregnated with permanent pessimism.

Key words : poetics, morbidity, Huysmans, Houellebecq, naturalism, decay, abject.

Dédicace

Je dédie ce travail à mes chers parents qui ont toujours été là pour moi.

À mes deux sœurs pour leur soutien indéfectible.

Merci pour tout.

Remerciements

Je tiens à remercier mes deux co-directrices Mesdames Naïma Meftah Tlili et Béatrice Bonhomme pour avoir accepté de diriger et corriger cette thèse. Par leurs conseils judicieux, ils ont su m'orienter dans mes recherches.

Que soient également cités tous les enseignants qui m'ont transmis leur amour du savoir tout le long de mon cursus universitaire.

Je remercie également ma famille et mes amis qui m'ont soutenu dans mon travail. Les services qu'ils m'ont rendus sont si nombreux qu'il m'est impossible de les dire tous.

Sigles et abréviations

Pour des raisons de simplification, nous emploierons les abréviations suivantes pour les textes de notre corpus, suivies du numéro de page. Les quatre nouvelles de Huysmans sont regroupées dans un recueil intitulé *Nouvelles* où figurent trois de nos textes, objets de notre corpus, à savoir *Sac au dos*, *À vau-l'eau* et *La retraite de monsieur Bougran*. Seule la nouvelle *Un dilemme*, parue pour la première fois dans *La revue indépendante* en 1884, n'est pas incluse dans notre corpus principal. Pour s'y référer, nous utiliserons l'abréviation « N » pour *Nouvelles* suivies de l'abréviation du texte concerné et de la page. Nous indiquons également les éditions utilisées.

Pour Joris-Karl Huysmans :

- *À rebours* [1884], Paris, folio classique, 2008.
- *En rade* [1887], Paris, folio classique, 2015.
- *Là-bas* [1891], Paris, folio classique, 2015.
- *Nouvelles*, Paris, GF Flammarion, 2010.

À rebours : A.R.

En rade : E.R

Là-bas : L.B

Sac au dos : SAC

À vau-l'eau : A.V.E

La retraite de monsieur Bougran : R.M.B

Pour Michel Houellebecq :

- *Extension du domaine de la lutte* [1994], Paris, j'ai lu, 2015.
- *Les particules élémentaires* [1998], Paris, j'ai lu, 2015.
- *Plateforme* [2001], Paris, j'ai lu, 2002.
- *La possibilité d'une île* [2005], Paris, j'ai lu, 2017.
- *La carte et le territoire* [2010], Paris, j'ai lu, 2014.
- *Soumission* [2015], Paris, j'ai lu, 2018.
- *Sérotonine*, Paris, Flammarion, 2019.

Extension du domaine de la lutte : E.D.L

Les Particules élémentaires : P.E

Plateforme : P

La possibilité d'une île : P.I

La carte et le territoire : C.T

Soumission : S

Sérotonine : SE

Introduction générale

Pour notre introduction générale portant sur *La poétique de la morbidité dans les romans de Joris-Karl Huysmans et Michel Houellebecq*, nous allons adopter l'organisation suivante : d'abord nous allons expliciter les différentes acceptions du terme « morbidité ». Ensuite, nous passerons à la présentation de nos deux auteurs. Nous commencerons par Joris-Karl Huysmans avec une description succincte des romans objets de notre corpus. Nous appliquerons le même procédé pour Michel Houellebecq. Enfin, dans la dernière partie de notre introduction, nous établirons les liens de continuité entre les deux auteurs puis nous exposerons la problématique centrale de notre travail tout en proposant un plan de travail en trois parties.

Les différentes acceptions du terme « morbidité »

L'origine étymologique du terme

La morbidité est le substantif de l'adjectif « Morbide », terme dont l'origine remonte au latin *morbidus* (de *morbis* « maladie »)¹, faisant référence, dans son sens premier, à un état maladif d'un sujet lambda, atteint d'un mal physique ou psychique. Il a été « employé une première fois au sens de “ malade ” en 1495. »²

L'acception scientifique du terme

L'évocation de la maladie nous permet d'introduire l'acception scientifique du terme. En effet, la morbidité nous renvoie nécessairement au domaine médical d'où cette définition : « La morbidité d'une population se définit comme étant le “ nombre de personnes malades ou le nombre de cas de maladies dans une population déterminée, à un moment donné ” »³. En médecine, nous relevons divers types de morbidité tels que la

¹ *Dictionnaire étymologique de la langue française* [1932], D. Bloch et W. Von Wartburg, Paris, PUF, 1991, entrée : « Morbide », p. 417.

² *Id.*

³ <https://drees.solidarites-sante.gouv.fr/etudes-et-statistiques/open-data/etat-de-sante-et-recours-aux-soins/la-morbidite-hospitaliere/article/la-morbidite-hospitaliere-definITIONS-et-methodes>, cons. le 16/10/2019.

morbidité diagnostiquée, la morbidité ressentie, la morbidité infra-clinique, la morbidité prévalente ou encore la morbidité incidente.⁴

Nous relevons également une autre variante du terme « morbidité » sur le plan scientifique qu'on appelle « la comorbidité », qui peut être divisée en deux catégories : la comorbidité somatique et la comorbidité psychiatrique. La comorbidité somatique se définit comme suit : « La comorbidité désigne les maladies accompagnant souvent une pathologie spécifique. Par exemple, le diabète ou des problèmes articulaires peuvent survenir suite à des pathologies primaires. La maladie apparue secondairement doit elle aussi être traitée. »⁵

La comorbidité psychiatrique se définit comme suit : « En psychiatrie, la comorbidité se définit comme un double diagnostic ou plusieurs diagnostics. Il apparaît plusieurs tableaux cliniques correspondant à différents troubles, ce qui ne signifie pas qu'il y ait effectivement plusieurs maladies. L'OMS donne une définition plus précise encore, liée à la consommation de drogues : “*cooccurrence chez la même personne d'un trouble dû à la consommation d'une substance psychoactive et d'un autre trouble psychiatrique*”. »⁶

Les autres acceptions du terme

Lien entre « morbidité » et « morbidesse »

Il existe un lien étroit entre morbidité et morbidesse. Mais qu'est-ce que la morbidesse ? À l'entrée « Morbidesse », les lexicographes du *Petit Larousse Grand format* écrivent ceci : « n. f. (*it. Morbidezza*). **1.** Litt. Grâce maladive, langueur. **2.** *BX-A*. Caractère moelleux et suave du modelé des chairs en peinture ». ⁷ Pour confirmer cela, nous relevons également la définition du dictionnaire en ligne *Le parisien sans agent* : « Grâce, langueur, mièvrerie, mollesse, nonchalance, torpeur. »⁸ Ainsi, la morbidesse désigne cette attitude passive, rêveuse et contemplative jusqu'à faire basculer le contemplateur vers un état maladif. Nous voyons donc bien le lien entre morbidité et morbidesse. Pour corroborer cela, il est intéressant d'évoquer l'équivalent italien du terme latin « morbidus », « morbido », qui revêt la signification de douceur, de délicatesse, voire de morosité. Nous en arrivons encore une fois à

⁴ <https://drees.solidarites-sante.gouv.fr/etudes-et-statistiques/open-data/etat-de-sante-et-recours-aux-soins/la-morbiditye-hospitaliere/article/la-morbiditye-hospitaliere-definITIONS-et-methodes>, cons. le 16/10/2019.

⁵ <https://www.futura-sciences.com/sante/definitions/medecine-comorbidite>, cons. le 16/10/2019.

⁶ <https://www.futura-sciences.com/sante/definitions/medecine-comorbidite>, cons. le 16/10/2019.

⁷ *Le petit Larousse grand format*, sous la direction de Daniel Péchoin et François Demay, Paris, Les éditions Larousse, 1996, entrée : « morbidesse », p. 673.

⁸ <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/morbidesse/fr-fr/>, cons. le 20/02/2020.

la manifestation d'un état maladif engendré par cette attitude mélancolique face aux aléas de la vie et qui plonge le sujet dans une sorte de léthargie et de délectation morose. En réalité, cela nous rappelle le fameux *Mal du siècle* (sur lequel nous reviendrons plus en détails), cher aux romantiques du XIX^{ème} siècle qui, face aux convulsions et changements incessants subis par leur époque, ont tendance à adopter une posture détachée, nostalgique et rêveuse pour contrer le mal qui les ronge.

Cependant, la morbidesse aurait tendance à stimuler l'imaginaire de la victime et susciter chez elle un intérêt pour la création artistique d'où d'ailleurs la deuxième définition du terme relative aux beaux arts. Nous retrouvons dans la morbidesse l'idée de l'évasion par l'art, ce fameux jardin secret dans lequel se réfugie l'artiste atteint de ce mal si mystérieux.

La Morbidité ou le tropisme vers le pôle négatif de la nature humaine

Pour approfondir cette notion de morbidité, consultons encore une fois la définition du *Petit Larousse grand format* : « adj. (lat. *morbidus* ; de *morbus*, maladie). **1.** Propre à la maladie, pathologique. *Etat morbide*. **2.** Qui dénote un déséquilibre moral, mental. *Goûts morbides*. »

Examinons maintenant la définition qu'en donne le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) : « **B.** – *P. anal* ; souvent *péj.* **1.** Qui dénote d'un déséquilibre mental, un dérèglement anormal [...] **2.** Qui dénote ou flatte des tendances malsaines, des goûts dépravés. Synon. *Immoral, pervers*; anton. *Sain, normal*. *Curiosité, goût morbide*. »⁹

Nous relevons également l'existence du terme *Morbidisme* (toujours d'après le CNRTL) et qui est défini comme suit : « **Morbidisme**, subst. masc., hapax. Goût malsain, penchant pour le morbide. *Et on entrevoit si bien le complexe. Je ne sais pas si vous le sentez comme moi, mais il y a un érotisme sous-jacent, un morbidisme sobre* (Aymé, *Travelingue*, 1941, p.182).¹⁰ »

Nous remarquons (toujours d'après le CNRTL) que le terme de morbidité a engendré beaucoup de dérivés parmi lesquels nous citons, dans le domaine médical, les dérivés *Morbigène*, *Morbifuge* (sur lesquels nous reviendrons plus tard dans notre travail) ou encore l'adjectif *Morbifique*¹¹ ou l'adverbe *Morbidement*.

⁹ <https://www.cnrtl.fr/definition/morbide>, cons. le 20/02/2020.

¹⁰ <https://www.cnrtl.fr/definition/morbide>, cons. le 20/02/2020.

¹¹ <https://www.cnrtl.fr/definition/morbifique>, cons. le 20/20/2020.

Ici nous retenons les expressions de « déséquilibre moral et mental », « tendances malsaines », « dérèglement anormal », « immoral », « dépravé » ou encore « pervers ». La notion de déséquilibre est primordiale puisqu'elle renvoie justement à une sorte d'altération, voire d'inversion qui peuvent induire l'idée de perversité et d'immoralité. Ainsi, la morbidité, de par cette connotation, nous amène à considérer le côté obscur de la nature humaine. Cette définition ouvre la voie à tout un champ isotopique du lugubre, de l'abject et du glauque. Ainsi, nous pénétrons dans un monde où tous les repères se brouillent avec la primauté du mauvais sur le bon, du laid sur le beau, du vice sur la vertu, ou encore du pervers sur le sain d'esprit. (D'où d'ailleurs des expressions telles que « ambiance morbide » ou « atmosphère morbide »). Il existe donc un lien ténu entre le morbide et le subversif qu'on pourrait définir comme suit : « Qui est de nature à troubler ou à renverser l'ordre social ou politique »¹² ou encore : « Qui soutient des idées menaçant l'ordre social »¹³.

Ceci donne naissance à un monde complètement inversé, non plus gouverné par des lois rationnelles, les plus à même d'organiser convenablement la bonne marche de la société, mais plutôt régi par la violence, l'aléatoire et le recours à la cruauté. Ceci permet de mettre en exergue le rapport étroit qui relie la morbidité au mal. En effet, le mal a de tout temps exercé un pouvoir fascinant sur l'homme, c'est ce qui nous pousse à affirmer qu'il existerait en chaque être humain un tropisme vers le pôle négatif de la nature humaine, le but étant alors d'apprendre à contenir, pour chaque individu, ses pulsions morbides, et les empêcher de prendre le dessus et de muter vers des pulsions meurtrières.

Morbidité et corps humain

De par son influence négative sur la physiologie et la psychologie humaine, la morbidité condamne le corps à subir le joug de la dégradation progressive de ses fonctions vitales, jusqu'à l'avènement de la mort pure et simple du sujet. (Cela vaut également pour les maladies psychiatriques puisqu'à long terme les pathologies d'ordre psychique telles que la dépression nerveuse ou la schizophrénie finissent par altérer aussi le processus physiologique de l'organisme). Ceci pose la question de la souffrance et de la finitude. Pourquoi souffrons-nous ? Y a-t-il une logique interne à la douleur ? N'est-il pas légitime pour le sujet souffrant de recourir au suicide pour arrêter le flux incessant de la douleur ?¹⁴ Le corps humain est le

¹² <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/subversif> , cons. le 22/10/2019.

¹³ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/subversif> , cons. le 22/10/2019.

¹⁴ Toutes ces questions ont été traitées avec précision et profondeur par la philosophie d'Arthur Schopenhauer sur lequel nous reviendrons dans notre travail. Concernant la thématique de la douleur et du corps souffrant, nous

siège de toutes nos pulsions, de nos instincts mais de nos malheurs aussi puisque c'est lui qui détermine concrètement l'état des lieux de notre vitalité (notre capacité à vivre et à survivre), dès lors se pose la question de son emprise sur le sujet humain : n'est-il pas légitime pour l'individu, afin d'affirmer son libre arbitre et se défaire du joug du corps, de s'autodétruire ? N'est-ce pas un moyen pour éliminer le mal originel résidant dans la décomposition lente mais certaine de notre corps ?

Néanmoins, la notion d'autodestruction, bien loin de se réduire à la problématique du suicide, permet également de penser la question du plaisir, sous sa forme la plus controversée. En effet, diverses pratiques mettant en péril l'intégrité du corps humain telles que l'automutilation, l'auto-flagellation ou autres, procurent à son propriétaire un plaisir intense : il s'agit bien ici du masochisme. Cela met à nu la relation ambiguë entre morbidité et jouissance¹⁵. Nous voyons donc bien que cette notion de morbidité occupe un large spectre sémantique, lequel nous a permis de passer d'un cadre purement scientifique vers un cadre plus philosophique, autrement plus complexe.

Présentation des auteurs

Présentation de Joris-Karl Huysmans

Joris-Karl Huysmans est un romancier français, né le 5 février 1848 à Paris et mort le 12 mai 1907 dans la même ville. Il a fait partie, au début de sa carrière littéraire du groupe de Médan, le cercle des écrivains naturalistes, composé essentiellement d'Émile Zola, Guy de Maupassant, Léon Hennique, Henri Céard et Paul Alexis. Cela se traduit au niveau de son œuvre par la composition de romans obéissant aux préceptes du roman naturaliste tel que l'a théorisé l'auteur des *Rougon-Macquart*. Ainsi, *Marthe, histoire d'une fille* (1876), *Les sœurs Vatard* (1879) et *En ménage* (1881) constituent la période dite naturaliste de Huysmans. Néanmoins, nous relevons dès ses premiers récits une certaine prise de distance avec le roman zolien. En effet, l'auteur des *Rougon-Macquart* s'est attelé, tout au long de son œuvre, à sonder l'essence même de la France du Second Empire avec le recours à une documentation précise et exhaustive portant sur les mutations et les évolutions économiques en œuvre dans la

citons les travaux de David Le Breton : *Anthropologie du corps humain et modernité*, Paris, PUF, 2005 et *Expériences de la douleur*, Paris, Métailié, 2010

¹⁵ Ceci nous fait penser au concept psychanalytique de Freud « l'éros et le thanatos », l'éros désignant les pulsions de vie et thanatos les pulsions de mort.

société française de l'époque (avec parfois de longs développements sur des concepts économiques tels que la spéculation ou encore le fonctionnement juridique de la transmission des biens). Chez Huysmans, par contre, nous distinguons une volonté de se focaliser sur les aléas du quotidien de ses personnages et surtout sur leur intimité. Le roman *En ménage* illustre parfaitement ce constat puisqu'il nous retrace la mésaventure d'un certain André ayant eu la malchance de surprendre son épouse Berthe en plein délit d'adultère, ce qui le poussera à se séparer momentanément de sa femme. S'ensuivent alors de longues réflexions sur le mariage, le célibat et la vie de couple, dotant le roman d'un aspect psychologique profond interrogeant la question épineuse de l'intimité de la vie de couple, minée sans cesse par les infidélités et les humiliations. Mais là où va apparaître la rupture totale avec Zola, c'est avec le roman phare *À rebours* dont la publication provoquera de vives réactions au sein du monde littéraire.

Nous signalons également chez notre auteur un attrait certain pour l'art d'où d'ailleurs diverses critiques artistiques telles que *L'art moderne* (1883), *Certains* (1889) et *Trois primitifs* (1905). À noter aussi que Joris-Karl Huysmans s'est essayé à la prose poétique, et ce, dès le début de sa carrière avec la publication du *Drageoir aux épices*, un recueil de poèmes en prose, sorti en 1874.

À rebours ou le roman du basculement :

La critique a tendance à désigner *À rebours* (1884) comme le roman via lequel Huysmans a rompu définitivement avec l'école naturaliste. Ainsi, ce livre est souvent présenté comme étant « la bible de l'esprit décadent » (A.R, note de présentation de la quatrième de couverture) voire comme une œuvre symboliste. En réalité, son statut est assez ambigu puisqu'il ne rompt pas vraiment avec les codes naturalistes mais les détourne plutôt de leurs fins premières, pour aboutir à une nouvelle esthétique, cette fois différente de l'esthétique naturaliste. Son analyse même ne peut se concevoir sans, au préalable, avoir pris connaissance des critères définitoires du roman zolien. Mais d'abord que nous raconte-t-il ? Il s'agit, en fait, d'un récit centré sur le personnage de des Esseintes, un aristocrate déchu aux goûts dépravés et esthète compulsif, enfermé dans sa maison de Fontenay, qui nous fait tout le long de l'intrigue l'inventaire de ses appréciations et répulsions en matière d'art et de littérature.

Présentation succincte des romans de Huysmans, objets de notre travail

Nous allons nous intéresser maintenant au corpus sur lequel nous allons travailler. Notre étude se limitera aux romans non-affiliés au mouvement naturaliste donc plutôt liés au

courant décadent¹⁶ (nous allons voir que cette frontière entre les deux genres est tout de même assez poreuse) ou en tout cas à ceux qui s'en approchent le plus au niveau du fond et de la forme. Bien entendu, *À rebours* fera partie de notre corpus. Qu'en est-il alors des autres romans ou nouvelles de l'œuvre de Huysmans ?

Nous allons également intégrer dans notre corpus *En rade* paru en 1887. Ce roman nous narre les mésaventures d'un couple parisien désargenté à la condition physique délétère qui a décidé de se réfugier dans le château de Brie en plein milieu de la campagne parisienne auprès de parents paysans. Leur séjour va s'avérer chaotique puisque le couple à bout de souffle n'arrivera jamais à s'adapter au climat rural. Qui plus est, le mari, un dénommé Jacques Marles, doté d'une faible complexion, se voit assailli par des épisodes oniriques très intenses tout au long du roman. Ses visions s'intensifieront à mesure que sa santé psychique déclinera. Même constat pour sa femme qui, elle aussi de constitution faible, n'arrivera jamais à s'acclimater à la vie rurale. À noter que ce roman se caractérise par une atmosphère assez étrange, oscillant entre le lugubre et le surnaturel nous rappelant parfois la structure du roman gothique.

Le troisième roman que nous allons intégrer dans notre corpus n'est autre que *Là-bas*, paru en 1891. Les critiques littéraires ont tendance à classer ce roman dans le cycle mystico-religieux de l'œuvre de Huysmans, ayant pour personnage principal Durtal. Néanmoins, nous pourrions le rapprocher des canons du roman décadent puisqu'il traite avec intensité de la thématique du Mal et de la glorification d'un passé révolu. En effet, le roman nous relate l'histoire d'un médiocre écrivain nommé Durtal, un célibataire parisien, solitaire et s'accommodant fort peu de la vie mondaine parisienne, préférant passer ses journées avec des gens instruits et aux passions étranges tels que le médecin des Hermies, l'astrologue Gévingey ou encore le sonneur de cloches Carhaix. Le fait marquant de l'intrigue repose dans la fascination de Durtal pour le satanisme et les Messes Noires. Son acharnement à explorer le côté obscur de la religion catholique le fera entrer en contact avec une femme mariée mais volage, une certaine Mme Chantelouve, une farouche initiée aux arts sataniques. L'autre fait notable concerne le travail du romancier Durtal. En effet, ce dernier traite, dans son travail d'écrivain, du cas de Gilles de Rais sur lequel il a entrepris de rédiger une biographie. Gilles de Rais était un ancien noble chevalier du royaume de France qui avait viré vers la pratique d'un satanisme violent incluant assassinats d'enfants et massacres de masse. Tout se passe

¹⁶ Nous allons revenir plus tard dans notre travail sur la définition du roman décadent.

comme s'il existait un jeu de miroir entre un satanisme moderne, bourgeois et parisien et un satanisme médiéval, provincial et aristocratique.

Outre les romans, nous allons intégrer dans notre corpus trois nouvelles, à savoir *Sac au dos* (1880), *A vau-l'eau* (1882) et *La retraite de monsieur Bougran* (1888). À noter que la frontière entre nouvelle et roman a toujours été considérée comme difficile à établir et cela est d'autant plus vrai avec Huysmans que ses nouvelles obéissent à peu près à la même structure qui caractérise les romans précédemment cités. Mais de quoi parlent ces nouvelles ?

Sac au dos est une nouvelle s'inspirant d'un épisode de la vie de Joris-Karl Huysmans au moment où il s'apprêtait à s'engager pour la guerre franco-prussienne en 1870. Mais le personnage principal de la nouvelle, Eugène Lejantel, ne parviendra jamais à rejoindre le front pour cause de maladie gastrique, ce qui sera un prétexte pour lui d'errer de région en région sans réellement d'objectif à atteindre. Nous pouvons ainsi dire que cette nouvelle introduit l'idée d'un simulacre d'épopée guerrière.

À *vau-l'eau* relate la vie médiocre d'un sinistre fonctionnaire, un certain Folantin, un homme célibataire et sans amis, qui passe son temps à errer de brasserie en brasserie condamné à ingurgiter des mets répugnants et sans saveur. Ce personnage, de par sa misanthropie et sa haine de soi, nous rappelle à certains égards le personnage de des Esseintes. Mais là où des Esseintes trouve sa raison d'être dans la contemplation esthétique, Folantin, dénué de toute aspiration artistique, ne peut que constater la vacuité de son existence ce qui se traduit par l'apparition chez lui d'un syndrome dépressif, rappelant le spleen baudelairien.

Enfin, *La retraite de monsieur Bougran* nous narre la fin de vie d'un médiocre fonctionnaire dénommé monsieur Bougran, contraint par ses supérieurs hiérarchiques de prendre sa retraite pour cause d'invalidité morale, sachant que l'unique passion du pauvre fonctionnaire se résumait justement à aller travailler. Cette retraite forcée minera le pauvre Bougran qui sombrera peu à peu dans une violente dépression, ce qui précipitera sa chute.

Outre ce corpus primaire, nous nous référerons parfois, au cours de notre travail, aux autres publications huysmansiennes, dans le but d'étayer avec le plus de rigueur possible une idée ou une hypothèse de lecture.

Sur le plan biographique, il est important de mentionner le fait que, vers la fin de sa vie, Huysmans se convertira définitivement au catholicisme, une conversion inspirée essentiellement par son attrait pour l'esthétique chrétienne (églises, tableaux religieux et chants liturgiques). Son roman *En route* nous narre cette histoire de conversion à travers le personnage Durtal (qu'on peut considérer comme étant le double de l'auteur) qui semble

tirailé entre sa soif du religieux et du mystique et son attirance pour les plaisirs de la chair. Ce roman sera suivi de *La Cathédrale* (1898) et *l'Oblat* (1903).

Présentation de Michel Houellebecq

Michel Houellebecq, né en 1956, est un romancier et poète français. Il est révélé au grand public essentiellement par le roman *Les Particules élémentaires* où il dresse un bilan accablant des dérives du libéralisme économique et sexuel qui aurait ravagé la société française depuis mai 68. En outre, son œuvre accorde une part belle à l'étude sociologique des religions et leurs rapports avec l'émergence de nouvelles civilisations. Ainsi, ses romans décrivent souvent l'état d'une société occidentale en proie à de profondes convulsions, s'appêtant à évoluer vers un nouveau paradigme civilisationnel.

Michel Houellebecq, auteur à la croisée de plusieurs genres littéraires

Les appellations fusent quant à la classification de l'œuvre de Michel Houellebecq. Comment la qualifier ? Est-ce du naturalisme moderne, de la littérature d'anticipation, de la science-fiction ? Concernant la piste naturaliste, nous vérifierons la pertinence de cette classification plus tard dans notre travail. Pour ce qui est de la piste science-fictionnelle examinons cette déclaration de Michel Houellebecq issue de son court essai *Sortir du XXème siècle* :

Compte tenu de l'extraordinaire, de la honteuse médiocrité des « sciences humaines » au XXème siècle, compte tenu aussi des progrès accomplis pendant la même période par les sciences exactes et la technologie, on peut s'attendre à ce que la littérature la plus brillante, la plus inventive de la période soit la littérature de science-fiction [...].¹⁷

Ici, très clairement, Houellebecq s'oppose à la tendance qu'a eue le XXème siècle à consacrer les sciences sociales au mépris des sciences exactes (à leur tête les sciences physiques) qui ont été pourtant à l'origine du déclenchement de la Révolution industrielle, laquelle a permis l'essor économique de l'Occident. Houellebecq se pose ici en positiviste pur, accordant à la science la primauté du savoir et du progrès. À partir de cette perspective, il nous paraît alors tout à fait logique que l'auteur de *Sérotonine* se place en faveur de la consécration de la science-fiction comme genre littéraire. Ceci d'ailleurs se matérialise clairement dans son œuvre puisque nous y trouvons souvent des références scientifiques et des thématiques chères à la littérature science-fictionnelle telles que le clonage de l'ADN, l'eugénisme ou encore l'hypothèse de l'existence d'une race extraterrestre ayant dominé le

¹⁷ Michel Houellebecq, *Lanzarote et autres textes* [2002], Paris, Libro, 2015, p.71.

monde dans des époques antérieures. En outre, la structure de ses romans nous rappelle celle des romans d'anticipation puisque le temps de la narration dans ses œuvres est souvent postérieur au temps réel. Parfois, ses romans nous projettent des centaines d'années après la fin de notre ère actuelle. L'autre marqueur science-fictionnel réside dans sa représentation d'un monde utopique dans lequel l'humanité telle qu'on la connaît, suite à des modifications lourdes du génome humain (Cf. *Les particules élémentaires* et *La possibilité d'une île.*), s'éteint pour être remplacée par une néo-humanité, aux prédispositions génétiques plus élevées. Mais comme souvent dans la tradition littéraire scientifique, l'utopie vire à la dystopie et se transforme en cauchemar pour l'individu qui voit ses idéaux de départ battus en brèche et devenir une source de désillusions. (Ceci concerne essentiellement *La possibilité d'une île*) Car nous n'y trompons pas, malgré son inspiration positiviste qui pourrait laisser envisager un futur radieux pour l'humanité, la vision du monde véhiculée par la littérature science-fictionnelle est empreinte d'un profond désenchantement.

Concernant le XX^{ème} siècle, les critiques citent souvent deux principaux romans, perçus comme les instigateurs du genre science-fictionnel, à savoir : *Le meilleur des mondes* d'Aldous Huxley (1932) et *1984* de George Orwell (1949). *Le meilleur des mondes* a anticipé la séparation de la sexualité avec la reproduction en imaginant un monde futuriste où les bébés naissent dans des laboratoires spécialisés et sont classés selon leur taux d'intelligence. Dans cet univers, la notion de filiation disparaît définitivement pour céder la place à la suprématie de la loi de la sélection artificielle, de l'efficacité et de la productivité. Ce monde qui se veut utopique a en réalité engendré une société totalitaire. Même constat pour *1984* de George Orwell où nous est décrite une société futuriste dirigée par le joug totalitaire de ce qui ressemble à une version extrême du communisme. À noter que dans le roman de Michel Houellebecq *Les particules élémentaires*, Michel, l'un des personnages principaux, se livre à une analyse très pointilleuse de l'aspect prophétique du *Meilleur des mondes* de Huxley, en insistant sur la validité des thèses scientifiques exposées dans son roman.

Il n'est donc guère étonnant que l'univers romanesque de Michel Houellebecq soit empreint de ce pessimisme ambiant qu'on retrouve d'ailleurs tant dans la littérature naturaliste que dans la littérature d'anticipation.

Au cœur également de l'œuvre houellebecquienne, la question du corps : le corps humain, tel qu'il a été conçu pour s'adapter à son environnement, se caractérise essentiellement par une déficience intrinsèque. Il est, en effet, altéré par de multiples paramètres contraignants tels que le désir sexuel, la sénescence ou encore la faim ou la soif d'où la nécessité d'un nouveau paradigme scientifique capable d'augmenter et de

perfectionner ses capacités (la thématique du transhumanisme est abordée explicitement dans *La possibilité d'une île*). Mais là encore la science éprouve les pires difficultés à atténuer les souffrances générées par l'altération de l'organisme humain tel qu'on peut le constater dans *La possibilité d'une île* et *Sérotonine*.

Présentation succincte des romans de Michel Houellebecq

Notre travail portera essentiellement sur les sept romans de Houellebecq. À noter qu'il existe des liens permanents entre ses romans comme s'ils s'annonçaient les uns les autres.

Extension du domaine de la lutte est le premier roman de Michel Houellebecq paru en 1994. Il nous raconte le quotidien médiocre d'un cadre professionnel en informatique détestant son milieu professionnel et ses supérieurs hiérarchiques. Contraint à la solitude suite à une rupture violente avec sa petite-amie, il se réfugiera dans l'écriture de fictions animalières où sont exposées ses observations sur le fonctionnement impitoyable de la société contemporaine. C'est dans ce roman que Houellebecq nous livre ses théories sur la compétition économique et sexuelle qui ravage la société française de l'intérieur.

Suivra alors son roman phare *Les particules élémentaires*, paru en 1998. Il nous raconte les itinéraires tourmentés de deux demi-frères, Michel et Bruno, respectivement chercheur en biologie et enseignant de littérature, qui ont été délaissés dès leur plus jeune âge par leur mère. Bien qu'élevés par des grands-mères respectives dévouées et aimantes, ils seront définitivement traumatisés par une enfance et une adolescence marquées par le sceau de la misère affective, due à l'absence de la figure maternelle. Bruno ratera complètement sa vie sentimentale (échecs amoureux, mariage se soldant par un divorce, etc.) et vivra sous la contrainte d'une tenace frustration sexuelle qui le mènera tout droit à la dépression. Quant à Michel, sa haine de l'humanité le conduira à entreprendre des recherches biomoléculaires dans le but de modifier la structure génétique de l'être humain actuel, jugée médiocre et déficiente, et par ce fait contribuera à l'évolution de l'humanité vers la néo-humanité, à la constitution génétique plus efficiente, avant de se suicider. À noter que, lors de sa sortie, ce roman a provoqué une vive polémique au sein du milieu littéraire à cause de la violence de son ton et sa dénonciation radicale des ravages qu'aurait causés la révolution culturelle de mai 68 sur la société française.

Plateforme est le troisième roman de Michel Houellebecq, paru en 2001. Ce roman fait la part belle à la thématique de l'exotisme. Un cadre du secteur tertiaire, un dénommé Michel (à ne pas confondre avec l'auteur lui-même), lassé de sa vie médiocre de français moyen, décide d'entreprendre un voyage touristique en Thaïlande. C'est là qu'il va rencontrer une

jeune femme de 28 ans, prénommée Valérie, avec laquelle il nouera très vite une relation amoureuse des plus épanouissantes. Pour la première fois de sa vie, Michel goûtera à ce qui s'approcherait le plus de l'amour intégral, celui qui allie le plaisir physique et la tendresse réciproque. Son bonheur se verra également amplifié par l'ascension professionnelle de Valérie qui deviendra un haut-cadre d'une entreprise versée dans le tourisme de masse. Mais ce bonheur ne durera pas longtemps et se transformera même en cauchemar puisqu'au cours d'un voyage professionnel en Thaïlande, Valérie se fera tuer à la suite d'un attentat terroriste auquel parviendra à échapper miraculeusement Michel. Retour à la case départ donc pour le personnage principal. Marqué profondément par la mort de son âme-sœur, il sombrera dans une violente dépression.

La possibilité d'une île est le quatrième roman de Michel Houellebecq paru en 2005. Il retrace le parcours désenchanté d'un humoriste à succès, un certain Daniell, réputé pour son humour noir et cynique. Cependant, malgré la réussite de sa carrière professionnelle, Daniel ne peut s'empêcher, au fond de lui-même, d'éprouver un vif mépris envers sa profession de clown triste. Le destin de Daniell va changer le jour où il fera la rencontre d'adeptes d'une secte, appelée la « secte des Elohim » qui croit en l'existence d'une race extraterrestre supra-intelligente qui serait à l'origine de la création du monde et des êtres-humains. Cette secte promet également la vie éternelle à ses adeptes via la pratique généralisée du clonage (Ainsi Daniell aura plusieurs clones sur plusieurs générations jusqu'à Daniel25). Et contre toute attente, la secte aura un succès retentissant de part le monde et deviendra religion mondiale. En parallèle, ce roman nous narre les déboires amoureux de Daniell qui connaîtra dans sa vie deux femmes envers lesquelles il éprouvera un fort sentiment amoureux. Néanmoins ces deux relations se solderont par un échec cuisant ce qui précipitera Daniell vers le suicide.

La carte et le territoire est le cinquième roman de Michel Houellebecq. Il obtient le prix Goncourt 2010. Ce roman porte essentiellement sur la question de l'art avec comme personnage principal Jed Martin, un artiste contemporain qui réussira à percer dans son milieu. Traumatisé par le suicide de sa mère alors qu'il n'était qu'un enfant, Jed mènera sa vie de manière solitaire – quoique ponctuée de quelques aventures amoureuses s'étant toutes soldées par des échecs – consacrant ainsi son temps à son art, et ce d'autant plus qu'il aura entretenu tout au long de sa vie des rapports froids et distants avec un père absorbé constamment par son travail. Ce roman se distingue également par l'apparition d'une intrigue policière (ce qui est rare dans l'œuvre de Houellebecq) qui porte ni plus ni moins sur l'assassinat de Michel Houellebecq lui-même. Nous avons donc une autoreprésentation de

l'auteur en question dans ce roman. Quant à Jed Martin, il finira sa vie reclus chez lui afin de parachever son œuvre finale.

Soumission est le sixième roman de Michel Houellebecq, paru en 2015. Il s'agit d'un roman d'anticipation où l'auteur imagine une France à l'aube des élections présidentielles de 2022 contrainte de choisir entre un candidat musulman Mohamed Ben Abbes dont le projet politique se résume à l'islamisation pure et simple de la nation française et son inclusion dans un espace méditerranéen islamique et la candidate du Front national Marine Le Pen porteuse d'une vision nationaliste de la France et soutenue par les identitaires. Ces soubresauts politiques sont rapportés par François, personnage principal du roman et professeur universitaire de littérature, spécialiste de Joris-Karl Huysmans. Finalement, suite à une alliance de toute la classe politique française contre Marine Le Pen, c'est bien le candidat musulman Mohamed Ben Abbes qui remporte les élections. Place alors à une France islamisée où la polygamie est adoptée comme loi constitutionnelle, la mixité dans les écoles et les universités complètement interdite et le voile devenu obligatoire pour toutes les femmes. François, personnage passif et indifférent au sort politique de son pays, se laissera convaincre de se convertir à l'islam. Une nouvelle vie commence alors pour lui.

Sérotonine de Michel Houellebecq est publié en 2019. Ce roman se focalise sur le sinistre destin d'un certain Florent, 46 ans, ingénieur agronome, atteint d'une violente dépression. Sa dépression s'accroît lorsqu'il découvre la double vie sordide que mène sa compagne japonaise Yuzu. Sa situation devient tellement critique qu'il sera contraint de vivre sous traitement spécial afin d'éviter de recourir au suicide. Après avoir quitté son travail, il entreprend une odyssée funèbre en Normandie où il tentera de retrouver un vieil ami et de renouer avec un ancien amour.

Outre ses romans, Michel Houellebecq a également publié les recueils de poésie suivants : *La poursuite du bonheur* (1991), *Le sens du combat* (1996), *Renaissance* (1999) et *Configuration du dernier rivage* (2013). À noter aussi son court récit ou nouvelle *Lanzarote* (2000) qu'on peut considérer comme annonciateur de ses deux romans *Plateforme* et *La possibilité d'une île* puisqu'y sont traitées les thématiques de l'exotisme et de la sectarisation (la nouvelle fait référence en effet à la secte de Raël qui a inspiré la secte des Elohim inventée par Houellebecq pour l'intrigue de son roman *La possibilité d'une île*). De plus, nous signalons ses deux essais respectivement *Rester vivant* et *H.P. Lovecraft, contre le monde, contre la vie* parus tous les deux la même année, en 1991. Il est également l'auteur de plusieurs articles regroupés dans l'ouvrage *Interventions 2020* où figurent aussi divers entretiens avec différents journalistes.

La poétique de la morbidité dans les romans de Joris-Karl Huysmans et Michel Houellebecq : Problématiques et hypothèses de départ

Continuité littéraire entre Huysmans et Houellebecq

Plus d'un siècle sépare les œuvres littéraires des deux auteurs. Néanmoins, il n'en demeure pas moins qu'il existe des liens évidents entre Huysmans et Houellebecq.¹⁸ Chez l'auteur de *Plateforme*, la référence à Huysmans se manifeste de manière très concrète dans le sixième roman de Houellebecq *Soumission* où il se trouve que le personnage principal François est un spécialiste de l'œuvre de l'auteur d'*À rebours*. Pour François, Huysmans est plus qu'un auteur fétiche, il s'agit d'un alter ego, un double fictif qui influe constamment sur le déroulement de sa vie. Il accompagne les choix difficiles et les prises de décision délicates du personnage principal, lequel se trouve aspiré dans un tourbillon d'événements cruciaux qui vont changer définitivement le destin de son pays.

Nous proposons trois pistes interprétatives quant à la signification des nombreux bouleversements qui parsèment le récit. D'abord, nous pouvons interpréter l'islamisation de la nation française comme un moyen insolite de la régénérer et de la faire retrouver son glorieux passé. La deuxième piste interprétative concerne la dénonciation de l'attitude collaborationniste de l'élite française (hommes politiques, journalistes et intellectuels) qui a préféré s'allier au candidat musulman pour contrer la soi-disant menace fasciste qu'incarnerait Marine Le Pen.

La troisième interprétation est d'ordre non pas politique mais plutôt littéraire : peut-être que le but de ce roman serait simplement de célébrer et de rendre hommage à la littérature, en temps de crise ? Face aux soubresauts violents que toute société en fin de cycle est amenée irrémédiablement à subir, la littérature est la seule échappatoire permettant ainsi une évasion, même temporaire, d'un monde en proie à d'incessantes convulsions. Dans la structure même de ce roman, le récit sur le parcours et l'œuvre littéraire de Huysmans s'enclasse sur la trame principale représentée par François. Nous avons même parfois l'impression que la

¹⁸ Dans un entretien avec Frédéric Taddei, Houellebecq affirme son admiration et sa préférence pour le XIX^{ème} par rapport au XX^{ème} et XVIII^{ème} siècles : « Le XIX^{ème} siècle était exceptionnel. » <https://www.youtube.com/watch?v=QwIXWWoEMrc&t=149s>, cons. le 12/10/2021. Concernant l'influence qu'a eue le XIX^{ème} littéraire sur l'auteur de *La possibilité d'une île*, nous citons la thèse suivante : *Les échos dix-neuviémistes dans l'œuvre de Michel Houellebecq : Balzac, Zola, Huysmans, Auguste Comte, Schopenhauer, Nietzsche, Lamartine, Baudelaire* par Iolana - Catalina Rezeanu sous la direction de Bruno Viard et Lélia Trocan, soutenue le 04-09-2017 à Aix-Marseille en cotutelle avec l'universitatea din Craiova dans le cadre de l'École doctorale Langues, Lettres et Arts (Aix-en-Provence).

personnalité lumineuse de Huysmans vient supplanter celle, apathique et résignée, de François. Le décadent du XIX^{ème} serait-il plus à son avantage que celui du XXI^{ème} ? Là se pose la question de la continuité littéraire entre nos deux auteurs et par extension entre leurs deux époques respectives. Quels sont les points communs et les différences entre le décadentisme dix-neuviémiste et le déclinisme¹⁹ littéraire contemporain ? L'idée de décadence revêt-elle un aspect cyclique ? Cela nous renvoie au concept d'éternel retour théorisé par Nietzsche. Nous entendons par là que le flux historique n'est pas linéaire et progressif mais plutôt en dents de scie, c'est-à-dire qu'il alterne entre périodes de croissance dynamique et des périodes de déflation, régies par une atmosphère générale portée sur le scepticisme et le pessimisme.

Concernant, le XXI^{ème} siècle, il semble clair que la période dorée de la fin du XX^{ème} siècle qui a connu son apogée dans les années 60 et 70 avec le culte voué à l'hédonisme et la transgression a définitivement pris fin. Nous vivons donc une ère morose qui alimenterait alors les théories les plus alarmistes d'où cette recrudescence de cette littérature pessimiste. L'autre hypothèse consiste à stipuler qu'il existerait une progression dans le déclin de la civilisation occidentale dont les premiers signes ont commencé à apparaître dès l'effondrement de la monarchie française incarné par la décadence des mœurs de l'aristocratie régnante et qui trouve sa pleine matérialisation littéraire dans, à titre d'exemples, les œuvres du marquis de Sade, de Choderlos de Laclos et autres libertins. Puis une nouvelle étape dans la décadence aurait été franchie à l'époque justement des décadentistes – donc à la fin du XIX^{ème} siècle – se caractérisant par la perte de repères (déclin du sentiment religieux) et l'apparition des écarts sociaux (n'oublions pas que la Révolution industrielle a été à l'origine de l'apparition de la classe ouvrière, par essence défavorisée et corvéable à merci).

À noter d'ailleurs que la fin du XIX^{ème} siècle a vu l'émergence de la philosophie nihiliste, laquelle prône la destruction de la civilisation et le rejet de toute morale ou d'idéal social ou collectif. Ce mouvement a fait essentiellement son apparition en Russie où des groupes nihilistes et anarchistes ont commencé à contester l'autorité du tsar et de l'Église Orthodoxe. Dostoïevski en rend très bien compte dans son roman *Les possédés* (1872). Vu sous cet angle, le XXI^{ème} serait synonyme de phase terminale pour un Occident à bout de souffle qui se verrait remplacé par un nouveau paradigme civilisationnel (transhumaniste, islamique ?). Cet état déclinant trouverait sa concrétisation dans la dévitalisation de l'Homme

¹⁹ <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/declinisme/>, cons. le 30/03/2020.

occidental qui, face au vide ontologique dont il serait assailli et à la condition mortelle de son corps, serait voué à disparaître.

Arrêt sur le terme de poétique

Pour résumer notre travail, nous avons au début de notre introduction explicité le terme de morbidité sous ses différents aspects sémantiques. Suite à cela, nous avons introduit nos deux auteurs Huysmans et Houellebecq. Nous avons ensuite essayé d'établir la continuité entre ces deux auteurs. Maintenant pour aboutir au cœur de notre problématique qui concerne la poétique de la morbidité, nous allons essayer de définir ce terme de poétique.

Le concept de poétique remonte à Aristote (*La poétique*) mais il connaîtra diverses reconsidérations depuis. Selon Stéphanie Guérin-Marmigère, auteure de *La poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans* :

[La poétique] peut aussi bien constituer l'objet central d'une étude (Aristote étudie *La poétique*) qu'être un objet subordonné à un autre (A.-J. Greimas relie la poétique à la sémiotique : *Essais de sémiotique poétique* ; Jakobson analyse dans *Essais de linguistique générale*, les rapports entre « Linguistique et poétique ») ou encore figurer dans des textes littéraires tels que *les Odes* de Ronsard (« Au lecteur ») ou la préface des *Égarements du cœur et de l'esprit* de Crébillon.²⁰

Elle ajoute qu'après Aristote la poétique est devenue une poétique prescriptive avec Horace (*L'art poétique*, 20 avant J.-C) jusqu'à Boileau « c'est-à-dire un recueil de recommandations sous forme d'exhortations et d'interdictions. La poétique devient alors “ art poétique ” et perd l'ambition de construire une théorie de la littérature. »²¹ Toujours en se référant à Marmigère, la poétique devient théorie de la littérature avec Paul Valéry qui a commencé à s'interroger sur le *faire* de l'écrivain, ce qui a abouti à cette définition de la poétique : « [Elle est] 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 ». ²² C'est cette acception particulière de la poétique que nous allons exploiter dans notre travail et que nous allons mettre en lien avec le concept de morbidité que nous avons déjà défini. Toujours concernant la poétique, nous pouvons nous pencher sur l'essai de Vincent Jouve *La poétique du roman* qui la définit

²⁰ Stéphanie Guérin – Marmigère, *La poétique romanesque de Joris – Karl Huysmans*, Paris, Honoré Champion, 2010, p.14.

²¹ *Id.*

²² Paul Valéry, « De l'enseignement de la poétique au Collège de France », *Variété V*, Paris, Gallimard, 1944, p.291.

comme « l'étude des procédés internes de l'œuvre littéraire »²³ ce qui rejoint en quelque sorte la définition – mais actualisée – de Paul Valéry. Vincent Jouve interroge la construction interne d'un roman. Comment se construit un roman ou plus simplement qu'est-ce qui le définit ? Selon Vincent Jouve, la construction est organisée selon une architecture bien particulière. D'abord, il est caractérisé par un seuil qui permet d'établir le contrat de lecture et qui se manifeste dans le paratexte et l'*incipit*. Ensuite, le roman possède un « corps » matérialisé par les structures du récit et qui sont la narration, les modes de la représentation narrative et le temps et l'espace. Quant au « cœur » du roman, il concerne essentiellement les structures de l'histoire c'est-à-dire l'intrigue et les personnages. Il se caractérise également par un discours, ce qui induit l'étude de l'énonciation. L'effet sujet, l'intertextualité et l'ironie en font partie intégrante. De plus, l'étude du roman peut se faire à travers l'analyse de son hors-texte, c'est ce que Jouve désigne par « Le réel du roman ». Enfin, Jouve consacre le dernier chapitre de son ouvrage à l'étude de la réception c'est-à-dire comment le roman est-il perçu par le lectorat.

À noter aussi que l'étude de la poétique d'un roman peut nous servir à l'inscrire dans un courant littéraire bien déterminé. Nous pouvons ainsi parler de la poétique du roman naturaliste, romantique, réaliste, etc. La poétique renferme également un lien indissociable avec la question esthétique. Tout texte prétendant à la « littéarité » devrait se doter d'une certaine esthétique ce qui lui permet de se distinguer d'autres textes (qu'ils soient littéraires ou pas). L'esthétique, c'est ce qui permet la spécification d'une œuvre littéraire ou d'un auteur. Dans son essai *Introduction à la poétique*, Gérard Dessons tente de cerner cette notion complexe de poétique. Aussi la définit-il comme suit :

[...] 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 (1921), pour lequel « l'objet de la poétique, c'est, avant tout, de répondre à la question : Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art²⁴ ? ». 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 ?²⁵

Nous retrouvons donc cette idée de « spécificité littéraire » qui rend l'œuvre d'un écrivain reconnaissable parmi tant d'autres œuvres. L'expression « œuvre d'art » pour

²³ Vincent Jouve, *La poétique du roman* [1997], Paris, Sedes 2ème édition revue, Armand Collin, coll. Campus, 1999, p. 5.

²⁴ R. Jakobson, *La poétique de l'espace*, PUF, 1957, p. 2.

²⁵ Gérard Dessons, *Introduction à la poétique, Approche des théories de la littérature*, Paris, Dunod, 1995, pp. 5-7.

qualifier le produit littéraire renvoie bien entendu au concept d'esthétique. Qu'est-ce qui rend une œuvre réellement esthétique c'est-à-dire comment peut-elle prétendre justement à ce statut d'œuvre d'art ?

Bien entendu, cette question engage la problématique de l'écriture elle-même. Pour le roman, outre l'étude de ses critères définitoires mentionnés ci-dessus (intrigue, personnages, espace-temps, etc.), l'écriture ou le « message verbal » selon la terminologie de Jakobson constitue également un pilier central quant à la spécification de l'œuvre de l'écrivain. Autrement dit, on serait tenté d'affirmer qu'un bon écrivain serait avant tout un bon styliste. Encore faut-il définir ce qu'est un bon style d'écriture.

La poétique de la morbidité dans les romans de Huysmans et Houellebecq comme problématique centrale :

Pour commencer, il est légitime de se poser la question quant au mécanisme par lequel s'infiltré la morbidité dans la littérature et pourquoi elle concernerait particulièrement nos deux auteurs.

Tout d'abord, il est important d'insister sur l'impact qu'a eu le XIX^{ème} siècle positiviste sur la reconsidération de cette notion. En effet, au cours de ce siècle, la biologie et la médecine ont connu un progrès retentissant, essentiellement dans le domaine de l'hérédité ; c'est à cette époque que furent théorisés des concepts médicaux aussi décisifs que l'hérédité morbide ou le syndrome de dégénérescence.²⁶ Cela aura des répercussions importantes sur le domaine littéraire, notamment sur le courant réaliste et naturaliste.²⁷ D'autre part, nous rappelons que la littérature de la fin du XIX^{ème} siècle, désignée par l'expression « Littérature fin-de-siècle »²⁸ a vu l'émergence de courants littéraires aux contours flous tels que le décadentisme, le dandysme ou encore le symbolisme, tous partageant un goût prononcé pour le fantastique, le transgressif, le pervers, le maladif ou encore l'horrible. Ces courants reflètent l'état d'esprit languissant de l'époque où la France voyait son essor et son emprise sur l'Europe et le monde décliner. Nous en venons donc à Joris-Karl Huysmans. L'œuvre de l'auteur d'*À rebours* est justement au confluent de courants littéraires - naturalisme et

²⁶ Nous citons deux références portant respectivement sur l'hérédité morbide et la dégénérescence : Eugène Apert, *L'hérédité morbide* [1919], Paris, Hachette BNF, coll. Sciences, 2016 et Max Nordau, *Dégénérescence* [1892], deux tomes, Alcan, 1894, traduit de l'Allemand par Auguste Dietrich. Nous reviendrons sur ces concepts médicaux ultérieurement dans notre travail.

²⁷ Jean - Louis Cabanès, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991.

²⁸ Sur la littérature fin-de-siècle, nous mentionnons les travaux suivants : Gérard Peylet, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898. Entre décadentisme et modernité*, Paris, Vuibert, 1994 et Guy Ducrey, *Romans fin-de-siècle (1890-1900)*, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 1999.

décadentisme - où la morbidité, en tant que motif littéraire et esthétique, joue un rôle prépondérant dans la conception romanesque : « Les récits de Huysmans semblent se situer entre la figure tutélaire de Poe et le magistère scientifique de Charcot. »²⁹

Pour ce qui est du contexte occidental contemporain, comme nous l'avons signalé au moment d'évoquer la continuité littéraire entre Huysmans et Houellebecq, nous voyons se dresser divers points communs avec celui du XIX^{ème} siècle. Dans des sociétés postmodernes ultra-médicalisées, où la peur de la déchéance du corps et de la mort, couplée à une surconsommation d'antidépresseurs, prennent une dimension paroxystique, l'œuvre de Houellebecq apparaît alors comme la parfaite incarnation de ce climat morne et « dépressionniste ».³⁰

Ainsi, nous aboutissons à l'idée que la morbidité dans ses différentes acceptions est une composante essentielle dans les romans de Huysmans et Houellebecq. Il s'agirait alors d'un facteur de *spécification* central quant à la classification de leurs œuvres romanesques.

La manifestation de la morbidité dans sa forme première c'est-à-dire la maladie qu'elle soit psychique ou physique est récurrente tant chez l'un que l'autre. En effet, leurs personnages respectifs souffrent souvent de divers maux physiques et psychiques jusqu'à l'altération de la perception de leurs environnements. Aussi, sont-ils soumis à la finitude de leur propre corps. Nous pouvons aussi reformuler cela en affirmant que la morbidité dévitalise ces personnages comme si leurs énergies internes déclinaient à mesure qu'ils avancent en âge. Alors y a-t-il une continuité dans la construction des personnages entre Huysmans et Houellebecq ? Le déclin énergétique des personnages huysmansiens n'annonce-t-il pas celui des personnages houellebecquiens ? Ou bien s'agit-il d'une toute autre conception de la dégénérescence ?

Nous avons également explicité au début de notre travail le lien entre morbidité et morbidesse en évoquant cet état l'alanguissement, voire d'ataraxie qui pousserait l'individu à adopter une attitude contemplative dans le but d'échapper aux vicissitudes de la vie courante. Cette idée de morbidesse implique celle de l'évasion d'un monde jugé oppressant et menaçant, ce qui nous renvoie inéluctablement au phénomène du Mal du siècle. Là encore, cette manifestation particulière de la morbidité est très présente dans les univers romanesques

²⁹ Gwenhaël Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1987, p. 280.

³⁰ Les critiques emploient souvent le terme de dépressionnisme pour décrire l'œuvre houellebecquienne. À titre illustratif, Pierre-Henri Tavoillot, du site d'information *Atlantico*, voit en Houellebecq le fondateur d'un nouveau courant littéraire, le dépressionnisme : « A la charnière du XX^e et du XXI^e siècle apparaît un nouveau courant littéraire, dont Michel Houellebecq (v. 1956 - 2054) est habituellement considéré comme le fondateur : le *dépressionnisme*. » <https://atlantico.fr/article/decryptage/michel-houellebecq-depressionnisme-disparition>, cons. le 12/10/2021.

de nos deux auteurs. L'évasion dans des mondes lointains peut-elle contribuer à alléger le mal-être du personnage ? Comment ces personnages perçoivent-ils le passage du temps ? Ne contribue-t-il pas à accentuer leur délabrement psychique ? Ceci nous amène également à traiter de la question de l'art dans les œuvres respectives de nos auteurs, sachant que Huysmans était réputé pour être un esthète de premier ordre. Cela est clairement visible dans ses romans. À titre d'exemple, nous pouvons citer *À rebours* où nous observons de longs passages développant les goûts artistiques de Des Esseintes. Chez Houellebecq aussi, la question de l'évasion artistique est posée. Elle trouve sa matérialisation la plus concrète dans le personnage de Jed Martin, artiste contemporain, solitaire et marginal et qui finira par sacrifier totalement sa vie sociale à la réalisation de son œuvre finale. La problématique de l'art est aussi abordée dans les autres romans de Houellebecq mais de façon plus fragmentée.

Enfin, nous avons vu que la morbidité désigne également tout ce qui a trait au malsain, au lugubre et au glauque. Cela se ressent clairement chez nos deux auteurs. En effet, leurs romans sont pourvus d'une atmosphère très particulière qui irait jusqu'à affecter le lecteur. Nous pouvons parler alors d'effet dérangeant au niveau de la réception de leurs œuvres. De plus, la question de l'abject y est également traitée d'une manière explicite tant sur le plan esthétique qu'éthique.

Pour revenir à la notion de poétique, nous avons dit plus haut que la morbidité est un facteur de spécification pour les romans, objets de notre corpus. Elle fonctionnerait comme un élément déterminant, pouvant constituer une clé essentielle quant à l'appréhension de leur construction interne, d'où l'expression « poétique de la morbidité ». Le but de notre travail consistera alors à démontrer comment le concept de morbidité affecte les éléments centraux des récits de nos deux auteurs, à savoir l'intrigue, les personnages et le cadre spatio-temporel. Il s'agit aussi de dévoiler le caractère transformatif de la morbidité tant au niveau du fond que de la forme c'est-à-dire sa capacité à modifier la structure interne du récit et l'écriture même de l'auteur. Nous tenterons également de voir si la morbidité pourrait constituer un facteur de classification pour les œuvres de nos deux écrivains. Aussi, essayerons-nous au cours de notre travail d'établir des liens entre morbidité et naturalisme, morbidité et littérature horrifique et science-fictionnelle, etc. À noter que la morbidité servira également d'outil d'analyse et d'interprétation des thématiques principales jalonnant les romans de nos deux auteurs. Il s'agit donc de « combiner une analyse en termes de description des procédés et une analyse en

termes d'interprétation pour mettre au jour une poétique romanesque »³¹ spécifiquement centrée sur le concept de morbidité.

Pour réaliser les buts que nous nous sommes fixés, « nous ferons appel aux diverses disciplines connexes et/ou complémentaires que sont la narratologie, la linguistique, la sémiotique, la sémiologie, les théories de lecture. »³² Ajouté à cela, nous verrons s'il existe des typologies de morbidité permettant de différencier l'œuvre de Huysmans d'avec celle de Houellebecq ou plus simplement si la morbidité se manifeste de la même manière chez l'un et l'autre de nos écrivains.

Nous avons dit plus haut que l'esthétique constitue l'un des aspects centraux de la poétique romanesque. Il reste donc à savoir si l'esthétique respective de nos deux auteurs obéit à la loi de la morbidité. Pour Huysmans, au-delà de son intérêt manifeste pour toute forme de création artistique, nous relevons chez lui la conception d'une certaine esthétique de l'inversion. À titre illustratif, cela se manifeste notamment à travers la glorification de l'artificiel au détriment du naturel alors que nous avons l'habitude, notamment chez les romantiques, d'une certaine sacralisation de la nature avec la mise en avant de son caractère désaliénant, au contraire du monde urbain qui, lui, serait porteur de germes capables de détruire ce qui fait l'authenticité de l'homme. La relation d'inversion se manifeste aussi dans le rapport ambigu qu'entretient le personnage huysmansien avec la religion. L'esthétique religieuse représentée dans ses romans se distingue par son caractère tendancieux puisque nous voyons se déployer une certaine attirance, un tropisme vers le côté obscur de la religion, à savoir le satanisme. Mais cela soulève, en réalité, une question encore plus complexe à traiter, celle du mal. Quels sont les mécanismes internes et externes qui poussent l'homme à commettre l'irréparable ? Et d'où vient sa fascination pour le mal à l'état pur ?

Concernant Houellebecq, la plupart des critiques ont mentionné la portée sociologique de son œuvre qui aurait le mérite de mettre le doigt sur la plaie c'est-à-dire aborder et analyser les travers de la société contemporaine avec une redoutable acuité. Mais qu'en est-il vraiment de l'esthétique ? Pouvons-nous parler d'une esthétique houellebecquienne particulière ? Certains critiques emploient l'expression « esthétique de la platitude »³³ pour spécifier une éventuelle esthétique houellebecquienne mais nous pouvons avancer l'hypothèse que ce qui définit réellement ces romans c'est cette atmosphère morbide et pessimiste qui sous-tend son

³¹ Stéphanie Guérin – Marmigère, *La poétique romanesque de Joris – Karl Huysmans*, op.cit., p.15.

³² *Id.*

³³ Liza Steiner, *Sade-Houellebecq, du boudoir au sex-shop*, Paris, l'Harmattan, 2009, p.119.

œuvre. Nous enregistrons également dans les récits houellebecquiens un intérêt particulier pour tout ce qui touche de près ou de loin au côté sombre de l'être humain. Aussi, son univers romanesque est-il peuplé d'individus inquiétants tels que des meurtriers, des pédophiles, des pères incestueux, etc. Là encore, la question de l'abject et plus généralement du mal se pose inévitablement et mérite d'être largement abordée.

La question de l'esthétique soulève également une autre problématique : celle de l'écriture. *A priori*, Huysmans et Houellebecq, du point de vue de l'écriture, sont aux antipodes l'un de l'autre. Huysmans est un écrivain réputé pour ses phrases à la syntaxe complexe et à la ponctuation abondante, allongeant la description dans son ultime possibilité et puisant dans des néologismes obscurs et insolites alors que Houellebecq est réputé pour son style dit plat, déconstruisant le style traditionnel français. Examinons cette citation de François Livi concernant l'écriture huysmansienne :

Des grands mythes qui entourent la figure de Huysmans, celui de l'écrivain qui « écrit mal » est sans doute un des plus tenaces, d'autant plus qu'il s'appuie sur une réalité indéniable : Huysmans jongle avec la langue française, torture la syntaxe et la grammaire jusqu'au bout de leur résistance, épuise toutes les ressources du vocabulaire. Il presse la langue comme un citron, lui impose un rythme qui n'est peut-être pas français, mais qui est en tout cas séduisant ; il veut la distiller, en tirer un suc que la langue seule ne peut certainement pas donner.³⁴

L'expression « grands mythes » tend à infirmer le caractère médiocre de l'écriture huysmansienne. Bien au contraire, elle se distinguerait par son aspect « séduisant » et excentrique. Cette façon avec laquelle l'auteur d'*À rebours* « distille la langue » au point d'en extraire le suc le plus exquis témoignerait au contraire d'une volonté de singulariser son style, de le rendre le plus original possible, afin de se démarquer de ses contemporains. Pour ce qui est de Houellebecq, il est souvent présenté par certains critiques littéraires comme un mauvais écrivain et ce en raison d'une écriture qui serait pauvre et sans consistance. Ils qualifient parfois son style de « non-style »³⁵ justement pour mettre en évidence la prétendue pauvreté de son écriture. *A priori*, nous voilà donc en face de deux projets d'écriture complètement opposés, se situant à des pôles extrêmes. Cependant, pour nos deux auteurs, nous avançons l'hypothèse d'une correspondance entre l'emploi de la langue et la construction de l'univers romanesque. Concernant Houellebecq, examinons ce que dit le narrateur *d'extension du domaine de la lutte* sur ce point :

³⁴ François Livi, *J. – K. Huysmans, à rebours et l'esprit décadent*, Librairie Nizet, coll. La lettre et l'esprit, 1976, p. 97.

³⁵ Nous reviendrons sur la prétendue médiocrité stylistique de Houellebecq au moment de faire le bilan de son style d'écriture.

Cet effacement progressif des relations humaines n'est pas sans poser certains problèmes au roman. Comment en effet entreprendrait-on la narration de ces passions fougueuses, s'étalant sur plusieurs années, faisant parfois sentir leurs effets sur plusieurs générations ? Nous sommes loin des *Hauts de Hurlevent*, c'est le moins qu'on puisse dire. La forme romanesque n'est pas conçue pour peindre l'indifférence, ni le néant ; il faudrait inventer une articulation plus plate, plus concise et plus morne. (*E.D.L.*, p. 42)

Nous retrouvons dans ces propos l'idée qu'il faudrait envisager une adéquation entre la nature de l'univers décrit et la forme romanesque employée, quitte à inventer une nouvelle théorie du roman. Par extension, cela se traduit sur le plan stylistique par la proposition suivante : un bon style serait celui qui rendrait compte, avec le plus d'acuité, de la nature profonde de l'univers romanesque représenté.

Nous étudierons donc le style respectif de nos deux auteurs à l'aune de cette hypothèse. Partant, la complexité et l'aspect tortueux que nous retrouvons dans la langue de Huysmans seraient alors une reproduction, sur le plan de l'écrit, de la tension nerveuse qui anime ses personnages névrosés, complètement inadaptés à leur environnement en constante désagrégation, alors que la langue « plate, concise et morne » de Houellebecq serait la mieux appropriée pour exprimer la vacuité qui régit le monde contemporain, peuplé d'individus solitaires, rongés par la dépression. C'est ce que nous allons du moins essayer de démontrer durant notre travail.

Plan de travail :

Notre travail sera essentiellement composé par trois grandes parties. La première partie s'intitulera « Du seuil au corps du roman : intrigue et personnages entre dévitalisation et convulsion » où nous verrons comment la morbidité influe sur la construction de l'intrigue et des personnages. Nous tenterons également de mettre en évidence le caractère dérangent des seuils romanesques de leurs romans. La deuxième partie s'intitulera « altérations spatio-temporelles » où nous démontrerons de quelle manière la morbidité altère la structuration spatio-temporelle des récits en question. Dans la dernière partie « l'Abject comme motif littéraire et esthétique », nous étudierons le rôle de l'abjection dans la construction de leurs univers romanesques sur les plans structurel, esthétique et éthique.

Première partie

Du seuil au cœur du roman : intrigue et personnages entre dévitalisation et convulsion

Introduction de la première partie

La première partie sera consacrée à l'étude du cœur du roman : à savoir l'intrigue et les personnages. Nous allons examiner de quelle manière la morbidité influe sur la construction de ces deux composantes essentielles. Nous verrons comment elle agit sur les fonctionnements internes de l'histoire et des protagonistes, c'est-à-dire comment elle tend à régenter la structuration de ces deux composantes romanesques essentielles. Mais tout d'abord, nous essayerons de démontrer que le caractère dérangeant des univers respectifs de nos deux auteurs se déploie déjà au niveau de leurs seuils romanesques.

Concernant le terme de dévitalisation¹, nous le définissons comme suit : « action de dévitaliser, c'est-à-dire d'enlever à une personne sa force vitale, sa vitalité. »² Par extension, il s'agit pour les romans de nos deux auteurs d'un processus général qui altère fortement les structures de l'histoire. Ainsi, nous tenterons de démontrer que l'aspect dynamique intrinsèque à l'intrigue subit une sorte d'altération la rendant désubstantialisée, voire vidée, dénuée de tout fait marquant qui puisse la rendre propice à l'émergence du principe d'aventure, cher aux canons romanesques traditionnels. Le constat de dévitalisation s'étendrait également aux personnages qui, du fait de leur état maladif, auraient tendance à adopter un comportement apathique et résigné, ce qui amoindrit leurs champs d'action sur le cours des événements. À titre illustratif, la dévitalisation se manifeste pleinement dans la dépression qui empêche l'épanouissement personnel des personnages principaux, elle se matérialise également dans l'apathie sexuelle qui semble animer certains protagonistes de notre corpus. Cette idée de dévitalisation est également à associer avec celle de morbidesse, à

¹ À noter que le processus de dévitalisation en œuvre dans l'univers romanesque houellebecquien a été déjà mis en évidence par Gilles Viennot dans son article intitulé *La dévitalisation dans les textes de Michel Houellebecq : de l'orgie de science à l'éclipse du sens*, où il tente d'établir les liens qui existent entre la science, la modernité et la postmodernité. Son article n'est pas forcément centré sur l'étude des personnages à proprement parler mais plutôt sur la description d'un monde désenchanté et l'incapacité de la science à le réenchanter ; Gilles Viennot, « La dévitalisation dans les textes de Michel Houellebecq : de l'orgie de science à l'éclipse du sens », in RILUNE — Revue des littératures européennes, n° 11, Science et fiction, (Fulvia Balestrieri, Eleonora Marzi, eds.), 2017, p. 139-174. (version en ligne, www.rilune.org. Cons. le 25/12/2021)

² <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/devitalisation/>, cons. le 15/09/2021.

savoir cette attitude langoureuse, contemplative, que nous percevons chez l'individu aux pulsions vitales sans cesse en dérégulation.

A *contrario*, le processus de convulsion ou « convulsivité »³ serait l'exact pendant de la dévitalisation. Le terme « convulsion » est défini comme suit par *Le petit Larousse grand format* : « « n.f. (lat. *convulsio*). 1. Contraction spasmodique intéressant la musculature du corps. 2. Fig. Soubresaut, agitation violente, *Convulsion politique*. »⁴. Nous parlons alors des « convulsions de la rage, du désespoir. »⁵ C'est bien la deuxième acception qui nous intéresse ici. Par extension, la convulsivité ou compulsivité désignerait le processus général qui atteindrait un sujet quelconque et qui le pousserait à agir de façon convulsive et irraisonnée sans but à atteindre et ce de manière *répétée*. Cette attitude émane d'un état maladif antérieur à l'apparition souvent soudaine de cette agitation incontrôlée. Nous essayerons de démontrer que cette convulsivité est un trait caractéristique des personnages de nos deux auteurs.

Sera abordée aussi de manière transversale la question du genre littéraire dans cette partie et plus particulièrement le genre naturaliste et ses caractéristiques. Pour cela, nous allons commencer par présenter, au sein même de cette introduction, certaines notions fondamentales concernant ce courant. Nous allons examiner le contexte historique dans lequel le naturalisme a fait son apparition en insistant sur l'influence décisive qu'a eu le progrès scientifique sur l'évolution de la littérature. Nous en profiterons également pour introduire le concept opératoire d'hérédité morbide.

Le XIX^{ème} siècle a érigé l'hérédité en véritable critère identificatoire et même discriminatoire. Pour plus de précisions, la notion d'hérédité avait pris une place prépondérante dans la société française suite à la Révolution de 1789. En effet, à l'époque de la monarchie, il était primordial de protéger le lignage et l'héritage de la noblesse, lesquels garantissaient la légitimité du pouvoir monarchique. Mais la Révolution mit fin à cette organisation politique particulière et focalisa son attention sur le reste de la population, en particulier la bourgeoisie émergente. C'est alors que le concept d'héritage fut supplanté par

³ Nous retrouvons une occurrence de ce terme défini comme suit : « *Convulsivité* : caractère de ce qui est convulsif, dans un sens morbide ou salvateur. » <http://www.spherisme.be/Spherisme.htm>. Cons. le 08/01/2022. En ce qui concerne notre travail, nous allons bien entendu insister sur l'aspect morbide de la convulsivité.

⁴ *Le petit Larousse grand format*, sous la direction de Daniel Péchoin et François Demay, Paris, Les éditions Larousse, 1996, entrée : « convulsion », p. 270.

⁵ Littré, Émile. Dictionnaire de la langue française. Paris, L. Hachette, 1873-1874. Electronic version created by François Gannaz. <https://www.littre.org/definition/convulsion>. Cons. le 06/01/2022.

celui d'hérédité. Alors que le droit d'héritage garantissait la transmission des biens des ancêtres aux descendants, l'hérédité, elle, accordait la primauté au statut génétique de l'individu. Ainsi, nous passons d'une conception tirant son essence du droit de naissance à une conception biologique de l'individu. De fil en aiguille, l'hérédité deviendra l'enjeu politique principal pour la bourgeoisie dominante. Comment s'assurer de la bonne santé du bon peuple de France (et d'Europe plus généralement) ? Comment contrôler génétiquement l'individu afin qu'il demeure porteur de gènes sains, et ce dans le but d'augmenter sa productivité, dans une société complètement bouleversée par l'avènement de la Révolution industrielle ? Et surtout, comment éviter la transmission des tares héréditaires ?

Cette réflexion va nous permettre d'introduire l'idée centrale d'hérédité morbide. Le XIX^{ème} siècle connaîtra un progrès spectaculaire dans le domaine de la médecine génétique et psychiatrique, le but étant, comme on vient de le signaler, d'enrayer la progression des tares héréditaires nuisibles à la productivité industrielle du pays. Parmi les ouvrages théoriques de médecine ayant traité cette question épineuse de l'hérédité morbide, nous pouvons citer de façon non-exhaustive les traités respectifs de Jacques-Joseph Moreau de Tours *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire, ou De l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel* (1859, Paris), Théodule Ribot *Les maladies de la volonté* (Paris 1888), de Maurice Legrain et Valentin Magnan *Les dégénérés* (Paris, 1893), Pierre Janet *L'état mental des hystériques* (Paris, 1894) et *Névroses et idées fixes* (Paris, 1898). Nous insistons encore une fois sur le fait qu'il y avait une volonté de situer l'origine des défaillances d'ordre psychiatrique (névrose, hystérie, schizophrénie, etc.) au niveau des gènes transmis par des ancêtres au patrimoine génétique douteux : l'équation dès lors devient toute simple : des gènes malades produisent des individus dégénérés aussi bien psychologiquement que physiquement (ce qu'on appelait à l'époque des monstres). Bien entendu, tout cela tiendrait d'une mythologie propre du XIX^{ème} siècle qui aurait eu besoin de combler le vide idéologique laissé par la chute de la monarchie absolue.⁶

L'avancée scientifique et les évolutions médicales ont eu une influence directe sur la littérature : en témoigne l'avènement du naturalisme. Ce mouvement, se voulant la consécration définitive de la tendance réaliste en littérature (succédant tout naturellement au réalisme balzacien), s'appuie sur deux piliers : le déterminisme génétique d'une part et le déterminisme social de l'autre. Quand on pense au naturalisme, comment ne pas évoquer l'œuvre d'Emile Zola, les *Rougon-Macquart* ? Nous pourrions considérer cette œuvre, toutes

⁶ Jean Borie, *Mythologies de l'hérédité au XIX^{ème} siècle*, Paris, Galilée, 1981.

proportions gardées, comme une application des théories médicales citées plus-haut. Finalement, qu'est-ce que *Les Rougon-Macquart* sinon l'histoire d'une vieille dame, Adélaïde Fouque, une femme névrotique devenue folle, ayant transmis ses tares à l'ensemble de sa progéniture ? Cela illustre très bien la théorie génétique de l'hérédité morbide. Le mal originel se situerait alors dans les mauvais gènes de cette femme qui, non contente de porter en elle les germes de la dégénérescence, commettra l'affront de se marier deux fois et d'engendrer une descendance qui héritera également des tares des pères respectifs Rougon et Macquart.

Nous avons déjà signalé que Huysmans a été, avec Emile Zola et les autres membres du cercle de Médan, l'un des plus illustres représentants de ce courant littéraire même s'il s'en détachera par la suite. Néanmoins, nous essayerons de démontrer dans notre travail que l'auteur d'*À rebours* n'a pas vraiment renié les principes constitutifs de ce mouvement.

Concernant Houellebecq, peut-on parler de « néo-naturalisme »⁷ ? Comment ce genre romanesque a-t-il évolué à l'ère du XXIème siècle ?

Notre travail pour cette première partie suivra un plan bien précis. D'abord, nous commencerons par une étude portant sur les seuils romanesques où nous démontrerons que l'ambiance morbide et dérangeante des romans respectifs de nos deux auteurs se ressent déjà au niveau du péricycle et des frontières romanesques c'est-à-dire les *incipits* et les clausules. Ensuite, dans le second chapitre, nous aborderons l'analyse de l'intrigue. Cette analyse se fera en trois temps : d'abord, nous essayerons de voir s'il existe une conception romanesque particulière pour chacun de nos deux auteurs puis nous verrons comment la maladie influe sur la structure de l'intrigue, enfin nous étudierons le fonctionnement des histoires d'amour. Le dernier chapitre sera consacré à l'étude des personnages où il sera question d'abord du traitement du problème de la filiation, ensuite, comme pour l'intrigue, nous examinerons l'effet de la maladie sur la construction des protagonistes. Nous achèverons notre chapitre par le traitement de la question de la sexualité malade de ces mêmes personnages, qui ira jusqu'à influencer sur les rapports homme-femme en œuvre dans nos romans.

⁷ Nous devons cette expression à Monsieur Badré qui l'emploie dans un article du Monde, daté du 3 octobre 1998 en évoquant le roman phare de Houellebecq *Les Particules élémentaires*. Concernant l'aspect naturaliste de l'œuvre houellebecquienne, nous renvoyons à l'article de Sandrine Rabosseau, « Houellebecq ou le renouveau du roman expérimental », in *Michel Houellebecq sous la loupe*, Clément Murielle Lucie et Van Wesemael Sabine (dir.), Amsterdam, New York : Rodopi, 2007, p. 43-51. Rabosseau y propose une mise au point des convergences entre la démarche de Zola et celle de Houellebecq : « L'observation du milieu dans les manifestations intellectuelles, le poids de l'hérédité et la mise à jour des bas instincts sous couvert d'un discours scientifique peuvent être considérés comme autant d'hommages appuyés au naturalisme dans chacun des romans houellebecquiens. » (p. 44)

I/ Les seuils romanesques : une entrée en matière dérangeante

La notion de seuil est à lier avec l'idée de « contrat de lecture », comme l'indique Vincent Jouve dans la première partie de son ouvrage *La poétique du roman* :

Tout roman, d'une certaine manière, propose à la fois une histoire et son mode d'emploi. Une série de signaux indique selon quelles conventions le livre demande à être lu. L'ensemble de ces indications constitue ce qu'on appelle le "pacte" ou le "contrat de lecture". Il se noue à deux emplacements privilégiés : le paratexte et l'incipit.⁸

Selon Gérard Genette, le paratexte est lui-même composé du péritexte et de l'épitéxte :

Genette, s'appuyant sur le critère de l'emplacement, distingue deux sortes de paratexte : le paratexte situé à l'intérieur du livre (titre, préface, notes, titres de chapitre) auquel il donne le nom de *péritexte*, et le paratexte situé (du moins, à l'origine) à l'extérieur du livre (entretiens, correspondance, journaux intimes qu'il baptise *épitéxte*.⁹

Dans notre cas, nous allons essentiellement nous intéresser au péritexte, principalement aux titres, photos de couvertures et épigraphes.

Dans ce chapitre, nous essayerons de démontrer que l'entrée en matière dans les univers littéraires de nos deux auteurs se singularise par sa propension à installer le lecteur dans un climat dérangeant et anxiogène, comme pour le prévenir du danger du projet qu'il s'apprête à entreprendre. Ajouté à cela, nous élargirons cette notion de seuil romanesque en incluant l'étude de *l'explicit* dans notre travail, d'où l'expression de frontières romanesques.

1. Le péritexte huysmansien et houellebecquien

Pour le péritexte, comme nous l'avons déjà signalé, nous allons nous limiter à l'étude de l'appareil titrologique, des photos de couverture et des épigraphes. Pour cela, nous allons adopter le plan suivant : d'abord, nous allons commencer par faire l'état des lieux des titres et des premières de couverture de nos deux auteurs puis nous passerons à leur analyse syntaxique, ensuite nous aborderons l'analyse sémantique, après cela, nous essayerons d'établir les liens entre les photos de couverture des romans et les titres correspondants et enfin nous intégrerons l'étude des épigraphes. Nous verrons alors si l'effet dérangeant mentionné ci-dessus se manifeste dès le péritexte.

⁸ Vincent Jouve, *La poétique du roman*, *op.cit.*, p. 11.

⁹ *Ibid.*, p. 13.

1.1 - Etat des lieux des titres et des premières de couverture

Le titre est le marqueur identitaire de l'œuvre par excellence puisqu'il établit le premier contact entre le livre et son auteur. Pour plus de précisions, Charles Grivel¹⁰ et Leo Hock¹¹ attribuent aux titres les fonctions suivantes : l'identification de l'ouvrage, l'indication du contenu et la séduction du public. Face à cette classification, Gérard Genette¹² propose plutôt une opposition de type linguistique entre rhème et thème.

En ce qui concerne nos deux auteurs, nous proposons ici un tableau présentant les titres et la description de la photo de couverture correspondante.

Pour Huysmans :

| Titre | | Description de la 1 ^{ère} de couverture |
|-----------|---------------------------------|--|
| À rebours | | Tableau d'Odilon Redon, <i>Les yeux clos</i> |
| En rade | | Tableau d'Hyppolyte Sebron, <i>Intérieur d'une abbaye en ruine</i> |
| Là-bas | | L'image représente deux cartes issues d'un jeu de tarot représentant « Le diable » et « Le pendu ». (D'après un jeu de carte édité par Fautrier Cartier à Marseille) |
| Nouvelles | Sac au dos | L'image représente un être hybride avec un torse et des membres inférieurs humains habillés en tenue militaire de l'époque mais ayant pour partie supérieure une assiette d'où on a retiré un couvercle plat luxueux aux motifs champêtres, laissant apparaître un fromage qui semble avarié, l'ensemble marchant sur une serviette de table souillée par des miettes éparpillées de nourriture. (Illustration de Virginie Berthemet). |
| | À vau-l'eau | |
| | La retraite de Monsieur Bougran | |

Pour Houellebecq :

¹⁰ Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye-Paris, Mouton, 1973.

¹¹ Léo Hock, *La marque du titre : Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye-Paris-New-York, Mouton, 1982.

¹² Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1987.

| Titre | Description de la 1^{ère} de couverture |
|----------------------------------|---|
| Extension du domaine de la lutte | L'image représente un ensemble de caddies de supermarché alignés sur un parterre d'une blancheur clinique. (Wayne Hoy/ Getty Images) |
| Les particules élémentaires | L'image représente une salle de séjour où deux hommes aux bords extrêmes du cadre de la photo (droite et gauche), à l'identification impossible due à une coupure au niveau de la vue de face, sont assis chacun sur un fauteuil adossé sur un mur de fond de couleur verdâtre, toute la pièce étant éclairée par la faible lueur d'une lampe de plafond. (William Howard/ Getty Images). |
| Plateforme | Nous avons une autoreprésentation de l'auteur entrain de lire un roman (son propre roman ?) à la couverture représentant un visage de femme asiatique à la mine exprimant une certaine sensualité. (d'après Hulf Andersen/ Sipa). |
| La possibilité d'une île | Nous avons la représentation d'une crique donnant sur une mer d'une blancheur limpide et laissant entrevoir au loin un massif rocheux, le tout sous le regard d'un chien situé à l'extrémité de la plage. (Jeremy Veach/ Getty images) |
| La carte et le territoire | Il s'agit d'une fissure dans une coulée de lave d'où ressortent des pétales appelés langues de feu à l'île de la Réunion. (Nils-Udo, 1990). |
| Soumission | Représentation céleste de la tour Eiffel ornementée à son sommet d'un Croissant. (Charly Lataste/ Getty images). |
| Sérotonine | Pas de photo |

Nous reviendrons à l'interprétation du lien entre le titre et la photographie plus tard dans notre travail.

1.2 - Approche syntaxique

Nous verrons, au niveau syntaxique, qu'il existe une différence assez notable entre la titrologie huysmansienne et houellebecquienne. En effet, Huysmans privilégie la construction adverbiale dans la composition de ses titres alors que Houellebecq opte pour la construction nominale.

1.2.1 - La dominante adverbiale dans la titrologie de Huysmans

Si on admet que les titres sont généralement constitués de syntagmes nominaux, nous pouvons affirmer alors que Huysmans transgresse cette pratique générale, ses titres étant généralement constitués de locutions adverbiales¹³ suivant ce modèle : préposition + nom, telles qu'*À rebours*, *En rade* ou *À vau-l'eau*. Pour plus de précisions, *À vau-l'eau* est construit également sur le modèle préposition + nom, mais il s'agit ici d'un nom composé (vau+eau). Pour *Là-bas*, il s'agit d'un adverbe formé par l'adverbe locatif « Là » et le nom « bas ».

A priori, les titres des nouvelles *Sac au dos* et *La retraite de monsieur Bougran* font figure d'exception par rapport aux autres titres : mais est-ce vraiment le cas ? Le titre *Sac au dos* est constitué d'un nom (« sac ») suivi d'une préposition (« au ») et d'un second nom (« dos »). Mais en réalité, ce syntagme nominal pourrait très bien fonctionner comme une locution adverbiale. Nous pouvons illustrer cela en prenant un exemple (choisi par nous-même) de phrase bien précis : « Sac au dos, Eugène est allé au front. » Ainsi, nous pouvons considérer l'expression « sac au dos » comme une locution adverbiale puisqu'elle répond à la question-test : « comment Eugène est allé au front ? » qui permet de mettre en évidence la nature adverbiale de la locution.

Pour *La retraite de monsieur Bougran*, nous avons là une structure des plus classiques avec un substantif précédé d'un déterminant défini et un complément du nom sauf que ce n'est pas Huysmans qui a choisi ce titre. En effet « publiée longtemps après sa disparition, en 1964, par Maurice Garçon, cette nouvelle porte un titre choisi par celui-ci, et non par l'auteur. » (*N, R.M.B*, notice, p. 201). Nous aurions donc du mal à imaginer un Huysmans, à

¹³ Pour l'appareil titrologique des romans naturalistes, nous savons que les auteurs privilégient des titres en prénoms et noms de familles de personnages féminins (*Thérèse Raquin*, *Germinie Lacerteux*, *Nana*, etc.). Pour la période strictement naturaliste de Huysmans, nous remarquons qu'il y a respect de cette pratique titrologique puisque nous enregistrons les titres de *Marthe* et *Les sœurs Vatard* dans son œuvre. Néanmoins, la construction adverbiale est déjà présente dans le titre de son roman naturaliste *En ménage*.

la pratique titrologique peu conventionnelle, opter pour ce genre de titre. Nous verrions plus un titre du genre « En retrait » ou « À l'agonie » pour cette nouvelle, si Huysmans avait été lui-même l'auteur du titre.

Nous remarquons que la construction syntaxique de ces titres, sortant des sentiers battus, insuffle une dose d'étrangeté à l'approche de ces romans, sachant que le nom de l'auteur à consonance germanique et à la prononciation difficile contribue d'emblée à l'aspect *a priori* insaisissable de ces livres.

1.2.2 - La dominante nominale dans la titrologie de Houellebecq

Concernant Houellebecq, la construction syntaxique de ses titres est par contre assez conventionnelle puisqu'ils sont tous construits sur la base de syntagmes nominaux qui se présentent comme suit :

- Substantif simple : Plateforme, Soumission, Sérotonine.
- Substantif précédé d'un déterminant défini et suivi d'un adjectif : Les particules élémentaires.
- Deux substantifs précédés d'un déterminant défini et coordonnés par la conjonction « et » : La carte et le territoire.
- Déterminant suivi d'un substantif suivi d'un complément du nom : La possibilité d'une île.
- Substantif suivi d'un complément du nom composé : Extension du domaine de la lutte.

Nous voyons donc bien que sur le plan syntaxique, l'appareil titrologique houellebecquien diffère complètement de celui de Huysmans puisqu'il privilégie la construction nominale et paraît donc plus abordable que celui de l'auteur d'*À rebours*. Néanmoins, nous y relevons tout de même une part de mystère puisque nous n'y trouvons rien de bien explicite. À noter aussi l'absence de noms propres, pratique pourtant assez répandue dans le domaine de la titrologie.

1.3 - Approche sémantique

Sur le plan sémantique, nous enregistrons là encore une certaine différence entre la titrologie huysmansienne et houellebecquienne. Pour les titres de Huysmans, nous relevons la persistance de l'isotopie du déclin alors que les titres de Houellebecq nous proposent plutôt une incursion dans le domaine de la science-fiction et la sociologie.

1.3.1 - L'isotopie du déclin dans les titres de Huysmans

Pour démontrer la récurrence de l'isotopie du déclin dans la titrologie de Huysmans, examinons-les de plus près : pour *À rebours*, d'après le dictionnaire Larousse en ligne¹⁴, nous relevons quatre définitions de ce terme :

- À contre-poil : Brosser du velours à rebours.
- En sens contraire, en partant de la fin : Compter à rebours.
- De travers, à contresens : Comprendre à rebours.
- À l'opposé, à l'inverse : Tu fais tout à rebours de ce qu'on te dit.

Ce qui est intéressant dans cette expression, c'est la persistance des sèmes de l'inversion et de la régression. Elle nous renvoie à cette idée que rien ne se passe comme prévu, que tout s'inverse, tout périclité : en somme, un monde en totale perdition, qui marche sur la tête, en d'autres termes un monde en plein déclin.

Le sème du déclin est également perceptible dans le titre *En rade* puisque cette locution adverbiale, selon *l'internaute*,¹⁵ désigne le fait d'être mis à l'écart, d'être abandonné. Cette logique se poursuit avec *À vau-l'eau*, expression qui désigne le fait de « courir à sa perte »¹⁶ ou pour indiquer que quelque chose est en train de « périclité peu à peu »¹⁷

En ce qui concerne le titre *Sac au dos*, nous nous serions attendus plutôt à l'expression sac à dos qui désigne le bagage avec lequel on fait ses excursions. Ici, la substitution de la préposition « à » par « au » opère un changement de sens important puisque désormais nous n'avons plus affaire à un objet matériel servant à contenir des objets de voyage mais plutôt à une actualisation d'une action bien déterminée, celle qui consiste à se déplacer le « sac au dos ». Au vu de notre analyse précédente, cela pourrait renvoyer à l'image d'un voyageur portant sur ses épaules un sac lourd et pesant, sans moyen de locomotion pour se déplacer vers le lieu escompté.

Enfin, pour *La retraite de monsieur Bougran*, bien que nous ayons déjà mentionné que ce titre n'est pas de Huysmans, il n'en reste pas moins qu'il renferme une dimension plutôt négative puisque la retraite désigne la fin d'une occupation, généralement d'une activité professionnelle, voire parfois la mort.

¹⁴

https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A0_rebours/66901#:~:text=%C3%80%20contre%2Dpoil%20%3A%20Brosser%20du,%C3%A0%20contresens%20%3A%20Comprendre%20%C3%A0%20rebours.
Cons. le 18/06/2020.

¹⁵ <http://www.linternaute.fr/expression/langue-francaise/4942/etre-en-rade/>, cons. le 18/06/2020.

¹⁶ <http://www.linternaute.fr/expression/langue-francaise/6595/aller-a-vau-l-eau/>, cons. le 18/06/2020.

¹⁷ https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A0_vau-l_eau/81217, cons. le 18/06/2020.

1.3.2 - L'aspect scientifique et sociologique dans les titres de Houellebecq

Les titres des romans de Michel Houellebecq revêtent un aspect scientifique (voire science-fictionnelle) et sociologique évident. Cela est perceptible dès le titre - bien qu'*a priori* énigmatique - de son premier roman *Extension du domaine de la lutte*. À y regarder de plus près, le terme *Lutte* n'est pas sans rappeler le concept sociopolitique de Karl Marx, la lutte des classes.

Pour *Les particules élémentaires*, nous sommes clairement dans le domaine scientifique, et plus précisément celui de la physique des particules puisque les particules élémentaires désignent en réalité les protons et les électrons c'est-à-dire les composants élémentaires de la matière.

Plateforme est aussi ce qu'on pourrait appeler un titre énigmatique. Outre la piste de l'autodérision - ainsi Houellebecq aurait choisi ce titre comme un clin d'œil aux critiques de l'époque qui qualifiaient son écriture de plate - nous pouvons y déceler une acception scientifique, plus particulièrement dans le domaine de l'informatique où on emploie souvent l'expression de plateforme virtuelle pour désigner un réseau professionnel ou informatique (site officiel, plateforme numérique pour une inscription à distance à une activité, etc.).

La possibilité d'une île revêt, là encore, un caractère science-fictionnel évident sachant que dans l'imaginaire littéraire l'île désigne le lieu utopique par excellence. Or, la littérature utopique est considérée par les critiques comme un sous-genre de la science-fiction. D'ailleurs, l'auteur phare de la science fiction, Aldous Huxley¹⁸ (1894-1963) a justement publié un roman intitulé *Île* (1962) où il décrit une microsociété idéale résidant dans une île lointaine, retirée du monde et de ses tourments. Ici, le terme « possibilité » restreindrait la perspective de l'idéal utopique généré par l'espace insulaire, autrement dit : une société utopique pourrait-elle être possible ?

Le titre *La carte et le territoire*¹⁹ renferme une référence implicite au célèbre aphorisme du philosophe, scientifique américain et père de la sémantique générale Alfred Korzybski : « une carte n'est pas le territoire qu'elle représente »²⁰. Il est à mentionner que les travaux scientifiques d'Alfred Korzybski ont inspiré le célèbre roman de science-fiction de Van Vogt

¹⁸ Aldous Huxley est cité par Michel Djerzinski, le protagoniste principal des *Particules élémentaires*, comme étant l'un des écrivains de science-fiction les plus influents du XX^{ème} siècle. Houellebecq lui-même est un fervent lecteur de ce type de littérature.

¹⁹ A noter qu'il existe un roman du même titre de Michel Lévy : Michel Lévy, *La carte et le territoire* [1999], Villepinte, Éditions 93, coll. *Mot à mot*, 2011.

²⁰ Alfred Korzybski, *Une carte n'est pas le territoire*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2007. Traduit par Mireille de Moura et Jean-Claude Dernis, supervisé par Didier Kohn.

Le Monde des Ā (1945). À noter justement que c'est par l'intermédiaire du roman de Van Vogt que Houellebecq a pris connaissance de l'aphorisme de Korzybski.²¹

Soumission est un titre laconique et énigmatique. Aussi, peut-il suggérer diverses interprétations. Soumission à un envahisseur ? Auquel cas, nous entrons dans un contexte sociopolitique nous amenant à aborder des notions telles que la collaboration et la résistance. Nous pouvons également penser à la soumission sexuelle, ce qui nous emmène vers les eaux troubles de l'univers sadomasochiste.

Sérotonine est un titre explicite puisqu'il désigne une substance chimique élaborée par certaines cellules de l'intestin et du cerveau qui joue un rôle de neurotransmetteur au sein de l'organisme humain. À noter qu'on attribue souvent à la sérotonine l'appellation d'hormone du bonheur²² vu qu'elle joue un rôle crucial dans la régulation des comportements physiologiques tels que le sommeil ou le désir alimentaire et sexuel.

Nous constatons donc bien la dominante scientifique dans la titrologie de Houellebecq. En réalité, ceci n'a rien d'étonnant puisque Houellebecq, lui-même, à diverses occasions, a exprimé son attrait pour ce type de littérature : « [...] compte tenu [...] des progrès accomplis pendant la même période par les sciences exactes et la technologie, on peut s'attendre à ce que la littérature la plus brillante, la plus inventive de la période soit la littérature de science-fiction ; »²³. Néanmoins, son appareil titrologique renferme une part de mystère qui juggle quelque peu la fonction informative du titre. Chez Huysmans, en revanche, sa titrologie nous livre déjà une première indication : celle d'un monde en régression, comme s'il prenait une pente sans cesse déclinante.

1.4 - Rapport entre titre et image

Nous essayerons dans cette sous-partie d'établir le lien entre titre et photo de couverture pour les deux auteurs. Nous verrons que pour Huysmans, l'imagerie en œuvre dans ses premières de couverture tend à confirmer l'aspect dérangeant de ses titres. Pour Houellebecq, nous sommes plutôt face à une imagerie assez complexe, misant sur le mystérieux et l'insaisissable.

²¹ Conversation de Michel Houellebecq et Alain Finkielkraut, émission *Répliques*, France Culture, 11 septembre 2010.

²² <https://www.zavamed.com/fr/serotonine.html>, cons. le 19/06/2020.

²³ Michel Houellebecq, « sortir du XXème siècle » in *Lanzarote et autres textes*, Paris, Libro, 2002, p. 71.

1.4.1 - Confirmation du caractère dérangeant des titres huysmansiens

À *rebours* et *En rade* ont en commun le choix d'images picturales pour orner leurs 1^{ères} de couverture. Pour *À rebours*, nous avons la représentation du tableau d'Odilon Redon *Les yeux clos* (1890). Cette image nous donne à voir la partie supérieure d'un homme aux paupières fermées et à la tête inclinée. La disposition particulière de cette partie du corps suggère l'idée d'un état somnolent, comme si l'individu en question était frappé par une forme de léthargie malade, faisant la part belle à la langueur. Ceci nous ramène donc à l'idée de morbidesse définie au début de notre introduction. Il existe donc un lien évident entre l'image et le titre défini ci-dessus. Concernant *En rade*, c'est l'intérieur d'une abbaye en ruine, semblant être à l'abandon, qui nous est présenté en photo de couverture. De plus, nous pouvons apercevoir en bas à droite la représentation d'une femme en robe blanche tenant un chandelier à sa main gauche. Ladite femme apparaît comme perdue devant l'immensité de l'édifice religieux. Cela nous rappelle l'imagerie des romans gothiques anglais où il est souvent question de châteaux hantés, d'églises abandonnées et possédées par des esprits maléfiques, etc. S'agit-il d'une incursion dans le roman gothique pour Huysmans ? Toujours est-il qu'il existe une correspondance entre le titre et l'image.

La photo de couverture de *Là-bas* renvoie de façon explicite au satanisme par le biais du tarot, jeu de cartes réputé pour son caractère occulte et mystique, dont se servent d'ailleurs les voyantes. La carte du pendu symboliserait alors la notion d'inversion de valeurs chère aux satanistes. Nous pouvons voir sur l'image que c'est bien les pieds et non pas la tête que la corde entoure. La deuxième carte est encore plus explicite puisque ce n'est ni plus ni moins que le diable en personne qui y est représenté (accompagné de deux serviteurs enchaînés à une corde au cou). Autre fait notable : les deux cartes ont pour numéros respectifs le XII et le XIV comme si on avait occulté le numéro XIII. Là encore, il s'agit encore d'une référence implicite aux sciences occultes puisqu'il est bien connu que, selon la numérologie chrétienne, le numéro XIII est un numéro porte-malheur. Mais qu'en est-il du lien entre le titre et l'image ? D'après ce que nous avons analysé, *Là-bas* pourrait faire alors référence à un lieu souterrain, mystique, inaccessible au commun du mortel : un là-bas lointain et inquiétant. Avons-nous affaire à un récit fantastique ?

La dernière photo à analyser est celle qui orne la première de couverture du recueil des nouvelles de Huysmans, très sobrement intitulé *Nouvelles* et qui en réunit principalement quatre: *Sac au dos*, *À vau-l'eau*, *La retraite de monsieur Bougran* et *un dilemme* (cette dernière ne faisant pas partie de notre corpus). L'image que nous avons décrit dans le tableau

ci-dessus allie le monstrueux et le grotesque. Mais en anticipant sur le contenu des récits, nous y relevons des références à deux des quatre nouvelles du recueil. En effet, la tenue militaire que porte l'être hybride nous rappelle l'uniforme de soldat du personnage principal de *Sac au dos* Eugène Lejantel, enrôlé pour partir en guerre contre la Prusse tandis que le fromage dégoûtant qui fait office (avec l'assiette et le couvre-plat) de partie supérieure du corps de cet être étrange renverrait à la nouvelle *À vau-l'eau* où nous sont racontés les déboires gastronomiques du personnage de Folantin. Ainsi, cette image fait la synthèse du contenu de deux nouvelles sur quatre. En outre de l'aspect dérangeant, ces images introduisent une part de fantastique que n'augurent pas forcément les titres.

1.4.2 - Houellebecq : une imagerie complexe

L'imagerie présente dans les premières de couverture de Houellebecq se caractérisent par leur côté réaliste et actuel puisque ce sont, en général, des photographies d'objets ou de paysages réels et contemporains, contrairement à Huysmans où nous avons la domination du pictural et du figuratif.

Dans *Extension du domaine de la lutte*, la photographie des caddies en série confirmerait la connotation socio-économique du titre puisque les caddies renvoient au lieu de l'hypermarché, le symbole parfait de la société de consommation où tout est accessible aux plus riches et hors de prix pour la classe pauvre. Il est même possible d'y voir une critique en filigrane du libéralisme économique.

La photographie dans *les particules élémentaires* renferme un caractère fortement énigmatique. Outre le fait qu'il n'existe aucune correspondance entre le titre et la photo, l'aspect énigmatique réside également dans la coupure au niveau des visages des deux hommes assis sur le fauteuil : leur identité nous est donc complètement inconnue. Qui plus est, « l'obscur clarté »²⁴ qui règne sur la pièce suggère une atmosphère inquiétante.

La photographie de *Plateforme* pourrait suggérer une structure en mise en abyme si on émet l'hypothèse que le livre que Houellebecq est en train de lire est son propre roman. Nous aurions donc la représentation d'un roman dans un roman. Ceci dit, il n'existe aucune correspondance entre le titre et la photo puisque la thématique asiatique n'y apparaît pas. À moins qu'il ne s'agisse d'un pied de nez de l'auteur pour signaler aux journalistes qu'il est en train de lire un livre au style plat.

²⁴ Pour pasticher Corneille.

Par contre, il existe une parfaite correspondance entre le titre et la photographie dans *La possibilité d'une île* où prend place ce qui ressemble fortement à une île déserte dont le seul résident n'est autre qu'un chien visiblement errant. Il ressort d'ailleurs de cette photo une sorte de mélancolie, voire une beauté élégiaque.

Dans *La carte et le territoire*, nous avons également une photographie d'un paysage naturel. Nous pourrions y voir aussi le triomphe du monde végétal sur le monde industriel. Quant à la fissure que nous apercevons au milieu de l'image, il pourrait s'agir d'une métaphore d'un monde qui se fissure, qui part à vau-l'eau. Toujours est-il qu'il n'est pas évident d'établir un lien entre le titre et la photo.

Enfin, la photographie de *Soumission* a ceci de particulier par rapport aux autres photographies, qu'elle nous éclaire complètement sur la portée sémantique du titre. En effet, le croissant islamique qui orne le sommet de la Tour-Eiffel explicite le sens du mot « soumission ». Ce mot est tout simplement la traduction française du terme « Islam » qui veut dire soumission en Arabe. Nous remarquons donc que là encore le titre renferme une dimension sociologique puisqu'il s'agit apparemment de l'état d'une religion prenant la place d'une autre. De fait, le croissant islamique planant sur la Tour-Eiffel signifierait le basculement de la France vers l'Islam. Ce scénario nous rappelle la structure typique d'un récit d'anticipation où l'auteur décrit dans un futur proche ou lointain l'avènement d'un changement idéologique radical au sein d'une société donnée. Pour illustrer cela, nous pouvons prendre l'exemple du roman de Georges Orwell (1903-1950) *1984* (1949) déjà évoqué lors de notre introduction générale. Mais en plus de l'aspect science-fictionnel, nous notons une part de provocation dans cette photographie, surtout dans un contexte social tendu pour la France de l'époque. L'effet dérangeant est ici manifeste.

La complexité du rapport entre titre et photos de couverture chez Houellebecq se manifeste dans la multitude d'effets sur lesquels joue l'auteur (ou plus exactement la maison d'édition) : l'effet dérangeant bien sûr mais aussi mystérieux et inaccessible, voire parfois mélancolique. Nous relevons même une part d'ironie ou même de provocation comme nous l'avons vu dans *Plateforme* et *Soumission*. Cela a pour effet de rendre l'entrée en matière au sein de l'univers romanesque quelque peu insaisissable. Chez Huysmans, par contre, de par une titrologie versant dans le pessimisme et la dérégulation, et une imagerie frisant avec le fantastique, d'emblée, nous sentons que le cadre est posé ; c'est comme si le péri-texte prévenait déjà du caractère malaisant de l'œuvre.

1.5 - L'étude des épigraphes

D'abord, commençons par définir l'épigraphe : « Confondue à tort avec l'exergue, l'épigraphe est la citation placée en début d'un texte, d'une partie ou d'un chapitre, en *hors d'œuvre* ou plutôt *en bord d'œuvre*, comme le précise Gérard Genette dans son ouvrage *Seuils*. »²⁵ Ici, nous limiterons notre étude aux textes qui précèdent l'ouverture des romans.

Pour Huysmans, parmi les romans et nouvelles qui délimitent notre corpus, seul le texte d'*À rebours* est précédé d'une épigraphe. Plus précisément, elle précède la préface écrite par Huysmans lui-même vingt ans après la sortie du roman et qui se présente comme suit : « Il faut que je me réjouisse au-dessus du temps... quoique le monde ait horreur de ma joie, et que sa grossièreté ne sache pas ce que je veux dire. » (Rusbrock l'admirable). La phrase débute par un ton plutôt optimiste évoquant la nécessité de se réjouir, de s'élever au-dessus du temps, mais la conjonction de subordination « quoique » introduit une sorte de fléchissement dans le ton positif entrevu en début de phrase, désormais il est question de « grossièreté » et d'incompréhension. Cet impératif de réjouissance entraperçu au début ne sert en fait qu'à introduire un effet déceptif puisque cette joie s'avère être illusoire, vu que le monde dans lequel évolue l'auteur de cette phrase semble visiblement s'opposer au bonheur auquel il aspire. Se profile donc la thématique de l'individu incompris et socialement inadapté à son monde. Un prélude à ce qui va advenir au sein même du roman ?

Pour Houellebecq, nous proposons ci-dessous deux tableaux, l'un présentant le nom du roman et l'épigraphe qui lui correspond, le deuxième présentant les différents seuils romanesques inclus dans *La possibilité d'une île*, roman au périphrase très complexe :

²⁵ Naïma Meftah Tlili, *Claude Simon du texte au paratexte*, Tunis, Centre de publication universitaire, 2014, p. 113.

| Titre | épigraphe |
|----------------------------------|---|
| <i>Plateforme</i> | « Plus la vie est infâme, plus l'homme y tient ; elle est alors une protestation, une vengeance de tous les instants. » (Honoré de Balzac) |
| <i>La possibilité d'une île</i> | Qui, parmi vous, mérite la vie éternelle ? |
| <i>La carte et le territoire</i> | « Le monde est ennuyé de moy, Et moy pareillement de luy. » (Charles d'Orléans) |
| <i>Soumission</i> | « Un brouhaha le ramena à Saint-Sulpice ; la maîtrise partait ; l'église allait se clore. J'aurais bien dû tâcher de prier, se dit-il ; cela eût mieux valu que de rêvasser dans le vide ainsi sur une chaise ; mais prier ? Je n'en ai pas le désir ; je suis hanté par le Catholicisme, grisé par son atmosphère d'encens et de cire, je rôde autour de lui, touché jusqu'aux larmes par ses prières, pressuré jusqu'aux moelles par ses psalmodies et par ses chants. Je suis bien dégoûté de ma vie, bien las de moi, mais de là à mener une autre existence il y a loin ! Et puis...et puis...si je suis perturbé dans les chapelles, je redeviens inénué et sec, dès que j'en sors. Au fond, se dit-il, en se levant et en suivant les quelques personnes qui se dirigeaient, rabattues par le suisse vers une porte, au fond, j'ai le cœur racorni et fumé par les noces, je ne suis bon à rien. » (J.K. Huysmans, <i>En route</i>) |

| Numéro et Page du seuil | Nature du seuil |
|--------------------------------|--|
| 1 ^{er} - p.7 | Dédicace à Antonio Munoz Ballesta et sa femme Nico |
| 2 ^{ème} - p.9 | Deuxième dédicace à Harriet Wolff |
| 3 ^{ème} - p. 11 | Epigraphe |
| 4 ^{ème} - p.13 | 1 ^{er} Pré-incipit ²⁶ |
| 5 ^{ème} - pp.15-17 | 2 ^{ème} pré-incipit |
| 6 ^{ème} - pp. 19-20 | 3 ^{ème} pré-incipit |
| 7 ^{ème} - p.23 | <i>Incipit</i> |

²⁶ Nous adopterons l'appellation particulière de *pré-incipit* pour des textes à teneur fortement énigmatique mais qui contiennent des bribes d'informations qui vont s'éclaircir plus tard au gré de l'avancement de l'histoire.

L'idée récurrente qui émane de ces épigraphes est celle de la haine de soi (« Je suis bon à rien ») et de la haine de la vie en règle générale (« la vie est infâme »), comme si le choix de ces épigraphes obéissait à l'impératif de démontrer que la vie ne méritait pas d'être vécue. Nous relevons également une référence à l'ennui dans la citation de Charles d'Orléans, ce qui nous rappelle la philosophie de Schopenhauer qui voit la vie comme une constante oscillation entre la souffrance et l'ennui (voir infra).

Nous remarquons qu'une place importante est accordée à la religion dans ces épigraphes. De façon lapidaire et mystérieuse, d'abord dans l'épigraphe de *La possibilité d'une île* où nous renouons avec le côté énigmatique entrevu dans l'analyse des titres ci-dessus. En effet, il s'agit d'une interrogation à l'encontre d'un destinataire inconnu : plus qu'une interrogation, il s'agit même d'une promesse de vie éternelle nous rappelant le discours eschatologique des religions monothéistes où les élus de Dieu vont au paradis et les damnés en enfer. Puis de façon explicite dans l'épigraphe de *Soumission* où il est fait mention de Catholicisme, de psalmodies et de chants liturgiques. Cela confirme encore plus la dimension religieuse de ce roman, entrevue déjà dans le titre et la photo de couverture.

Enfin, toujours pour l'épigraphe de *Soumission*, nous voyons apparaître un lien concret entre l'œuvre de Huysmans et celle de Houellebecq puisque la citation est directement tirée d'un roman de Huysmans. Avec des termes tels que « dégoûté », « inénu » ou encore « rêvasser », nous sommes encore face à un lexique porteur d'un certain pessimisme, lequel servirait de pont entre l'œuvre de nos deux auteurs.

2. Ouvertures et clôtures chez Huysmans et Houellebecq

Les ouvertures et les clôtures romanesques constituent les frontières dans lesquelles est circonscrite l'intrigue. Autrement dit, elles délimitent le cadre de l'histoire. Elles nous livrent également les premiers éléments d'information sur les personnages, d'où l'intérêt de leur consacrer une étude détaillée.

Pour plus de précisions, nous analyserons les frontières des univers romanesques de nos deux auteurs à l'aune des codes des romans naturalistes. Nous verrons aussi que les deux auteurs ont tendance à construire leurs débuts et leurs fins romanesques en puisant dans un climat propice au pessimisme et l'abattement général (rejoignant ainsi l'une des acceptions de la morbidité développée au cours de notre introduction portant sur le champ sémantique du lugubre et du sinistre), ce qui n'est par ailleurs guère contradictoire avec les principes généraux du naturalisme.

En effet, dans son ouvrage théorique sur le Mal du siècle, Charles Dédéyan emploie l'expression de « pessimisme naturaliste »²⁷ pour évoquer le lien étroit entre naturalisme et pessimisme. Voilà ce qu'en dit Dédéyan :

Au pessimisme décadentiste vient répondre à la même époque le pessimisme naturaliste, qu'il s'appelle de ce mot ou qu'il soit réaliste et vériste. Sous l'influence de Nietzsche et de Hartmann comme de Taine et des physiologistes, nous assistons à une appréhension désabusée de la réalité, et de cette réalité ainsi perçue on veut faire la vérité qu'on se propose en leçons.²⁸

L'expression « une appréhension désabusée de la réalité » renvoie au fait que les naturalistes accordaient peu de crédit à la notion de libre-arbitre et de choix puisque selon eux tout est déterminé d'avance. Ainsi, les naturalistes se sont évertués à détruire toute illusion quant à la possibilité pour l'individu de se délester de son héritage – qu'il soit familial, génétique ou encore social – et de s'épanouir dans une société où tout est joué d'avance. Parlant de Zola, Dédéyan affirme qu'« il inocule le virus du mal du siècle avec une seringue scientifique. »²⁹ Avec l'avènement du positivisme comtien, on a longtemps cru que la science allait contribuer à l'avènement du bonheur universel. Pour les naturalistes, au contraire, la physiologie et les sciences médicales n'ont fait que confirmer la constitution essentiellement fragile de l'être humain. Qui plus est, les naturalistes ont remis en question la faculté de l'homme à se révolter, générer des émotions galvanisantes lui permettant d'accéder à certaines formes de transcendance. En résumé, ils ont mis fin aux dernières illusions du mouvement romantique.

2.1 - Etude des *incipits* : émergence d'un naturalisme dysphorique

L'incipit établit une sorte de pacte de lecture entre le romancier et le lecteur. Il a pour rôle d'informer le lecteur sur la nature du corpus qu'il va s'approprier à lire tant au niveau du genre (roman historique, naturaliste, réaliste, etc.) que sur les éléments centraux du récit (personnages principaux, cadre spatio-temporel, intrigue), voilà ce qu'en dit Andrea Del Lungo, auteur de *L'incipit romanesque* :

Tout commencement romanesque est une prise de position ; un moment décisif, [l'écrivain] doit légitimer et orienter le texte, donner des indications génériques et stylistiques, construire un univers fictionnel, fournir des informations sur l'histoire : bref, diriger la lecture.³⁰

²⁷ Charles Dédéyan, *Le nouveau Mal du siècle de Baudelaire à nos jours*, tome 1, Paris, Société d'Édition d'enseignement supérieur, 1968, p. 383.

²⁸ *Id.*

²⁹ *Id.*

³⁰ Andrea del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2003, p. 14.

Qu'en est-il alors des *incipits* de nos deux auteurs ? Comment amorcent-ils leurs fictions ?

2.1.1 - La dysphorie comme amorce romanesque

Pour Huysmans, nous allons commencer par examiner *l'incipit* de son roman phare *À rebours* (1884). Ce roman débute par une comparaison entre les portraits des ancêtres du personnage principal Floressas des Esseintes décrits comme « d'athlétiques soudards » (A.R, p. 77) et de « rébarbatifs reîtres » (p. 77) et celui de des Esseintes lui-même, présenté comme suit : « une tête mystérieuse et rusée, aux traits morts et tirés, aux pommettes ponctuées d'une virgule de fard [...] » (p. 77). Déjà, à partir de cette comparaison, nous voyons se profiler une indication sur la nature physiologique du personnage principal. Il s'opère alors une sorte de déflation, de dévitalisation lors du passage des aïeux au descendant. Ainsi, la ruse et la maladie ont pris le dessus sur le caractère combatif et courageux des ancêtres.

Qui plus est, l'expression : « d'une virgule de fard », renvoie à l'idée d'une probable féminisation du personnage principal. À la fin de *l'incipit*, apparaît l'expression : « les vices d'un tempérament appauvri, la prédominance de la lymphé dans le sang » (p. 77), pour qualifier la dégradation physique de notre personnage principal. Nous sommes donc face à un phénomène d'atavisme c'est-à-dire que de génération en génération les tares héréditaires se sont momentanément éclipsées pour finalement réapparaître avec l'ultime descendant. Cela illustre donc très bien un cas d'hérédité morbide. Des Esseintes apparaît comme un concentré de tout ce que peut engendrer de plus néfaste les unions consanguines. Avec cette idée de morbidité héréditaire, nous nous plaçons dans un contexte parfaitement naturaliste dont bien des romans commencent par l'exposition de la généalogie des personnages principaux (CF les *Rougon-Macquart*). Avec cette surdétermination de la composante héréditaire défaillante, tout porte à croire que nous allons avoir affaire à un individu porteur de mauvais gènes, ce qui va probablement déterminer le déroulement et l'issue même des événements.

Observons maintenant *l'incipit* d'*En rade* (1887). Le roman débute avec le voyage de Jacques Marles à la campagne de Longueville où siège le château de Lourps dans lequel il va s'installer provisoirement avec son épouse. S'ensuit une réplique qui connote déjà du délabrement psychique du personnage: « La chienne de vie ! murmura-t-il, en baissant la tête ; et désespérément il songea au déplorable état de ses affaires. » (E.R, p. 41) Nous voyons déjà émerger un cadre propice à un pessimisme ambiant accentué par l'emploi de l'adverbe « désespérément » et l'adjectif « déplorable ». Là encore, nous relevons l'œuvre d'un effet

dysphorique. L'*incipit* poursuit avec l'évocation de l'épouse de Jacques, une certaine Louise, décrite comme étant une femme malade : « Louise, sa femme malade, [était] réfugiée chez son oncle ». (p. 41) Voilà donc que le motif de la maladie réapparaît de façon tout aussi explicite. Donc il semble bien que nous allons probablement avoir affaire tout au long du roman à un couple désargenté, composé d'un homme apparemment diminué sur le plan psychologique, et d'une femme déficiente plutôt sur le plan physique. Une nouvelle fois, nous signalons un usage conventionnel des codes naturalistes puisque le thème de l'argent et de la ruine matérielle sont des motifs récurrents dans les compositions romanesques de ce courant littéraire.

Concernant les *incipits* des nouvelles, objets de notre corpus, à savoir *Sac au dos* (1880), *À vau-l'eau* (1882) et *La retraite de monsieur Bougran* (1888), nous pouvons également affirmer qu'ils fonctionnent de la même manière que ceux des deux romans analysés ci-dessus avec toujours le recours à un lexique dysphorique favorisant la connotation d'une certaine atmosphère pessimiste avec, en même temps, toujours cette observance des codes naturalistes. À titre d'exemple, *À vau-l'eau* débute avec une thématique typiquement naturaliste : celle de la gastronomie.³¹ En effet, l'*incipit* nous décrit une scène de restaurant où un garçon conseille au protagoniste d'opter pour le Roquefort comme fromage d'accompagnement. Mais au lieu d'attendre l'arrivée de son fromage l'eau à la bouche, Folantin, le personnage principal, anticipe sur la médiocrité du met qui va lui être servi : « Et M. Jean Folantin, assis devant une table encombrée d'assiettes où se figeaient des rogatons et de bouteilles vides dont le cul estampillait d'un cachet bleu la nappe, fit la moue, ne doutant pas qu'il allait manger un désolant fromage. » (*N, A.V.E.*, p. 85) Le phénomène de dysphorie s'opère ici, encore une fois, par le biais d'un emploi lexical dévalorisant avec des expressions et des termes tels que « faire la moue », « désolant » ou « encombrées ». Nous apprenons par la suite que, sans surprise, le fromage était effectivement mauvais. Ainsi, nous décelons une part de grotesque dans cet *incipit*, enclenchée par la dramatisation excessive d'un simple repas, aussi mauvais soit-il. De plus l'attitude du personnage, *a priori* apathique et résigné, nous ferait plutôt pencher pour l'appellation de « grotesque triste ».³²

³¹ Parmi les ouvrages portant sur le lien entre naturalisme et gastronomie, nous pouvons mentionner *De régals en dégoûts : le naturalisme à table* de Carine Goutaland (édité par Classiques Garnier, coll. « études romantiques et dix-neuviémistes, n°70 », 2017.)

³² Les critiques littéraires emploient souvent cette expression pour décrire l'œuvre romanesque de Gustave Flaubert qui en est l'une des manifestations les plus flagrantes. Pour plus de précisions, voir: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/bouvard-et-pecuchet/2-un-grotesque-triste/>, cons. le 15/05/20.

Dans *La retraite de monsieur Bougran*, l'*incipit* nous expose la situation d'un fonctionnaire quinquagénaire apprenant avec désarroi la nouvelle de sa mise à la retraite forcée pour cause d'invalidité morale. Le choc subi par le nouveau retraité est perceptible dès la première phrase de la nouvelle : « M. Bougran regardait accablé les fleurs inexacts du tapis. » (*N, R.M.B*, p. 207) Il est donc à anticiper que cet accablement va continuer à hanter Bougran tout le long de la nouvelle. Cet *incipit* met en exergue l'épineuse question de la sénilité.

Ainsi, nous voyons bien que l'*incipit* huysmansien se caractérise globalement par son inscription dans les codes du roman naturaliste, mais un naturalisme imbibé de cette ambiance pessimiste particulière renforcée par l'emploi d'un lexique dysphorissant. Nous constatons aussi que la morbidité a une part belle dans ces amorces romanesques puisque elle se manifeste tant sur le plan de la déficience physique et psychique que sur le plan de l'atmosphère, à savoir une atmosphère sinistre, quoiqu'empreinte de certains traits grotesques.

Notons toutefois un cas particulier d'*incipit* romanesque *in medias res* dans le roman *Là-bas* (1891). En effet, le roman s'ouvre sur un dialogue entre des Hermies et le personnage principal Durtal qui tourne autour de la critique du mouvement naturaliste initié par Émile Zola, d'où d'ailleurs l'omniprésence de l'intertexte zolien dans ce dialogue avec diverses références à des romans tels que *L'assommoir* ou encore *Le ventre de Paris*. Des Hermies reproche au naturalisme son scientisme exacerbé aux dépens d'une certaine spiritualité selon lui essentielle dans toute œuvre littéraire : « [...] ce que je reproche au naturalisme [...] c'est l'immondice de son style [...] c'est d'avoir incarné le matérialisme dans la littérature, d'avoir glorifié la démocratie de l'art ! » (*L.B*, p. 27)

Fait intéressant : on attribue souvent l'étiquette de « naturalisme spiritualiste » à ce roman (expression validée par Huysmans lui-même puisqu'on la trouve dans le roman (p. 31), nous aurions donc la configuration d'un roman naturaliste d'un genre nouveau dont l'*incipit* disserte, via un dialogue, sur le naturalisme zolien, jugé suranné. Il s'agit, en quelque sorte, d'une mise en abyme avec le schéma d'un naturalisme dans le naturalisme. Nous pouvons également interpréter autrement ce passage inaugural en y voyant le début d'un nouveau cycle romanesque pour Huysmans qui rompra définitivement avec le naturalisme classique pour aborder des thématiques plus transcendantes telles que le mysticisme et le surnaturel, d'où la présence, toujours dans cet *incipit*, de termes tels que « suprasensible » ou « rêve » (p. 27).

2.1.2 - L'incipit houellebecquien : transformation de la fonction séductive en fonction répulsive

Chez Houellebecq, le phénomène dysphorique que nous avons analysé chez Huysmans trouve des accents encore plus prononcés dans ses *incipits* romanesques. En effet, nous avons l'impression que tout subit un phénomène de dévitalisation, une sorte de désubstantialisation de façon quasi-systématique. Très tôt, dans ses romans une espèce d'apathie, de climat morne et délétère s'installent, plongeant le lecteur dans une atmosphère austère. Pour étudier de plus près le fonctionnement de l'*incipit* houellebecquien, prenons l'exemple de l'un des débuts de son roman à savoir *La possibilité d'une île* (l'expression de « l'un des débuts » s'explique par le fait que ce roman a la particularité de contenir plusieurs seuils romanesques comme le démontre le tableau proposé lors de l'étude des épigraphes) : « Comme ils restent présents à ma mémoire, les premiers instants de ma vocation de bouffon ! » (*P.I*, p. 23)

Malgré la présence d'un terme quelque peu dévalorisant (bouffon), nous ressentons une sorte d'euphorie, d'enthousiasme dans le ton du locuteur - accentuée par le recours à la modalité exclamative - qui se remémore avec une certaine grâce nostalgique les bons moments de sa jeunesse. Nous pourrions pratiquement affirmer qu'il s'agit d'une ouverture digne d'un récit romantique. Sauf que dès la phrase suivante, ce ton enthousiaste va se diluer et laisser place à un ton plus résigné et dysphorique : « J'avais alors dix-sept ans, et je passais un mois d'août plutôt morne dans un club *All inclusive* en Turquie. » (p. 23). Cette déflation - autrement dit, cette diminution progressive du ton euphorique de départ - s'opère via l'emploi de l'adjectif « morne » et l'intrusion d'un anglicisme *All inclusive* appartenant au jargon touristique qui ternit cette prometteuse sensation de nostalgie entrevue au départ. Qui plus est, le cadre spatial contribue également à dégrader la belle impression de départ puisqu'ici il ne s'agit nullement d'un lieu romantique où pourrait se réfugier un génie incompris et rejeté par la société mais plutôt d'un hôtel touristique en Turquie, symbole de l'avènement du tourisme de masse dont raffole l'occidental lambda, trait commun à l'ensemble de la classe moyenne européenne. Pis encore, la dégradation se poursuit pour atteindre son apogée dans la phrase qui suit : « Ma conne de sœur [...] commençait à allumer tous les mecs. » (p. 23). Ici, nous voyons bien s'opérer le procédé dysphorique qui provoque une dépression brutale au niveau du discours inaugural. Cela est dû à l'emploi d'un langage appartenant au registre familier, voire grossier, avec des noms tels que « conne » ou « mec » ou encore le verbe « allumer ».

Par rapport à l'*incipit* huysmansien, tout se passe comme s'il s'ajoutait une nouvelle strate dysphorisante. Nous retrouvons souvent ce procédé dans les autres *incipits* de

Houellebecq. Ainsi dans *Extension du domaine de la lutte* (1994), le roman débute avec l'exposition d'une pseudo-scène érotique avec la description d'un strip-tease d'une jeune femme devant un groupe de cadres moyens. Mais cette scène, au lieu d'insuffler une aura sensuelle à l'*incipit*, se trouve ridiculisée par le narrateur et personnage principal du roman qui traite la femme en question de « connasse » (*E.D.L.*, p. 5), tout en soulignant l'absurdité de son comportement puisqu'il s'agit d'« une fille qui ne couche avec personne. » (p. 5) Ceci ouvre donc le champ à la thématique de la frustration sexuelle, cette maladie psychologique qui rongera le protagoniste tout au long du roman.

Même constat avec le roman *Soumission* qui commence pourtant avec l'évocation d'un événement heureux : la validation de la thèse de doctorat du personnage principal François ; mais cette réussite académique, au lieu d'apporter son lot de joie et de félicité, au contraire, semble générer chez le personnage une certaine amertume comme le prouve l'expression « les années de ma triste jeunesse » (*S.*, p. 11) Cette tristesse et cette morosité sont accentuées par le fait que François passera le soir de la soutenance à boire en solitaire. Réapparaît alors la thématique du célibat, déjà présente dans les *incipits* huysmansiens (notamment ceux d'*À rebours* et à *Vau-l'eau*) et qui déjà prédisposerait le personnage à la solitude et à la dépression.

Mais là où la fonction séductive³³ inhérente à l'*incipit* romanesque devient réellement répulsive c'est au niveau des deux romans *Plateforme* (2001) et *Sérotonine* (2019). *Plateforme* s'ouvre sur la mort du père du personnage principal, un dénommé Michel³⁴, lequel père est décrit en des termes peu avenants : « Il avait profité de la vie le vieux salaud ; il s'était démerdé comme un chef. » (*P.*, p. 9). Il nous semble donc bien que Michel n'éprouvait point d'empathie à l'égard de son père si bien que le narrateur dépasse complètement les lois de la bienséance en évoquant sa propre conception : « “ T'as eu des gosses, mon con...me dis-je avec entrain ; t'as fourré ta grosse bite dans la chatte à ma mère.” » (p. 9). Nous avons ici une exposition brutale et grossière de l'acte sexuel qui a permis pourtant à Michel de voir le jour. Ceci connoterait en quelque sorte de la faible estime de soi qui l'anime. La suite de l'*incipit* continue dans la même veine avec une allusion au cadavre du défunt père.

Enfin, Michel conclut le début du roman avec l'évocation de son célibat et de la tristesse dont elle est la cause. Nous avons donc ici tous les ingrédients pour créer une atmosphère

³³ L'*incipit*, comme le titre, a pour fonction entre autres d'informer le lecteur sur le contenu du récit et éventuellement d'attirer l'attention du lecteur, d'où l'expression « fonction séductive », expression que l'on doit à Charles Grivel dans *Production de l'intérêt romanesque, op.cit.*, p.72.

³⁴ Ceci n'est pas sans rappeler le célèbre *incipit* du roman d'Albert Camus *L'étranger*, où tout commence avec l'évocation de la mort de la mère du narrateur.

fonceiement morbide voire morbigène³⁵. Dérangeant est, également, l'*incipit* de son roman *Sérotonine* qui commence par cette phrase étrange et lapidaire : « C'est un petit comprimé blanc, ovale, sécable. » (*SE*, p. 9) Par le biais de cette phrase, nous entrons de plain-pied dans le domaine de la pathologie médicale : nous allons sûrement être confrontés, tout au long du roman, à la manifestation de la maladie. Un blanc typographique suit cette première assertion, ce qui la dote d'une aura de sentence, de jugement irrévocable. L'*incipit* enchaîne ensuite sur l'effet bénéfique de la nicotine sur le corps humain, décrite comme étant « une drogue simple et dure, qui n'apporte aucune joie, qui se définit entièrement par le manque, et par la cessation du manque. » (p. 9) L'expression « qui n'apporte aucune joie » suggère déjà l'idée de la prédominance de la tristesse sur la joie dans la vie du narrateur.

2.1.3 - Un cas particulier d'incipit : l'annonce de la fin du monde

Nous relevons cela essentiellement dans les *Particules élémentaires* et dans une moindre mesure dans *La possibilité d'une île*. À la lecture du prologue des *Particules élémentaires*, nous apprenons par le narrateur, appartenant apparemment à un monde futuriste, l'effondrement du monde contemporain et son remplacement par un autre paradigme civilisationnel dont nous connaissons les détails vers la fin du roman. Ce basculement radical, le narrateur le désigne par « mutation métaphysique » qu'il définit comme suit : « Les transformations radicales et globales de la vision du monde adoptée par le plus grand nombre. » (*P.E*, p. 7) Ainsi, le narrateur, issu d'une temporalité postérieure à la nôtre, joue ici le rôle d'un funeste messager qui nous informe de la fin des temps anciens. Il serait donc très probable que l'intrigue du roman nous fasse assister aux dernières convulsions d'un monde en train de déperir. Cette révélation inaugurale est suivie d'un second passage, toujours dans le cadre du prologue, portant également sur l'extinction de l'ancien monde des humains et l'avènement d'une nouvelle humanité, mais différant du premier par la forme. D'abord, sur le plan typographique, nous enregistrons l'emploi de l'italique pour tout le paragraphe. Nous signalons également une organisation en strophes nous rappelant la structure d'un poème ; un poème à la tonalité religieuse avec l'évocation de la « lumière » (p. 9), « l'absolu » (p. 9) ou encore « l'inaccessible » (p. 9). Cet étrange poème se termine par cette sentence irrévocable : « *Nous pouvons retracer la fin de l'ancien règne.* » (p. 10)

³⁵ Le terme « morbigène » désigne le pouvoir que possède une atmosphère morbide à transmettre le malaise qu'elle engendre à un récepteur ; ici comme il s'agit d'un support textuel, on pourrait supposer que le récepteur n'est autre que le lecteur lui-même.

confirmant la disparition de notre monde. Nous relevons donc dans cet *incipit* une sorte de message universel annonçant à l'humanité actuelle son déclin définitif.

Pour *La possibilité d'une île*, il s'agit d'un roman à plusieurs seuils, si bien que l'entrée dans le cœur du roman devient assez complexe pour le lecteur. Comme le signale le tableau précédent (voir supra), nous avons en tout sept seuils romanesques, le septième étant celui qui constitue l'*incipit* à proprement parler et qui a été analysé ci-dessus (sur les vacances all inclusive en Turquie). Le deuxième seuil ressemble à s'y méprendre à une sorte de dédicace³⁶ à une certaine Harriett Wolff, une journaliste allemande. Cependant, cette dédicace d'un genre nouveau débute par une espèce de sentence biblique, avec la phrase : « Soyez les bienvenus dans la vie éternelle, mes amis. » (*P.I.*, p. 9). Qui parle ici ? Et à qui s'adresse-t-on ? Et puis là encore, nous avons une référence à la fin du monde avec la phrase : « Je suis dans une cabine téléphonique, après la fin du monde. » (p. 9) S'agirait-il d'un clin d'œil à l'*incipit* des *Particules élémentaires*³⁷.

Le troisième seuil poursuit avec la thématique de la religion et de la fin des temps mais le tout réduit en une seule phrase lapidaire : « Qui, parmi vous, mérite la vie éternelle ? » (p. 11). Il s'agit en fait de l'épigraphe déjà analysé dans notre étude sur le péri-texte. Les quatrième, cinquième et sixième seuils que nous avons désignés dans le tableau par le terme de *pré-incipits* introduisent un narrateur à l'identité inconnue « dont l'incarnation actuelle se dégrade » (p. 13) et qui « travers[e] la vie, sans joie et sans mystère [...] » (p. 13). Nous voilà donc revenus à la case départ, celle d'une vie triste et désenchantée, en contradiction avec les promesses d'une vie éternelle sans malheurs. Le deuxième *pré-incipit*, poursuivant visiblement avec le même narrateur, introduit un poème aux accents funèbres avec l'évocation de la mort d' « [un] vieux hollandais » (p. 15). Mais ce ton funèbre et solennel va laisser place au registre grossier avec l'apparition de trois vers venant provoquer une sorte de coupure brutale avec le discours mystérieux et prophétique du narrateur, une technique d'écriture houellebecquienne en somme :

Je suis seule comme une conne
Avec mon
Con (p. 16)

Enfin dans le dernier *pré-incipit*, ce narrateur mystérieux semble s'adresser directement à « des lecteurs » (p. 19). Mais quels lecteurs ? Il continue ensuite toujours sur le même ton

³⁶ Le premier seuil par contre est une dédicace de forme classique.

³⁷ À noter que *La possibilité d'une île* reprend les thématiques abordées par *Les particules élémentaires* telles que le clonage humain ou l'avènement d'une nouvelle ère posthumaine.

prophétique et biblique mais cette fois-ci il ne s'agit plus de promesses de vie éternelle ou de bonheur définitif vu que le ton devient plus menaçant avec la récurrence de l'expression imprécatoire « Craignez ma parole. » (p. 19) Là encore, nous renouons avec la vocation de messenger funeste du narrateur.

Suite à cette analyse, nous pouvons déjà anticiper sur la nature des événements qui vont émailler les intrigues respectives de nos deux auteurs. Pour synthétiser, nous avons vu que chez Huysmans, il y a, *a priori*, un respect des codes naturalistes mais avec insistance sur la notion d'hérédité morbide (essentiellement dans *À rebours*) nous laissant entrevoir des personnages en retrait, solitaires, souffrant des affres du célibat ou de la déficience physique. À chaque topos naturaliste ouvrant le roman (évocation du lieu de travail, d'un lieu gastronomique ou référence à la ruine matérielle) correspond la description d'une atmosphère sinistre construite par un recours à un langage dysphorique portant à nu l'insuffisance et la précarité du milieu dans lequel va évoluer le personnage, décrit d'emblée comme étant de constitution faible.

Chez Houellebecq, l'aspect naturaliste réside entre autres dans l'évocation de manière explicite des relations familiales : rapport d'hostilité envers la sœur dans *La possibilité d'une île* et manifestation d'un irrespect total envers les géniteurs dans *Plateforme*. Nous le retrouvons également dans la présentation du milieu et de la vocation professionnels dans *Extension du domaine de la lutte* et *Soumission* (aussi dans le roman *La carte et le territoire* sur lequel nous reviendrons plus tard) et enfin à travers l'apparition d'un contexte médical particulier avec l'ouverture du roman *Sérotonine* sur une scène de consommation médicamenteuse.

De plus comme chez Huysmans, nous constatons le même emploi de procédés dysphoriques et ce dans le but de mettre en avant l'idée d'une dégradation au niveau de la psyché du personnage. Cela contribue surtout à créer une atmosphère anxiogène la plus à même de happer le lecteur dans un tourbillon d'idées noires. Toutefois, chez Huysmans, ce climat anxiogène tourne parfois au grotesque triste notamment dans *à vau l'eau* et *à rebours* où les clichés naturalistes virent parfois à la caricature tandis que chez Houellebecq, nous remarquons, dès le début de ses romans, une certaine surreprésentation de la violence à travers l'évocation de la mort ou de la sexualité en des termes crus et brutaux, comme s'il existait une volonté de déclencher chez le lecteur une réaction de dégoût. Le jeu sur le lectorat se manifeste aussi chez Houellebecq dans la mise en scène de l'annonciation de la fin de l'humanité par un mystérieux narrateur omniscient, promettant à son lecteur, dès le

commencement, la fin du monde, voire la fin de *son* monde. On pourrait supposer que cette annonce aurait une visée référentielle, il pourrait alors s'agir de l'anticipation de la fin de notre ère réelle et pas seulement de celle qu'il met en scène dans ses romans. Cela actualiserait la dimension universaliste du roman houellebecquien avec une volonté d'impliquer le monde entier dans son récit alors que chez Huysmans, nous constatons au contraire une insistance sur l'aspect individuel et singulier du personnage - ceci est clairement retranscrit dans l'*incipit* d'*À rebours* - à travers notamment la focalisation sur une tranche de vie spécifique du protagoniste (description de son repas quotidien, l'évocation de son avenir professionnel, etc.). N'oublions tout de même pas qu'entre Huysmans et Houellebecq, il s'est opéré tout un mouvement de démocratisation de la littérature, ce qui implique l'apparition de différents types de lectorat.

Concernant le lien entre les deux auteurs, l'*incipit* de *Soumission* a pour particularité de dresser un pont entre l'œuvre de Houellebecq et celle de Huysmans. En effet, la thèse de doctorat du protagoniste principal a pour objet l'œuvre de Huysmans comme l'indique d'ailleurs très bien son intitulé *Joris-Karl Huysmans, ou la sortie du tunnel*. D'ailleurs la référence à Huysmans se fait dès la première phrase du roman : « Pendant toutes les années de ma triste jeunesse, Huysmans demeura pour moi un compagnon, un ami fidèle [...] » (S, p. 11). L'œuvre de l'écrivain du XIX^{ème} siècle apparaît ici comme une sorte d'embellie, de lumière chaleureuse dans un monde froid et morne que serait celui du protagoniste principal. Il est donc à anticiper que l'auteur d'*À rebours* réapparaîtra à maintes reprises au cours du récit vu son importance aux yeux du personnage principal.

2.2 - Etude des clôtures : triomphe du pessimisme

Il existe diverses dénominations pour se référer à la fin d'un roman mais chacune d'elle introduit une nuance qui la différencie de l'autre. Nous pouvons parler d'*explicit* ou d'*excipit* tout en sachant qu'il existe une différence entre les deux appellations : « [L'*explicit*] est d'étendue variable (appellation latine “ explicit liber ” : “ ainsi se termine le livre ”) ; [l'*excipit*] se réfère en général aux derniers paragraphes du récit. »³⁸ Il existe également une différence entre *clôture* et *clausule* : « Nous entendons par clôture, l'espace textuel situé à la fin du récit et ayant pour fonction de préparer et de signifier l'achèvement de la narration [...]. Le terme *clausule* renvoie pour nous aux procédés formels et aux données sémantiques

³⁸ Stéphanie Guérin-Marmigère, *La poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans, op.cit.*, p. 102.

(thèmes) par lesquels *la clôture* est introduite. La stratégie de clôture est donc réalisée par divers procédés clausulaires. »³⁹

Nous avons établi que les *incipits* étudiés respectent relativement les codes du roman naturaliste. Qu'en est-il alors des *explicit*s ?

2.2.1 - Examen de la mise en application des codes naturalistes

Par quoi se caractérise le dénouement d'un roman naturaliste ? Pour cela, regardons ce qu'en dit Stéphanie Guérin-Marmigère dans *La poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans*, elle-même s'appuyant sur les travaux de Guy Larroux : « Selon une démarche naturaliste, la prévisibilité⁴⁰ du dénouement combinée à une fin en mineur, telle une conclusion différente prise dans le continuum de la vie, contribuent à annuler l'utilité et l'importance de la fiction. »⁴¹ Donc d'après ce qui vient d'être dit, la clause naturaliste consiste en une combinaison de deux critères : le critère de prévisibilité et celui de « fin mineur » ou ce que Guy Larroux nomme la « désaccentuation »⁴².

D'abord, revenons au critère de prévisibilité : pour plus de précisions, Zola, en commentant la technique de clôture de ses romans, affirme que la logique qui anime les fins de ses romans consiste à « mener les personnages au dénouement par la logique de leur être particulier. »⁴³ L'expression « leur être particulier » renvoie, en réalité, au tempérament et à la physiologie du personnage qui, assujetti à ses propres pulsions et déterminations héréditaires, se trouve dépourvu de toute capacité à maîtriser son destin car totalement soumis à sa propre biochimie. En d'autres termes, il s'agit ici de la manifestation de la composante déterministe chère aux naturalistes. Selon la logique zolienne, un personnage de roman naturaliste soumis à la loi de l'hérédité ou tout simplement au joug de la maladie, aurait à subir un funeste destin se concrétisant dans la dégradation ultime de sa santé (accentuation de la maladie avec

³⁹ Othman Ben Taleb, « la clôture du récit aragonien », in *Le point final*, Université de Clermont-Ferrand, 1984, p. 131.

⁴⁰ Guy Larroux note que la « fin du roman naturaliste est en général plutôt prévisible », Guy Larroux, *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, coll. Le texte à l'œuvre, 1995, p. 196.

⁴¹ Stéphanie Guérin-Marmigère, *La poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans*, *op.cit.*, p. 104.

⁴² Guy Larroux précise que le modèle de clôture réaliste-naturaliste est géré par une « règle de désaccentuation » : « fins en mineurs qui se présentent comme un simple arrêt », Guy Larroux, *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*, *op.cit.*, p. 5.

⁴³ Emile Zola, « Notes générales sur la nature de l'œuvre », *Les Rougon-Macquart*, t. V, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 1742.

apparition d'un handicap physique tel que la paralysie ou la démence pour le malade psychiatrique⁴⁴) ou dans la mort pure et simple, notamment par suicide.

Examen de la loi de la prévisibilité

Dans le roman *À rebours*, nous remarquons que la fin du roman n'obéit nullement à la loi de la prévisibilité puisque le protagoniste principal Des Esseintes, bien que sous l'emprise d'une très sévère névrose, ne mourra pas des suites de sa maladie, et ne sombrera pas non plus dans une folie excessive. Au contraire, des Esseintes suivra les préceptes de son médecin et quittera son excentrique domicile pour aller se soigner à la capitale. D'ailleurs cette fin inattendue ne plaira guère à Zola comme le prouve cette correspondance avec Huysmans lui-même :

[...] pourquoi des Esseintes prend-il peur devant la maladie ? Il n'est donc pas schopenhauerien, pour redouter la mort ? Le mieux pour lui serait de se laisser emporter par sa maladie d'estomac, puisque le monde ne lui paraît pas habitable. Votre dénouement, sa résignation à la bêtise de vivre, me le gêne un peu.⁴⁵

Il s'agit en quelque sorte d'un pied de nez au roman naturaliste zolien. Concernant *En rade*, là encore, la clôture ne répond pas au critère de prévisibilité. En effet, nous avons signalé que le début du roman nous présentait l'état délirant du duo Jacques-Louise, donc il est à prévoir une funeste fin pour ce couple mal en point. Néanmoins, nous observons à la fin un *statu quo* pour les deux personnages dont le projet de s'extirper de leur misère matérielle restera au même stade. On notera aussi que la perspective de quitter le milieu rural pour rentrer à Paris contribuera à améliorer légèrement l'état d'esprit de Jacques. Mais globalement, nous n'avons guère avancé par rapport aux données initiales de l'*incipit*.⁴⁶ Pour

⁴⁴ La fin de *Thérèse Raquin*, troisième roman d'Emile Zola, obéit à la loi de la prévisibilité puisque la déficience physique de la mère Raquin se développera tellement qu'elle finira définitivement paralysée. Pour Thérèse et Laurent, soumis aux dégradations de leurs tempéraments respectifs (nerveux pour Thérèse et sanguin pour Laurent), ils finiront par se suicider.

⁴⁵ Lettre de Zola à Huysmans du 20 mai 1884, Emile Zola, *Correspondance*, édition du CNRS sous la direction de B. H Bakker et al., 10 volumes (juin 1858-décembre 1902), Presses de l'Université de Montréal, 1983, tome V, 1985, p. 108.

⁴⁶ *Là-bas* obéit à peu près au même schéma qu'*En rade*. Pour plus de précisions, le personnage Durtal, auteur d'une biographie sur Gilles de Rais, affichera tout au long du roman son attirance pour les Messes Noires et le satanisme. On aurait pu penser que son intérêt malsain pour le Mal sous ses diverses formes le transformerait en un individu dérangé et vicieux - surtout après sa rencontre avec une certaine Mme Chantelouve, une farouche adepte des pratiques satanistes - mais il n'en est rien. Au contraire, sa participation à une Messe Noire le laissera de marbre et le roman se termine comme il a commencé, c'est-à-dire par un dialogue avec son ami Des Hermies sur les inanités de l'époque moderne, tout en évoquant avec nostalgie la période faste du Moyen-âge. Cependant, nous pouvons voir en cette fin une forme de renouvellement puisque nous pouvons l'interpréter comme l'annonciatrice de la future conversion de Durtal au catholicisme.

ce qui est des nouvelles huysmansiennes, là encore, nous constatons le même état de stagnation. Tant dans *Sac au dos* que dans *À vau-l'eau*, l'état du personnage ne s'est guère dégradé par rapport à l'état initial (Bien que *Sac au dos* se clôture sur les douleurs gastriques du personnage principal mais il s'agit ici plus d'un effet grotesque). *À vau-l'eau* se conclut donc sur le même schéma que le début, c'est-à-dire sur la mise en scène du quotidien absurde et répétitif d'un individu condamné à errer de gargote en gargote, comme l'atteste la dernière phrase du récit : « [...] le plus simple est encore de rentrer à la vieille gargote, de retourner demain à l'affreux bercail. » (*N, A.V.E*, p. 132). Nous ne pouvons conclure à une éventuelle dégradation de la santé psychique du personnage. En revanche, nous constatons que la nouvelle *La retraite de monsieur Bougran* obéit à la loi de prévisibilité puisque le personnage éponyme, mis en retraite dès le début du récit pour cause d'invalidité morale, autrement dit pour sa prédisposition à la défaillance psychique, mourra à la fin d'apoplexie. Nous pouvons avancer l'hypothèse que cette mort brutale est la conséquence de la dépression dont a été victime Bougran suite à son éviction professionnelle.

Pour les romans de Houellebecq, nous pouvons d'emblée affirmer que la loi de prévisibilité est opérante pour le fonctionnement de ses récits puisque dans quatre de ses romans, à savoir *Les particules élémentaires*, *La possibilité d'une île*⁴⁷, *Extension du domaine de la lutte* et *Plateforme*, la santé psychique du personnage principal déclinera à tel point qu'il finira par envisager le suicide comme unique solution à son infâme existence. Dans *Extension du domaine de la lutte*, la mort volontaire semble en effet être la seule perspective possible pour le narrateur, comme le suggère la phrase : « Elle n'aura pas lieu, la fusion sublime ; le but de la vie est manqué. » (*E.D.L*, p. 156), de même pour *Plateforme*, l'acte suicidaire, bien que non réalisé, est envisagé clairement par le narrateur comme unique échappatoire à sa souffrance : « La mort, maintenant, je l'ai comprise ; je ne crois pas qu'elle me fera beaucoup de mal. » (*P*, p. 350).

Nous mentionnons aussi, dans *Les particules élémentaires*, la fin tragique du personnage de Bruno, qui sera contraint de passer le restant de sa vie dans un hôpital psychiatrique en raison de la sévérité de son syndrome dépressif. Dans *La Carte et le territoire*, le personnage principal finira sa vie en accord avec sa nature réservée et mélancolique, c'est-à-dire en solitaire endurci, ne sortant que très rarement de son domicile

⁴⁷ Pour *Les particules élémentaires* et *La possibilité d'une île*, comme pour l'*incipit*, il est à noter qu'ils comportent plus d'un *explicit* à proprement parler : dans le premier, la première clôture correspond au suicide du personnage principal alors que la deuxième expose aux yeux du lecteur la fin effective de l'humanité et l'avènement de la néo-humanité. De même, pour *La possibilité d'une île*, la première fin relate le suicide du personnage principal Daniel1 alors que l'épilogue narre l'échec de l'épopée contemplative du clone Daniel25.

pour consacrer le reste de son existence à l'aboutissement de son œuvre finale. Dans *Sérotonine*, l'état de santé (tant physique que psychique) du personnage s'est certes détérioré, mais nous ne saurions conclure quant à son suicide sachant que vers le tout dernier paragraphe, il brouille les pistes en évoquant le Christ et la place de Dieu dans le cœur des hommes. Néanmoins, nous relevons un *explicit* très singulier dans l'œuvre romanesque de Houellebecq, en totale opposition aux autres clôtures, celui de *Soumission*.

En effet, le personnage principal François, malgré ses prédispositions à la mélancolie et à la dépression, verra sa vie prendre une nouvelle orientation en se convertissant à l'Islam. Nous voyons apparaître chez lui un sentiment d'enthousiasme et même une certaine aspiration au bonheur, ce que ne laissait nullement présager les propos du narrateur au début du roman : « [...] je compris qu'une partie de ma vie venait de s'achever, et que c'était probablement la meilleure. » (*S*, p. 11). Contre toute attente, voilà que François se voit offrir une deuxième chance : « [...] une nouvelle chance s'offrirait à moi [...] » (p. 315) de redémarrer une vie qui, pourtant, était sérieusement entamée. D'ailleurs la dernière phrase du roman sonne comme un motif d'espoir pour le professeur universitaire : « Je n'aurais rien à regretter. » (p. 315). Il nous semble alors pertinent de parler d'une fin imprévisible.

Examen de la loi de la désaccentuation

La fin désaccentuée est définie comme une « fin en mineur qui se présente comme un simple arrêt »⁴⁸.

Pour Huysmans, nous pouvons affirmer que ses fins romanesques obéissent à la loi de la désaccentuation puisque la plupart de ses romans ou nouvelles se concluent sur des faits anecdotiques. Nous l'avons déjà signalé, *À rebours* se clôt sur le départ de des Esseintes de son fantasque domicile pour aller se réinstaller à Paris. Une fin somme toute mineure pour un roman aussi excentrique ! Même constat pour *En rade*, *Là-bas*, *À vau-l'eau* et *Sac au dos*⁴⁹, toutes se terminant sur des faits anodins mettant l'accent sur l'aspect illusoire et foncièrement décevant de la vie humaine. Elles mettent également en avant l'incapacité quasi-pathologique des personnages à s'adapter à leurs milieux ; c'est ce qui explique l'échec permanent de leurs projets. Ce schéma mettant en scène des *losers* ratant constamment tout ce qu'ils

⁴⁸ Guy Larroux, *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*, op.cit., p. 116.

⁴⁹ Dans *Sac au dos*, l'aspect anodin de la fin est contrebalancé par l'évocation des douleurs gastriques du personnage, ce qui accentue le caractère saugrenu de la nouvelle, la distinguant des autres récits de Huysmans. Quant à l'épilogue douloureux de *La retraite de monsieur Bougran*, nous pourrions y voir *a priori* une sorte de dérogation à la loi de la désaccentuation, mais vu le sentiment d'indifférence suscité par le décès du pauvre retraité, il est légitime de qualifier l'évènement de la mort de Bougran de fait mineur.

entreprennent à cause de leur inadaptabilité sociale renvoie à la manifestation d'un certain Mal du siècle (voir infra) mais de type assez singulier, car dénué de sa composante tragique et héroïque. Nous n'avons guère affaire à des individus exceptionnels⁵⁰, relégués au ban de la société car génies incompris, mais plutôt à des hommes médiocres, quelconques, mal dans leur peau, se contentant de subir le flot des événements sans pouvoir y influencer, parfois même, sans arriver à les comprendre. Un Mal du siècle dévitalisé en quelque sorte, virant même au grotesque...

Chez Houellebecq, au contraire, la loi de la désaccentuation n'est point respectée, si bien que nous pouvons même parler de fins majeures, voire paroxystiques qui provoquent des bouleversements irréversibles tant au niveau de l'intrigue que du destin des personnages. En effet, à titre illustratif, dans *Les particules élémentaires* et *La possibilité d'une île*, ce n'est ni plus ni moins que la fin du monde qui nous est racontée dans les fins respectives de ces deux romans. Dans *La carte et le territoire*, nous avons également une représentation artistique de la fin de l'humanité à travers l'œuvre finale de Jed Martin qui exprime la décrépitude humaine en exploitant des figurines de type Playmobil. Le roman se clôt d'ailleurs par la phrase lapidaire : « Le triomphe de la végétation est total. » (*C.T.*, p. 414) pour signaler la désurbanisation définitive du monde et sa disparition au profit de la nature.

Dans *Plateforme*, tout juste avant la description de la déchéance psychique de Michel, nous est relaté le scandale mondial qui a touché l'entreprise touristique dans laquelle travaillaient le protagoniste principal et sa compagne et qui concerne la dénonciation à grande échelle d'un programme touristique visant à favoriser la pratique généralisée de la prostitution dans les pays du tiers-monde. Enfin, comme nous l'avons déjà signalé, *Soumission* se clôt sur un fait politique et civilisationnel majeur, celui de l'islamisation définitive et de la France et de l'Europe occidentale. On est donc bien loin d'une fin anecdotique prise dans le continuum de la quotidienneté médiocre du personnage. Ainsi, nous voyons bien qu'il existe un principe d'achèvement au niveau des romans de Houellebecq⁵¹ obéissant à ce qu'on pourrait appeler

⁵⁰ On pourrait voir en des Esseintes un être d'une originalité sans précédent, tout comme on pourrait rétorquer qu'il s'agit en réalité d'un cas pathologique subissant les ravages de la névrose. Nous en voulons pour preuve que l'aristocrate décadent n'a point produit d'œuvre esthétique, préférant au travail artistique fécond la consommation contemplative de chefs-d'œuvre.

⁵¹ Nous serions tentés de voir en la fin d'*Extension du domaine de la lutte* une fin désaccentuée avec l'interruption du récit sur un épisode anecdotique concernant le personnage (une virée *a priori* anodine dans une forêt à Saint-Cirgues-en-Montagne) mais la clôture nous laisse à observer un homme désœuvré complètement écrasé par les pouvoirs telluriques de l'espace environnant représenté par la nature : « Je ressens ma peau comme une frontière, et le monde extérieur comme un écrasement » (p.156.). Nous renouons donc avec cette idée de fin apocalyptique où la nature, entité au pouvoir incommensurable et submergeant, écrase l'humain, cet être faible et aux ressources limitées.

« la loi de la dégradation »⁵² - exception faite du roman *Soumission* dont le cas est plutôt ambigu - qui se manifeste purement et simplement par la mise en scène de la fin d'un cycle historique. Néanmoins, dans *Sérotonine*, nous constatons dans la clôture du roman une possible tentative de renouvellement de l'intrigue avec l'évocation de la question du salut pour le personnage principal, d'où l'invocation de la figure du Christ et de Dieu : « Et je comprends aujourd'hui, le point de vue du Christ » (*SE*, p. 347), avec en filigrane l'irruption soudaine de la question du sacrifice : « Est-ce qu'il faut vraiment en supplément, que je donne ma vie pour ces minables ? [...] Il semblerait que oui. » (p. 347) Le « oui » de la fin (dernière occurrence du récit) semble confirmer la perspective d'une mort prochaine pour le personnage mais pour une fois, cette mort pourrait avoir un sens téléologique.

2.2.3 - La question de la finalité⁵³ dans les romans de Huysmans et Houellebecq : l'influence de la philosophie schopenhauerienne

Schopenhauer (1788-1860) exerce une influence considérable au niveau de la vision du monde pessimiste de nos deux romanciers. Cela est clairement perceptible au sein de leurs œuvres. Attardons-nous un instant justement sur la conception philosophique du penseur allemand : pour le natif de Danzig, l'Homme est un être intrinsèquement faible et dysfonctionnel. Sa faiblesse est due au fait qu'il est irrémédiablement soumis à une force invisible, une sorte de pulsion souterraine qu'il nomme *Volonté* et qui, selon lui, serait à l'origine de tous les désirs et les besoins de l'Homme. C'est elle qui donne à voir le monde tel que se le représente l'individu, plus que cela, c'est elle-même qui le dote d'un certain intellect, tout juste suffisant pour pouvoir subvenir à ses besoins.

Ainsi, dans la philosophie de Schopenhauer, la notion de libre-arbitre est complètement bannie puisque tous les actes humains, ses pulsions, ses envies sont guidés par cette même Volonté. C'est encore elle qui génère en lui le désir sexuel car elle n'a d'autre finalité que de se perpétuer. L'être-humain en se reproduisant ne fait en réalité qu'accroître le joug de cette force aveugle et souterraine à laquelle il est condamné à se soumettre. Nous retrouvons encore une fois cette idée de déterminisme si chère aux naturalistes qui stipule finalement que l'accès

⁵² À noter que nous trouvons l'emploi de l'expression de « loi de dégradation » chez les formalistes russes : « Tomachevski a formulé un certain nombre de lois, comme celle de la disparition des genres anciens : c'est la loi de la dégradation. » <https://www.fabula.org/compagnon/genre9.php>. Cons. le 08/01/2022.

⁵³ La finalité est la troisième composante du système triadique de la clôture (« fin, finition et finalité ») mis au jour par Philippe Hamon. La *fin* du texte est « sa clause proprement dite » ; la *finition* concerne la « cohérence interne, [...] le fini stylistique et structurel » d'un texte ; la *finalité* a trait à la « fonction idéologique du texte, son objectif communicationnel » (phatique, métalinguistique, conatif, référentiel, expressif, poétique), Philippe Hamon, « clausules », *Poétique*, n°24, 1975, p. 499.

à la liberté totale est illusoire pour l'être humain, les naturalistes préférant s'appuyer sur les sciences de l'hérédité et de la physiologie pour étayer leur thèse plutôt que sur la spéculation philosophique pure et dure. Selon toujours Schopenhauer, cette Volonté serait la source de la souffrance humaine puisque finalement la vie sur terre se résumerait à la dualité mortifère de l'assouvissement/réapparition des désirs humains. Il s'agit donc d'un cercle vicieux dans lequel se trouve englué l'individu, sans cesse martyrisé par ses pulsions irrépressibles. Il est également bon de rappeler que Schopenhauer envisage la vie comme une éternelle oscillation entre la souffrance et l'ennui⁵⁴. Ce mouvement oscillatoire n'est pas sans rappeler encore une fois la figure du cercle vicieux dans lequel est d'ailleurs condamné à errer le personnage de Folantin dans *À vau-l'eau* qui justement, à la fin de la nouvelle, pour commenter la piètre vie qu'il mène, se réfère de façon explicite à une citation d'Arthur Schopenhauer⁵⁵ : « Schopenhauer a raison, se dit-il, “ la vie de l'homme oscille comme un pendule entre la douleur et l'ennui ” » (*N, A.V.E*, p. 132).

Nous pouvons donc avancer l'hypothèse que la principale finalité idéologique des récits huysmansiens consiste à démontrer la pertinence de cette idée de circularité morbide qui gouvernerait la vie de l'homme sur terre. En effet, nous remarquons que la loi de la circularité est également exploitée dans ses autres romans. À la fin d'*En rade*, le couple Jacques-Louise n'aura pas avancé d'un iota dans la résolution de ses problèmes d'argent. Ainsi, nous nous retrouvons exactement avec la même configuration de départ : Jacques n'aura fait que tourner en rond tout au long de son séjour au château de Lourps. De même, dans *Là-bas*, Durtal, malgré son expérience étrange avec le satanisme et sa participation à des Messes Noires, constatera à la fin avec amertume l'inanité et la stérilité de son exploration des voies insondables du Mal et préférera se réfugier dans le moyen-âge livresque représenté par la fascinante figure de Gilles de Rais ; ce qui nous ramène à la situation initiale. Quant aux nouvelles, le même constat s'impose car, que ce soit dans *Sac au dos* ou *La retraite de monsieur Bougran*, il s'agit toujours de cette même disposition circulaire. Dans *La retraite de monsieur Bougran*, la loi de la circularité se manifeste à travers la réapparition de l'effet déceptif, entrevu dans l'*incipit* avec l'annonce de la mise en retraite de Bougran, vers la fin du roman qui s'achève par la décision d'un refus administratif rédigé de la main même de Bougran, tout juste avant son trépas, en ces termes: « Pour ces motifs, je ne puis, Monsieur le

⁵⁴ Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation* [1819], t. I, Paris, Gallimard, coll. Folio essai, 2009, p. 394. Traduit de l'allemand par Christian Sommer, Vincent Stanek et Marianne Dautrey.

⁵⁵ À noter également que le personnage principal de *La joie de vivre* (1884), douzième tome de la saga des Rougon-Macquart, Lazare, est un fervent adepte de la philosophie de Schopenhauer.

Président, qu'émettre un avis défavorable sur la suite à donner au recours formé par M. un tel. » (*N, R.M.B*, p. 227). Enfin dans *Sac au dos*, l'histoire se clôt sur le même cadre spatial que celui de l'*incipit*, c'est-à-dire le domicile familial : retour donc à la case départ.

La loi de la circularité s'applique-t-elle à *À rebours*? Nous serions plutôt tentés de dire qu'il s'agit d'une interruption brusque des élucubrations de des Esseintes au sein de son fantasque domicile. Aurait-il été saisi par un regain de volonté, lequel serait à l'origine de sa prise de conscience du caractère périlleux de sa condition psychique ? D'où la nécessité de recourir aux soins médicaux. Finalement, c'est peut-être bien le concret qui a pris le dessus sur l'aspect fantasmagorique engendré par la névrose.

Concernant les romans de Houellebecq, peut-on parler de circularité ? Sinon, quelle serait la finalité de ses romans ? Là encore, il est à noter que Schopenhauer est une figure incontournable de l'univers romanesque de Houellebecq⁵⁶ mais là où, chez Huysmans, il y a cette mise en exergue de ce mouvement oscillatoire entre la souffrance et l'ennui, nous remarquons plutôt chez l'auteur des *Particules élémentaires* une focalisation extrême sur l'aspect douloureux de la vie humaine. Nous avons dit plus haut que ses *explicit*s romanesques obéissent à la loi de la dégradation où vers la fin, nous voyons le monde dans lequel évoluent les protagonistes subir une transformation radicalement négative. Tout se passe comme si l'auteur voulait livrer un message particulier aux lecteurs, à les convaincre d'une vérité schopenhauerienne péremptoire : la vie sur terre est une source intarissable de tragédies et de malheurs. Nous signalons que même la fin de *Soumission*, sous ses faux-airs de dénouement heureux, ne fait finalement que cristalliser toutes les peurs profondes qui tiraillent la nation française ces dernières décennies, à savoir la disparition progressive de son identité et de son héritage civilisationnel.

À noter que, pour assurer la fluidité de son message catastrophiste, Houellebecq, use, du point de vue stylistique, de phrases aphoristiques les plus à mêmes de marquer l'imaginaire du récepteur telles que : « Elle n'aura pas lieu, la fusion sublime ; le but de la vie est manqué » (*E.D.L*, p. 156), « On m'oubliera. On m'oubliera vite. » (*P*, p. 351) ou encore « Le bonheur n'était pas un horizon possible (phrase très schopenhauerienne s'il en est). Le monde avait trahi. » (*P.I*, p. 447). Ces aphorismes ou quasi-aphorismes sonnent comme des sentences irrévocables se délestant de tout effet de modération qui contraindrait l'auteur à nuancer ses propos. Ainsi, nous revenons à cette idée d'ambiance morbigène qui implique de force le

⁵⁶ Dans *La possibilité d'une île*, nous n'enregistrons pas moins de quatre références à Arthur Schopenhauer respectivement aux pages 79, 83, 103 et 206.

lecteur et qui l'inciterait à revoir sa vision du monde. Il devrait désormais prendre note de la vacuité de son existence. Un pessimisme radical et, qui plus est, contagieux...

Il nous semble cependant important de signaler la présence d'un mouvement circulaire dans le roman *Sérotonine* puisque nous retrouvons la première phrase du roman dans le tout début de la clôture de ce dernier : « C'est un petit comprimé blanc, ovale, sécable. » (*SE*, p. 347) Nous sommes donc revenus au point de départ, celui de la maladie et de la dépendance du personnage envers un médicament salvateur puisque c'est uniquement lui qui le maintient en vie et l'empêche de recourir au suicide : « partant, il aide les hommes à vivre, ou du moins à ne pas mourir - durant un certain temps. » (p. 347). La circonstancielle de temps « durant un certain temps » indique ici le caractère provisoire de l'effet salutaire du médicament, et ce d'autant plus qu'il n'offre aucune transcendance à son consommateur. Finalement, en aucun cas il ne peut remplacer Dieu, comme le suggère le dernier paragraphe du roman.

En résumé, pour l'étude des fins romanesques, nous avons examiné l'opérabilité de deux lois inhérentes au genre naturaliste concernant les dénouements respectifs de nos deux auteurs, à savoir celle de la prévisibilité et celle de la désaccentuation. Nous avons vu que la loi de la prévisibilité ne s'applique que rarement pour Huysmans alors que chez Houellebecq, elle est plutôt la règle. En revanche, la loi de la désaccentuation se trouve en général respectée dans les clausules huysmansiennes tandis que chez Houellebecq, au contraire, nous constatons plutôt la persistance du phénomène de dégradation avec la récurrence d'un dénouement systématiquement apocalyptique. Nous remarquons donc que là où la loi de la prévisibilité est opérante, celle de la désaccentuation ne l'est pas et vice versa.

Toujours est-il que malgré ces divergences, un constat s'impose : les clôtures, tant huysmansiennes que houellebecquiennes, sont foncièrement *négatives* (mais à des degrés différents) et n'apportent aucune perspective de salut pour les personnages mis en scène⁵⁷. Une différence notable subsiste cependant entre les *explicit*s des deux univers romanesques : chez Huysmans, nous remarquons une focalisation sur la personnalité et le destin du protagoniste principal en mettant l'accent sur l'évolution ou la stagnation de son état psychosomatique. Il s'agit en quelque sorte de clausules « idiosyncrasiques »⁵⁸ misant sur les particularismes -quoique médiocres- de ses personnages. En revanche, pour les clôtures

⁵⁷ Nous nuancerons ce constat lorsque nous aborderons la question du salut dans le dernier chapitre de la troisième partie.

⁵⁸ Qui a trait aux caractères propres du comportement d'un individu particulier, <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/idiosyncrasique/>, cons. le 05/05/20.

romanesques de Houellebecq, nous pouvons parler d'une téléologie de la fin des temps. Cela met en valeur d'une certaine façon la thématique de la crise démocratique en impliquant l'ensemble de la masse occidentale dans un processus de déchéance finale. Cela rejoint d'ailleurs la deuxième acception du terme « convulsion » tel qu'il a été défini par le dictionnaire *Le petit Larousse* (voir supra) avec la mise en application, dans les clôtures houellebecquiennes, de cette idée de soubresaut historique qui vient transformer le monde.

Après analyse des frontières de nos deux auteurs, nous pouvons affirmer qu'il existe une correspondance entre amorces et clôtures narratives. Chez Huysmans, l'*incipit* et l'*explicit* forment une structure en cercle vicieux qui renvoie à une vision schopenhauerienne du monde oscillant constamment entre la souffrance et l'ennui. De fait, nous renouons vers la fin avec les mêmes éléments introductifs. Pour Houellebecq, toujours dans la même perspective schopenhauerienne, c'est la loi de la dégradation qui prévaut avec la mise en scène de l'accentuation de la souffrance du protagoniste en perdition totale dans un monde qu'il déteste. Autrement dit, nous pouvons dire que les frontières romanesques chez Huysmans matérialisent l'idée de dévitalisation, puisque s'y cristallise l'idée d'une résignation et d'apathie qui assaillent le personnage pris dans le continuum d'un quotidien médiocre et sans issue. En revanche, chez Houellebecq, la résignation et l'apathie entrevues au départ, générées par le ton désabusé et cynique du narrateur, laissent place vers la fin à un climat catastrophiste où le personnage semble se perdre complètement jusqu'à recourir à la mort volontaire. Mais dans les deux cas, les personnages romanesques représentés se trouvent dotés d'attributs négatifs (similaires à des pièces mécaniques défectueuses bloquant la bonne marche de tout un système), comme si les deux auteurs cherchaient à humilier leurs protagonistes respectifs. Cette créativité et cet acharnement dans lesquels puisent nos deux auteurs pour traiter de la déchéance humaine ne cacheraient-ils pas quelques vellétés sadomasochistes ?

II/ Dégradation et déconstruction de la structure de l'intrigue

L'étude de l'intrigue se fera suivant un plan bien précis. Tout d'abord, nous étudierons la conception du roman chez Huysmans et Houellebecq : obéissent-ils à une construction particulière ? Quels sont les liens entre les différents romans de nos deux écrivains ? Ensuite, nous verrons de façon explicite comment la morbidité influe sur le déroulement de l'histoire et comment elle modifie la structure interne de celle-ci en étudiant deux exemples : celui d'*À rebours* et *Sérotonine*. Enfin, nous aborderons les modalités de fonctionnement des histoires d'amour présentes dans les romans de nos deux auteurs : par quoi se caractérisent-elles ? Quel destin pourraient avoir ces idylles au sein d'univers romanesques emprunts d'une atmosphère pessimiste dominante laissant peu de place à l'épanouissement physique et psychique ?

1. Conception du roman chez Huysmans et Houellebecq : décadence et déviation par rapport aux codes naturalistes

Nous partons du principe que le motif de la décadence régit tant l'univers romanesque de Huysmans que celui de Houellebecq. Nous avons déjà souligné au cours de notre introduction qu'*À rebours* avait constitué le roman du basculement aux yeux des critiques de l'époque. Huysmans aurait donc renoncé au respect des codes naturalistes pour verser dans le roman décadent. Quant au roman houellebecquien, nous pouvons considérer que sa représentation d'un monde occidental en déclin, arrivé au bout de ses possibilités, réactualise le topos de la décadence.

Nous analyserons également la conception romanesque de nos deux auteurs à l'aune du critère naturaliste de la documentation. Nous verrons que l'aspect documentaliste de leurs romans subit une forme de déconstruction via l'emploi notamment d'une constante ironie virant parfois à un humour caustique et transgressif.

1.1 - *À rebours* comme pivot central

Avant d'aborder cette notion de pivot central pour *À rebours*, commençons par définir ce qu'est le roman décadent et le lien qu'il entretient avec la morbidité.

1.1.1 - *Huysmans et le roman décadent*

Qu'est-ce au juste que le « roman décadent »⁵⁹ ? Et comment pourrait-on définir plus généralement le décadentisme ? Comme souvent, à chaque bouleversement politique et social, apparaît une forme de réaction amenant des répercussions notables sur le domaine artistique et littéraire, comme s'il se produisait une mutation au niveau de la perception politique, sociale et esthétique de la société. En 1870, la France subit une débâcle historique contre son éternel rival prussien, à la suite de laquelle la Prusse va annexer à son territoire réuni (qui deviendra l'Allemagne) l'Alsace et la Lorraine. Ultime humiliation donc pour la France qui verra l'Empire napoléonien s'effondrer pour être supplanté par la III^{ème} République. Le climat est donc propice à l'émergence d'un pessimisme radical ravivant les stigmates du fameux Mal du siècle, cher aux romantiques. La déchéance dans laquelle se trouvait la France de l'époque va susciter chez les écrivains la nostalgie des années de gloire de la nation française. Nous renouons donc avec cette quête d'évasion par la pensée vers des contrées anciennes, ayant connu un âge d'or resplendissant et glorieux (c'est ce qui explique notamment la fascination pour l'Orient) d'où la définition de Jacques Lethève : « Le besoin de fuite dans un passé évocateur [...] enrichi par la lecture de textes anciens, est un des premiers aspects du thème de la décadence chez les écrivains. Acceptant le rapprochement entre le monde contemporain et les basses époques, ils vont travailler délibérément à préciser ces rapports. »⁶⁰.

Nous retrouvons cela pleinement dans *À rebours* où Des Esseintes, dans le 3^{ème} chapitre du roman, fait un inventaire des grands écrivains de la période de la décadence romaine (entre le IV^{ème} et le V^{ème} siècle après Jésus-Christ) tout en stipulant qu'il existe une langue propre à cette fameuse période décadente. Il est à préciser ici que les cycles historiques décadents suscitent une véritable fascination esthétique pour les décadentistes du XIX^{ème} siècle. En vérité, il ne s'agit nullement d'un cri de révolte contre l'effondrement d'un monde, laquelle révolte pourrait engendrer une réaction de résistance face à la situation délétère dans laquelle croupit la société française de l'époque. Au contraire, nous constatons une certaine complaisance face à cette atmosphère vénéneuse *fin de siècle* car génératrice, selon la perspective décadentiste, de pulsions créatives et artistiques.

⁵⁹ Sur le roman décadent et la décadence en général, nous citons les références suivantes : Séverine Jouve, *Les décadents - Bréviaire fin de siècle*, Paris, Plon, 1989 et *La littérature de fin de siècle, une littérature décadente ?*, actes du colloque international de Luxembourg (septembre 90), Luxembourg, Revue luxembourgeoise de littérature générale et comparée, 1991.

⁶⁰ Jacques Lethève, « Le thème de la décadence dans les lettres françaises à la fin du XIX^{ème} siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1963, n°1, p. 48.

1.1.2 - *Lien entre décadence et morbidité*⁶¹

Par quels autres critères pourrait-on définir le mouvement décadentiste ? François Livi dans *J.-K. Huysmans, À rebours et l'esprit décadent* évoque la névrose comme étant un trait caractéristique principal pour la définition du mouvement décadent : « Avec la névrose nous abordons réellement une des maladies du siècle. L'époque est rassurante [...] pour le commun des mortels qui a toujours établi, de manière instinctive, des rapports très étroits entre la maladie et la littérature. »⁶² Avec cette hypothèse qui stipule que la névrose serait l'une des maladies du siècle, nous renouons avec l'idée qu'il existerait des maladies aux statuts quasi-mythologiques telles que la Syphilis⁶³ ou la Chlorose (voir infra) et qui transcenderaient la frontière entre médecine et littérature. La névrose en fait évidemment partie.

Nous pouvons donc définir le courant décadent comme cette période où se forge un rapport étroit entre maladie et littérature et par conséquent médecine et littérature. En effet, François Livi, toujours dans sa réflexion sur l'impact qu'a eu la névrose sur la littérature, poursuit en invoquant l'exemple de « Baudelaire, dont le cas a suscité tant d'intérêt chez les neurologues et les psychiatres, est bien entendu un cas limite. »⁶⁴ Il est important de signaler qu'en effet Baudelaire fut une source d'inspiration inépuisable tant chez les artistes que chez les médecins. Ces derniers, en constatant chez lui un goût pour tout ce qui a trait au morbide (description de cadavres, de mutilations, spleen prenant des allures de dépression chronique), ont jugé bon d'en faire un cas d'étude pour la classification des maladies de type psychique. À noter également que Baudelaire, suite à une vie dissolue, fut atteint de syphilis, cause principale de son décès. La fusion entre médecine et littérature devient encore plus perceptible à travers la publication d'ouvrages tels que *Du nervosisme* de Bouchut en 1856 et *La psychologie morbide* de Moreau de Tours en 1859. Nous sommes donc face à un phénomène de déclin physiologique généralisé : « Une osmose se produit entre la littérature et la médecine. Les phénomènes de dégénérescence attirent davantage les esprits. La névrose devient l'apanage des esprits supérieurs. »⁶⁵

⁶¹ Sur le lien entre la maladie et la décadence, nous mentionnons le chapitre III : « Maladies et décadence » de l'ouvrage collectif *Littérature et Pathologie* sous la direction de Max Milner, Paris, Presses Universitaires de Vincenne, 1989.

⁶² François Livi, *J. – K. Huysmans, à rebours et l'esprit décadent*, op.cit., p. 17.

⁶³ Patrick Wald Lasowski, *Syphilis. Essai sur la littérature du XIXème siècle*, Paris, Coll. Les essais, 1982.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁵*Id.*

Au-delà de la décadence même, nous avons déjà vu précédemment que le thème de la maladie, qu'elle soit physiologique, psychique ou héréditaire, est un thème récurrent également dans le courant naturaliste, tant la fin du XIX^{ème} siècle a accordé une importance cruciale à l'étude de toutes les pathologies anciennes ou nouvelles qui pouvaient accentuer les maux de la société. Mais nous pouvons avancer l'hypothèse que chez les décadents, l'approche de la maladie devient plus intimiste et dans certains cas se transforme carrément en source d'inspiration pour le sujet. La formule « La névrose devient l'apanage des esprits supérieurs » introduit l'idée que tout génie qui se respecte serait en quelque sorte atteint de névrose, comme si cette pathologie jouait le rôle de catalyseur pour l'expression de la créativité. Chez l'écrivain naturaliste par contre, l'approche est plus scientifique – dirions-nous – puisqu'elle se base essentiellement sur l'observation.

Revenons maintenant à cette appellation de *pilier central* concernant *À rebours*. L'idée est de démontrer que les autres romans et nouvelles objets de notre corpus (qu'ils soient antérieurs ou postérieurs à *À rebours*), ont tous un lien étroit, au niveau de la structure de leurs intrigues, avec celle du roman de 1884. En d'autres termes, nous retrouvons tous les éléments constitutifs de l'histoire de ces romans dans ce roman phare; comme si ce dernier les contenait tous en quelque sorte.

Examinons cela de plus près : dans *En rade*, le nerf de l'intrigue repose sur les épisodes oniriques et hallucinatoires⁶⁶ du personnage principal Jacques Marles. Or à regarder de plus près, ces épisodes nous rappellent, par leur contenu, certaines élucubrations de Des Esseintes, lui aussi sujet à des hallucinations. Dans le premier rêve de Jacques Marles où il est question d'une visite d'un étrange palais majestueux, nous relevons une énumération des couleurs qui caractérisent les pampres du vignoble de ce même palais : « [...] vert-lumière de l'émeraude, prasines du péridot, glauques de l'aigue-marine, jaunâtres du zircon, céruléennes du béryl [...] » (*E.R.*, p. 59). Nous signalons également dans cet extrait l'omniprésence du lapidaire tel que les « rives d'airain » (p. 58), « les coloquintes de bronze et de lys d'or » (p. 59) et « les gommages de topazes et des cires irisées d'opales » (p. 59). Or il est à noter que le chromatique et le lapidaire sont des thèmes récurrents dans *À rebours* également. En effet, tout le chapitre II du roman traite de la question du choix de la couleur adéquate pour Des Esseintes quant à la décoration de son excentrique domicile, ce qui donne lieu à un long développement sur l'esthétique des couleurs. Nous relevons aussi chez Des Esseintes une attirance pour le

⁶⁶ Nous en citons principalement trois : le premier rêve (II, pp. 57-63) nous narre l'aventure de Jacques au sein d'un palais oriental, le deuxième (V, pp. 107-115) une traversée aérienne d'un paysage lunaire et le dernier (X, pp. 187- 197) la rencontre avec un être monstrueux.

lapidaire et le minéral. Nous en voulons pour preuve le fameux épisode de la tortue au chapitre IV où l'aristocrate déchu procède à l'inventaire des différentes pierres précieuses les plus susceptibles d'ornementer la carapace de la tortue, laquelle deviendra par la même occasion un objet d'art.

Pour revenir au rêve de Jacques Marles, nous mentionnons l'apparition d'une femme étrange à la beauté froide et au parfum envoûtant, aux côtés d'un Roi à l'origine inconnue (sans doute le maître du palais onirique). Cela n'est pas sans rappeler la Salomé issue de la peinture de Gustave Moreau décrite dans le chapitre V d'*À rebours* et dont la beauté vénéneuse avait ébranlé les nerfs sensibles de Des Esseintes. D'ailleurs, comme dans le rêve de Jacques, Salomé est également accompagnée d'un roi, en l'occurrence Hérode. Mais là où la blonde est décrite comme étant « [...] petite, à peine développée, presque garçonnière, un tantinet dodue [et ...] d'une pâleur surhumaine » (*E.R.*, p. 61), Salomé, elle, est présentée comme ayant un « tempérament de femme ardente et cruelle [...] avec [un] charme de grande fleur vénérienne, poussée dans des couches sacrilèges, élevée dans des serres impies. » (*A.R.*, p. 148.) Nous pouvons donc conclure que la femme blonde aperçue dans le rêve de Jacques constitue le double inversé de la Salomé de Gustave Moreau. En effet, nous avons la distinction classique entre la femme occidentale, pâle et à la beauté froide et la femme orientale, sulfureuse et au charme vénéneux. Cette différence est également accentuée par le fait que l'accoutrement de Salomé est paré de joailleries alors que la blonde en est dépourvue.

Enfin, nous relevons encore une fois une correspondance entre *En rade* et *À rebours* au niveau du troisième épisode onirique de Jacques au chapitre X : il s'agit d'un affreux cauchemar où le protagoniste est confronté à un homme « au visage monstrueux et blême [...] à la chair déplumée d'une poule. » (*E.R.*, p. 188). Là encore, ce cauchemar nous rappelle celui de Des Esseintes au chapitre VIII où il est pourchassé par une femme effroyablement laide, « [...] efflanquée, avec des cheveux filasse, une face de bouledogue, des points de son sur la joue, des dents de travers lancées en avant sous un nez camus. » (*A.R.*, p. 195). Nous signalons là aussi un processus d'inversion puisque dans *En rade* la femme, objet de la frayeur du personnage principal, devient homme. Donc, il apparaît clairement qu'il existe des correspondances évidentes entre les deux romans : nous pouvons avancer l'hypothèse que c'est bien le caractère maladif et névrotique des personnages principaux qui sont à l'origine de ces manifestations hallucinatoires qui ponctuent les intrigues respectives des deux récits.

Dans *Là-bas*, l'intrigue principale est centrée sur le thème du satanisme⁶⁷, or cette thématique a été déjà abordée dans *À rebours* : dans le chapitre XII, des Esseintes se lance dans des réflexions sur le lien consubstantiel qui existerait entre catholicisme et satanisme à travers l'évocation de l'œuvre morbide de Jules Barbey d'Aurevilly : « [...] dans les *Diaboliques*⁶⁸, l'auteur avait cédé au Diable qu'il célébrait, et alors apparaissait le sadisme, ce bâtard du catholicisme [...] » (A.R, p. 272).

Cette correspondance permanente entre *À rebours* et les deux romans analysés ci-dessus s'applique également pour les nouvelles puisque là encore nous décelons dans leurs structures des éléments communs à ce dernier. Dans la nouvelle *Sac au dos*, l'intrigue est centrée essentiellement sur l'idée d'un simulacre de voyage (nous développerons cette idée encore plus dans la partie consacrée à l'espace). En effet, ce court récit raconte l'itinéraire d'un jeune soldat, Eugène Lejantel, enrôlé par l'armée française pour aller combattre sur le front franco-prussien (guerre de 1870). Mais le jeune combattant n'atteindra jamais le front puisqu'il passera son temps à vadrouiller d'auberge en auberge, d'hôpital en hôpital jusqu'à finir par rentrer chez lui suite à la défaite française à Sedan. Nous pouvons parler alors d'une caricature d'épopée guerrière. Cela nous rappelle, dans *À rebours*, l'épisode du faux voyage de des Esseintes en Angleterre au chapitre XI. Pris d'une soudaine envie d'évasion, l'excentrique personnage préparera ses affaires pour se rendre à la capitale anglaise. Mais en cours de route, il se morfondra d'abord dans une brasserie spécialisée dans les spiritueux britanniques, ensuite dans une taverne où il goûtera à des spécialités anglaises, ce qui le dissuadera de prendre le train pour Londres et ainsi d'entreprendre ce fameux voyage.

De plus, nous relevons dans *Sac au dos* la récurrence du thème de la maladie gastrique. De fait, tout le long de son médiocre périple, le jeune soldat est pris de douleurs d'estomac, ce qui justifiera sa renonciation à aller combattre auprès de son régiment au front : « [...] et puis j'ai toujours la colique et je souffre [...] » (N, SAC, p. 55). Dans *À rebours*, il est à noter que la névrose de des Esseintes a des répercussions sur son système intestinal, ce qui se traduit par des maux d'estomac violents qui l'empêchent régulièrement de digérer ses repas quotidiens : « [II] n'avait pu, en raison du délabrement de son estomac, s'intéresser sérieusement à l'art de la cuisine ». (A.R, p. 334).

Le déroulement de l'intrigue d'*À vau l'eau* rejoint sur divers points celui d'*À rebours* : « *À Vau-l'eau* c'est le revers d'*À rebours*. Folantin est pauvre. Des Esseintes est riche. Leur

⁶⁷ Nous reviendrons plus en détails avec la thématique du satanisme dans la troisième partie de notre travail.

⁶⁸ *Les Diaboliques* (1874) est un recueil de nouvelles écrit par l'écrivain décadent Jules Barbey d'Aurevilly dans lequel il établit des liens permanents entre la figure de la femme vénéneuse et le satanisme.

problème est semblable : l'ennui. Leurs solutions sont contraires ET identiques : béantes si l'on veut. »⁶⁹ Nous avons donc là un rapport d'inversion entre les deux histoires. En effet, nous pouvons dire que Folantin est un des Esseintes avec la culture et l'excentricité en moins, que le premier est plutôt dépressif alors que le deuxième est un névrosé compulsif. Mais comme l'atteste la citation ci-dessus, le fil conducteur des deux romans se matérialise dans l'omniprésence de l'ennui dans le quotidien des deux personnages. De plus, nous signalons dans *À Vau l'eau*, tout comme dans *À rebours*, la prépondérance de la thématique alimentaire si bien que nous pouvons résumer l'intrigue à une sinistre odyssée gastronomique pour le personnage de Folantin qui échoue systématiquement à assouvir son désir de bonnes chères, atterrissant souvent dans des restaurants aux mets médiocres. Nous signalons que dans la préface d'*À rebours* écrite vingt ans après la parution du roman, Huysmans lui-même confirme la proximité qui lie les deux romans :

[*À rebours*] m'était d'abord apparu, tel qu'une fantaisie brève, sous la forme d'une nouvelle bizarre ; j'y voyais un peu un pendant d'*À Vau-l'eau* transféré dans un autre monde ; je me figurais un monsieur Folantin, plus lettré, plus raffiné, plus riche et qui a découvert, dans l'artifice, un dérivatif au dégoût que lui inspirent les tracas de la vie et les mœurs américaines de son temps. (A.R, préf., p. 59)

Dans *La retraite de monsieur Bougran*, la correspondance avec *À rebours* se manifeste dans un évènement bien précis : celui de la reconstitution artificielle du lieu de travail du fonctionnaire. Bougran, n'ayant pas supporté sa mise en retraite forcée, s'acharnera vers la fin du récit à reproduire son lieu de travail artificiellement (un bureau administratif) au sein même de son domicile pour se donner l'impression de n'avoir jamais arrêté de travailler. Cette étrange reconstitution du lieu de travail nous rappelle la composition architecturale de la salle à manger de des Esseintes au chapitre II qui est conçue de façon à imiter l'architecture d'une cabine de navire. Cela est dû en réalité au caprice du dandy décadent de vouloir jouir d'une expérience d'un voyage en bateau et cela sans bouger de son domicile d'où le recours à l'artifice, à la manière de Bougran, pour combler son désir : « Il se procurait ainsi, en ne bougeant point, les sensations rapides, presque instantanées, d'un voyage au long cours [...] » (A.R, p. 101).

Enfin, pour étayer encore plus cette hypothèse du caractère central d'*À rebours*, nous revenons à la préface du roman où Huysmans, affirme ceci : « Mais ce qui me frappe le plus, en cette lecture, c'est ceci : tous les romans que j'ai écrits depuis *À rebours* sont contenus en

⁶⁹ J. K. Huysmans, *En ménage* [1881], Paris, 10/18, 1993, p. 12, préface d'Hubert Juin.

germe dans ce livre. Les chapitres ne sont, en effet, que les amorces des volumes qui les suivirent. » (préf. p. 62)

1.2 - L'interconnexion des romans houellebecquiens : constat d'un monde désenchanté

Le premier roman de Houellebecq *Extension du domaine de la lutte* se distingue par son trait fortement sociologique, c'est là où l'auteur français énonce son postulat de base qui stipule que le libéralisme a étendu son emprise sur le domaine de la sexualité alors qu'il dominait déjà celui de l'économie: « Le libéralisme économique c'est l'extension du domaine de la lutte, son extension à tous les âges de la vie et à toutes les classes de la société. De même, le libéralisme sexuel, c'est l'extension du domaine de la lutte, son extension à tous les âges de la vie et à toutes les classes de la société. » (*E.D.L.*, p. 100)

De fait, il y dresse les ravages que génère la compétition sexuelle sur l'évolution sociale et émotionnelle de l'individu : misère sexuelle et affective, inadaptabilité sociale, éclatement de la cellule familiale, etc. Ce constat est parfaitement illustré par les deux personnages principaux du roman à savoir le narrateur, un individu dépressif et mal dans sa peau et dont on ne connaîtra jamais le nom, et Tisserand, un jeune cadre de 28 ans ayant complètement raté sa vie amoureuse et sexuelle à cause de son physique ingrat. Selon la vision de l'auteur, ce contexte socio-économique délétère favorise l'émergence d'individus malades et résignés, n'accordant plus aucun crédit à l'idée d'un bonheur possible. En effet, nous allons retrouver ces paramètres dans tous les autres romans de Houellebecq, à savoir un cadre social désenchanté dans lequel sévissent des personnages dépressifs et névrosés, ce qui relance la piste du roman décadent.

L'autre particularité qui caractérise la conception romanesque de Houellebecq réside dans le fait qu'il existe des interactions permanentes entre ses divers romans. Tout fonctionne comme s'ils s'annonçaient les uns les autres. Dans *Les particules élémentaires*, il est question d'un biochimiste de haut rang, un certain Michel Djerzinski qui a consacré sa carrière, voire sa vie, à étudier le génome humain afin d'améliorer la constitution génétique de l'homme et de le rendre invulnérable à toute forme de souffrance. Son projet finira par aboutir en provoquant la naissance, via le perfectionnement du processus de réplication de l'ADN, d'un nouvel être vivant supérieur, le post-humain. À y regarder de plus près, ce scénario nous rappelle celui de *La possibilité d'une île* où là encore il est question d'un basculement radical de l'humanité vers la néo-humanité représentée par la figure du clone, être immortel et immunisé contre toute souffrance physique et psychique. Cette avancée scientifique majeure - nous pouvons même parler de mutation métaphysique radicale selon le jargon

houellebecquien - est initiée dans le roman par le brillant savant Slotan Miskiewicz, le numéro trois de la secte des Elohim. Nous retrouvons à peu près le même projet scientifique esquissé dans *Les particules élémentaires* et qui repose finalement sur la nécessité de mettre fin à ce qui est perçu comme étant la source de tous les malheurs humains, à savoir sa constitution génétique. Il est donc légitime de considérer *La possibilité de l'île* comme la suite spirituelle des *Particules élémentaires*.

L'intrigue de *Plateforme* (2001) est centrée sur la thématique de l'exotisme et du tourisme sexuel, principalement en Thaïlande. *A priori*, nous pourrions parler de rupture avec son roman précédent sauf que nous relevons dans le roman de 1998 une référence au tourisme sexuel thaïlandais au chapitre II de la deuxième partie intitulé « treize heures de vol » (*P.E.*, p. 106) où il est question de l'éventualité d'un voyage en Thaïlande pour Bruno, en quête de belles prostituées asiatiques. Nous pouvons également interpréter *Plateforme* comme la suite de la nouvelle *Lanzarote* parue en 2000 où nous sont narrées les aventures (notamment sexuelles) d'un touriste français issu de la classe moyenne à Lanzarote (île espagnole de l'archipel des canaries située au large de la côte africaine). D'ailleurs, les deux romans portent dans les éditions originales le même sous-titre : « Au milieu du monde »⁷⁰. Nous pourrions y voir la preuve qu'il s'agit d'un diptyque tournant autour de la thématique du tourisme de masse.

Mais plus intéressant encore sont les nombreuses correspondances qui lient ce court récit qu'est *Lanzarote* à *La possibilité d'une île*. En effet, nous pouvons voir en *Lanzarote* une ébauche de ce que sera *La possibilité d'une île*, tant les deux récits se rejoignent sur divers éléments. D'abord, nous retrouvons dans les deux histoires le topos de l'île comme lieu d'évasion et de dépaysement. L'île de Lanzarote constitue d'ailleurs un des lieux phares de l'intrigue de *La possibilité d'une île*. En effet, c'est là que se déroulera l'évènement principal du livre : la résurrection du prophète et l'avènement définitif de la religion élohimate. De plus, *Lanzarote* annonce déjà la thématique du sectarisme omniprésente dans *La possibilité d'une île* à travers le personnage de Rudi le belge qui, lassé de sa vie monotone et sans relief, finit par rejoindre la secte de Raël, laquelle servira d'inspiration à Houellebecq pour créer la secte fictive des élohimites dans son roman de 2005. En définitive, ce court récit contient en germes les éléments fondamentaux qui serviront à la construction de l'intrigue de son roman de 2005.

⁷⁰ *Plateforme*, roman, « au milieu du monde », Paris, Flammarion, 2001, et *Lanzarote*, « au milieu du monde », Paris, Flammarion, 2000. A noter que dans l'édition Libro de *Lanzarote*, le sous-titre « Au milieu du monde » disparaîtra : Michel Houellebecq, *Lanzarote et autres textes*, op.cit.

Soumission anticipe la fin de l'Occident judéo-chrétien à travers l'islamisation effective de la France suite à la victoire aux élections présidentielles du candidat musulman Mohamed Ben Abbas. D'après une première lecture, l'Islam apparaît comme la religion qui va sauver la France, et par extension l'Europe, du vide idéologique et métaphysique auquel sont en train de succomber les sociétés occidentales. Mais Houellebecq n'en est pas à sa première évocation de la religion musulmane. Sauf que dans ses précédents romans, elle n'est point désignée comme cette religion salvatrice et régénératrice, qui allait en finir avec le nihilisme européen. Au contraire, il en donne l'image d'une religion, certes turbulente et sans cesse en mouvement, mais qui sur le long terme, à la manière des autres monothéismes, ne pourra échapper au joug du temps et de la modernité et finira inéluctablement par s'effondrer. Voyons ce qu'en dit Michel Djerzinski dans *Les particules élémentaires* : « [...] à long terme l'Islam est condamné, encore plus sûrement que le christianisme. » (*P.E.*, p. 271) Cette idée que l'Islam serait un système théologique voué à disparaître sur le long terme est reprise dans *Plateforme* où la recrudescence de la violence au sein de la religion musulmane est envisagée par les divers protagonistes du roman comme une simple réaction de défense face à la perspective d'un inévitable déclin, comme le démontre les propos rapportés au discours indirect d'un jordanien rencontré par Michel, le protagoniste principal, au cours de son séjour en Thaïlande : « Pour lui il n'y avait aucun doute, le système musulman était condamné : le capitalisme serait le plus fort ». (*P.*, p. 339).

Dans *La possibilité d'une île*, l'Islam disparaîtra carrément avec les autres religions monothéistes, toutes remplacées par la religion élohimite et son culte de l'immortalité. Dans *Soumission*, notre auteur prend donc à revers l'idée que l'Islam serait une religion à bout de souffle, prise de vitesse par l'essor de nouvelles idéologies et autres systèmes révolutionnaires à visées encore plus universalistes (capitalisme, mutation génétique, nouvelle religion, etc.). Bien au contraire, dans son roman polémique de 2015, c'est bien elle qui sera à l'origine d'une révolution politique et culturelle, supplantant ainsi les régimes libéraux qui dominaient jusqu'à alors le paysage politique occidental. C'est comme si Houellebecq faisait un pied de nez à ses détracteurs qui voyaient en lui un écrivain xénophobe et islamophobe.

Concernant *Sérotonine* (2019), nous pouvons considérer ce roman comme une synthèse de tout ce qu'a façonné Houellebecq dans son univers romanesque. L'intrigue se focalise sur le destin d'un certain Florent affaibli par une très violente dépression le condamnant à dépendre d'un antidépresseur (le Captorix) efficace mais provoquant l'impuissance sexuelle. Le thème de la dépression et de la maladie psychique en général est récurrent dans l'univers de l'écrivain mais dans son dernier livre, il prend une dimension paroxystique puisque la prise

de ce médicament aux effets secondaires redoutables produit un changement radical au niveau de sa vision du monde. Tout se passe comme si tous les autres personnages des romans précédents n'avaient servi que d'ébauche à la création du dépressif ultime⁷¹.

Nous relevons également des clins d'œil ironiques à d'autres romans tels que la référence à la Thaïlande nous rappelant évidemment *Plateforme* : « Sinon, il y a aussi les putes en Thaïlande [...] » (*SE*, p. 155), ou à l'émission *Questions pour un champion*⁷² : « En début de soirée, à peu près à l'heure de *Questions pour un champion*, j'étais traversé par de douloureux moments d'autoapitoiement. » (p. 324). Il est à noter aussi qu'il existe un point commun évident entre *Sérotonine* et *Extension du domaine de la lutte* : la référence au monde agricole. *Sérotonine* nous raconte l'histoire d'un ingénieur agronome contraint d'assister, impuissant, au délabrement du monde rural français alors que dans le roman de 1994, nous avons affaire à un informaticien travaillant dans une société qui « venait de vendre un progiciel au ministère de l'Agriculture » et qui l'avait « choisi pour assurer la formation. » (*E.D.L.*, p. 17) Autre point commun entre les deux romans, la représentation de l'espace normand que traversera Florent dans sa quête d'un amour perdu tandis que le narrateur principal d'*Extension du domaine de la lutte* aura à se rendre à Rouen, dans le cadre de son travail. Ainsi, nous pouvons signaler une sorte de structure en boucle puisque le premier roman renvoie au dernier.

Enfin, *La carte et le territoire* (prix Goncourt 2010) est le roman qui traite le plus de la question de l'art dans l'œuvre houellebecquienne puisqu'il y est question de l'itinéraire d'un jeune artiste, un certain Jed Martin, personnage réservé et misanthrope, ayant pris la résolution de consacrer sa vie à la création artistique. Même si c'est bien autour de ce roman que se cristallise la question de l'art⁷³, il n'en reste pas moins que cette dernière est bel et bien abordée dans tous les autres romans houellebecquiens. En effet, dans chaque roman de Houellebecq, nous relevons, de près ou de loin, une référence au monde de l'art ou à la créativité artistique. Examinons cela de plus près : dans *Extensions du domaine de la lutte*, l'aspect artistique se manifeste dans la vocation du narrateur à écrire des fictions animalières à la manière des fables de la Fontaine où il traite des vices et turpitudes de l'espèce humaine. Dans *Les particules élémentaires*, c'est le frère de Michel Djerzinski, Bruno, enseignant de

⁷¹ A noter d'ailleurs qu'en général, le personnage houellebecquien se caractérise par une consommation régulière voire excessive d'antidépresseurs et d'anxiolytiques

⁷² Michel, le protagoniste principal de *Plateforme* est un adepte de cette émission culturelle.

⁷³ Dans *Soumission*, la question de l'art et plus précisément celle des lettres est également centrale. Ainsi, nous pouvons interpréter ce roman comme un hommage à la littérature et au génie littéraire en règle générale.

Français, qui se distingue par quelques talents dans le domaine de l'écriture, c'est ce qui l'incitera à tenter l'expérience de la publication littéraire ; pour ce qui est de *Plateforme*, il est à noter que le personnage principal Michel travaille comme fonctionnaire au ministère de la Culture. Son travail consiste entre autres à « prépare[r] des dossiers pour le financement d'exposition, ou parfois de spectacles [de danse contemporaine] » (*P*, p. 18).

Daniel de *La possibilité d'une île* affiche également quelques velléités artistiques qu'il exprime à travers la composition de poèmes à forte tonalité lyrique. D'ailleurs le titre même du roman est issu de l'un de ses poèmes écrit en l'honneur de sa bien-aimée. De plus, c'est bien lui qui a été à l'origine de l'idée du *récit de vie* qui consiste à imposer aux adeptes de la secte élohimate de laisser une trace par écrit de leurs passages sur terre sous forme de journaux intimes, lesquels serviront de témoignages et d'objets d'étude pour les représentants de l'espèce néo-humaine. Nous pouvons aussi évoquer, dans *Sérotonine*, le cas de la deuxième compagne de Florent qui avait débuté une carrière de comédienne après avoir obtenu son premier succès dans une adaptation théâtrale « à partir de différents textes de Georges Bataille, les uns de fiction, les autres théoriques. » (*SE*, p. 103).

En conclusion, pour Huysmans, sa conception du roman (du moins en ce qui concerne les romans de notre corpus) s'organise autour du pivot central qu'est *À rebours* dont l'intrigue sert de moule, de référence à la construction des autres romans. Ainsi, des thèmes récurrents tels que la maladie (psychique ou physique) ou le recours permanent au simulacre (le simulacre du voyage et de l'activité professionnelle, la religion inversée, etc.) constituent la moelle épinière de sa bible de la décadence et dont nous retrouvons certains éléments dispersés dans ses autres romans. Pour schématiser, tout se passe comme si *À rebours* faisait figure de corps central autour duquel gravitent les satellites que sont ses autres romans analysés ci-dessus.

Pour ce qui est des romans de Houellebecq, leur conception est plus complexe : son premier roman *Extension du domaine de la lutte* pose les bases de son univers littéraire avec, d'emblée, le choix de la méthode sociologique. Cette méthode est centrée sur l'observation désenchantée des mœurs contemporaines comme outil d'analyse des faits de sociétés. Cette approche expérimentale aboutira à une théorie crédible sur le fonctionnement du libéralisme (tant économique que sexuel) en œuvre dans les sociétés postmodernes. Cependant, ses autres romans, bien qu'ils ne perdent pas de vue la méthode de l'observation sociologique, ouvrent le champ à d'autres thématiques tout aussi complexes telles que l'impact des sciences et de la médecine sur la société contemporaine, la quête de l'évasion vers des horizons lointains, la

place de l'art dans le monde moderne, etc. Ainsi, sociologie, science-fiction, art contemporain et exotisme cohabitent ensemble pour dresser un panorama général sur l'état de santé de la société contemporaine. Ceci donne naissance alors à une structure romanesque enchevêtrée où tous les romans interagissent les uns avec les autres.

Ceci dit, il existe une constante que partagent tant l'œuvre de Huysmans que celle de Houellebecq : le climat pessimiste qui régit la composition de leurs romans. Ceci est surtout perceptible à travers les maux incessants dont souffrent les personnages respectifs de nos deux auteurs qui ont un mal endémique à s'adapter à leur environnement social. Ainsi, il semble évident que la création de personnages affaiblis ou tout simplement soumis au joug de l'ennui fait partie intégrante de leurs techniques de construction romanesque. *A priori*, nous pouvons donc appliquer le qualificatif de décadent aux romans de Houellebecq, décadence qui se reflète tant au niveau de ces personnages dépressifs et en mal d'amour qu'au niveau de la société elle-même, décrite souvent comme étant sur le point de s'effondrer.

1.3 - La documentation comme technique de déconstruction romanesque

Il n'est de secret pour personne que la documentation est un critère définitoire du courant naturaliste et même de la construction romanesque en général. Ainsi, selon Zola, « le moindre document humain vous prend aux entrailles plus fortement que n'importe quelle combinaison imaginaire. »⁷⁴. Incontestablement, la documentation est ce qui accentue l'effet réaliste du roman naturaliste. À noter que Balzac a déjà expérimenté cette méthode dans sa fameuse *comédie humaine* où il s'est appuyé entre autres sur les travaux de Lavater, inventeur de la physiognomonie et le naturaliste et biologiste Buffon, à l'origine de diverses théories scientifiques portant notamment sur l'histoire naturelle et la physiologie des animaux. Alors qu'en est-il de l'aspect documentaliste dans les romans de Huysmans et Houellebecq ?

1.3.1- Huysmans ou le naturalisme « déviant »

Nous avons déjà signalé à maintes reprises que Huysmans aurait abandonné le roman naturaliste à partir d'*À rebours* (ce que lui a reproché d'ailleurs Zola). Mais est-ce bien le cas ? Ou bien n'aurait-il pas érigé un genre de naturalisme « déviant⁷⁵ » s'éloignant des canons du roman expérimental zolien ?

⁷⁴ Emile Zola, *Le roman expérimental* [1880], Paris, Flammarion, 2006, p. 234.

⁷⁵ Nous enregistrons l'emploi du terme « déviationnisme » dans le dossier consacré au *roman expérimental* de Zola pour évoquer le désaccord entre Zola et Huysmans quant à la question du style : « [Zola] pressent en particulier le *déviationnisme* de Huysmans, trop styliste dans l'âme pour épouser son matérialisme. », *Ibid.*, p.392.

Pour étudier cette question, nous allons commencer par examiner l'aspect documentaliste présent dans *À rebours*. Il est important de mentionner que la documentation joue un rôle primordial dans la structure de l'intrigue. Le roman est divisé en XVI chapitres, chacun étant consacré à une thématique bien particulière, sur laquelle l'auteur s'est profondément documenté. Le tableau ci-dessous dresse la correspondance entre le chapitre et le thème abordé :

| Numéro du chapitre | Thème abordé |
|---------------------------|---|
| Notice | Présentation générale du personnage et du cadre spatio-temporel |
| I | Les couleurs |
| II | Dispositif architectural de la salle à manger |
| III | La littérature romaine décadente |
| IV | La joaillerie et les liqueurs |
| V | La peinture |
| VI | Le célibat et la vie de couples |
| VII | La religion |
| VIII | Les fleurs |
| IX | Les pratiques sexuelles |
| X | Les parfums |
| XI | Gastronomie et boissons anglaises |
| XII | La littérature chrétienne |
| XIII | La sémiologie médicale et les drogues |
| XIV | La littérature laïque |
| XV | La musique |
| XVI | Les huiles saintes |

Le schéma est le suivant : des Esseintes, plongé dans son état névrotique, commence souvent par émettre une réflexion sur un sujet particulier puis se lance dans de très longues énumérations dont la minutie et la précision virent parfois au délire. Ces énumérations revêtent un caractère très singulier car introduisant des terminologies appartenant à un jargon très spécifique, parfois inaccessible au lecteur profane. Nous pouvons citer par exemple l'épisode de l'énumération des pierres précieuses qui allaient servir à orner la carapace de sa tortue pour que le reflet renvoyé par cette dernière fasse ton sur ton avec son tapis d'Orient : l'énumération s'étale sur trois pages (A.R., pp. 129-132) où des Esseintes fait l'inventaire des pierreries les plus excentriques (« chrysobéryls vert asperge », « péridots vert poireau, « olivine vert olive », « cymophane », etc.), les plus à même de combler sa frustration esthétique. Ici, le souci de la précision n'obéit pas à un impératif réaliste, c'est-à-dire qu'il ne s'agit nullement d'accentuer l'effet du réel. Nous avons plutôt affaire à une manifestation d'un état morbide, et plus précisément d'un état névrotique. Cela se ressent à la façon dont notre personnage trie de façon convulsive et obsessionnelle les objets (en l'occurrence les pierres précieuses mais cela s'applique également aux autres objets énumérés dans le livre) pour finaliser un projet des plus sordides, car ne nous y trompons pas, la tortue en question ne supportera pas le poids de sa carapace sertie de joaillerie et finira par en mourir.

Donc, au départ nous avons un schéma naturaliste classique centré sur le choix d'un traitement minutieux d'un sujet bien circonscrit avec une documentation exhaustive à l'appui. Mais par la suite commence à s'opérer une sorte de déviation de la finalité réaliste, à travers le recours à une énumération longue et extravagante. Finalement, la technique descriptive naturaliste dont l'objectif principal consiste généralement à doter la description d'un caractère vraisemblable et à fournir au lecteur les éléments clés à la compréhension de l'univers romanesque mis en scène, se trouve battue en brèche par l'actualisation d'un événement à caractère fantaisiste, tel que sertir de joaillerie la carapace d'une tortue ou encore faire de sa salle à manger une cabine de navire dans le but de reproduire les sensations d'un voyage en bateau (CF chapitre II).

Pour étayer encore plus cette idée, nous pouvons procéder à une comparaison entre la démarche de Zola et celle de Huysmans sur le traitement d'un thème précis, en l'occurrence celui de la représentation des fleurs et de la végétation. Dans *La curée*, Zola nous expose une scène où Renée, l'épouse du protagoniste principal Aristide Saccard, est prise de violentes pulsions érotiques. Le cadre spatial n'est guère anodin puisqu'il s'agit de serres chaudes où les plantes et les fleurs sont chargées d'une forte aura érotique. Tout se passe comme si la

nature était « tout entière attachée au rut. »⁷⁶ Cela laisse place à l'énumération de plantes exotiques métaphorisées à l'extrême, assimilées à des bizarreries suintant l'érotisme : « un Bananier [...] allongeaient de toutes parts ses longues feuilles horizontales, où deux amants pourraient se coucher à l'aise en se serrant l'un contre l'autre. »⁷⁷, « Et à fleur d'eau, dans la tiédeur de la nappe dormante doucement chauffée, des Nymphéas ouvraient leurs étoiles roses, »⁷⁸ ou encore « Là, sur des gradins, cachant à demi les tuyaux de chauffage, fleurissaient les Marantas, douces au toucher comme du velours »⁷⁹ ou bien « les larges fleurs pourpres du grand Hibiscus de Chine [qui ressemblaient] à des bouches sensuelles de femme [...] avec leur sourire avide et saignant. »⁸⁰

Toutes ses descriptions florales, basées sur une documentation précise et ardue, remplissent un objectif bien précis, celui d'accentuer l'aura sensuelle du personnage de Renée, objet de tous les désirs et agent déclencheur de la relation incestueuse avec son beau fils Maxime. Nous renouons donc avec le topos de la femme plantureuse et séductrice : ce passage a un rôle primordial dans l'évolution de la trame narrative du roman car il annonce la relation tumultueuse qu'aura Renée, femme aux pulsions sexuelles inassouviées, avec son beau fils.

Examinons maintenant dans *À rebours* le passage consacré aux fleurs : « Il y en avait d'extraordinaires [...] tels que l'Albane, qui paraissait taillé [...] dans la vessie diaphane d'un porc [...] » , « Avec l'Albane, l'Aurore présentait les deux notes extrêmes du tempérament, l'apoplexie et la chlorose de cette plante. » ou bien « la plupart [de ces nouvelles variétés étaient] comme rongées par des syphilis et des lèpres ». (A.R, p. 188). Avec des termes tels que « porc » - animal symbolisant la fange et l'immondice - « apoplexie », « chlorose », « syphilis » et « lèpre », nous sommes face à un lexique fortement imprégné d'une connotation morbide et dérangeante évoquant la décomposition du corps humain (la lèpre) et les maladies sexuellement transmissibles (chlorose et syphilis). Ici, point d'érotisme ou de sensualité mais seulement une attirance pour le malsain et le maladif. D'ailleurs, parmi les plantes préférées de des Esseintes, nous pouvons citer les plantes carnivores telles que « le Gobe-mouche des Antilles [...] muni d'épines courbes [...] formant une grille au-dessus de

⁷⁶ Émile Zola, *La curée* [1871], Paris, Pocket, 2001, Au fil du texte par Gérard Gengembre, professeur de littérature française à l'université de Caen, p. VII.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 66.

⁷⁸ *Id.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 67.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 68.

l'insecte qu'il emprisonne ». (*A.R.*, p. 191). Tout laisse à penser que l'attrait pour ces plantes étranges est dû à leur instinct carnassier qui les fait gober des organismes vivants tels que les insectes ; nous pourrions donc suggérer que c'est pour assouvir ses pulsions sadiques que des Esseintes a opté pour ce genre de fleurs. Ainsi, ce passage sur les plantes, au contraire de celui de Zola, rompt complètement avec l'image de la nature luxuriante animant les pulsions érotiques de l'individu. Il obéit plutôt à une quête esthétique mais une esthétique renversée, celle qui consacre la laideur comme finalité ultime.⁸¹

Nous retrouvons ce type naturaliste déviant dans les autres romans⁸² et nouvelles de Huysmans, notamment dans *En rade*. Ce roman a pour cadre le milieu rural où le couple Jacques-Louise s'est réfugié pour échapper momentanément à leur problème d'argent à Paris. Cela donne donc lieu à une description assez particulière de la campagne où a atterri le couple. Ce milieu est symbolisé par le couple de paysans - parents de Louise - Antoine et Norine, qui vont faire montre de malhonnêteté tout au long du roman. À noter que le monde rural et agricole est une thématique importante chez les naturalistes. Nous en voulons pour preuve le roman de Zola *La Terre* qui traite justement de cet univers. Dans son roman, Zola valorise le travail de la terre en le présentant comme étant l'activité féconde par excellence, celle qui témoigne le plus de la vigueur et de la bonne santé d'un peuple, comme le laisse à voir ce tableau de la récolte du blé :

Victor tapait toujours, Françoise, Palmyre et les autres femmes, dans l'éblouissement du grand ciel, jetaient les herbes, encore et encore ; tandis que Lequeu, très obligeant, donnait une leçon à Berthe, piquant la fourche, l'élevant et la baissant, avec la raideur d'un soldat à l'exercice. Au loin, les faucheurs s'avançaient sans un arrêt, d'un même mouvement rythmique, le torse balancé sur les reins, la faux lancée et ramenée, continuellement.⁸³

Ce passage se caractérise par son aspect réaliste puisque nous y voyons la description détaillée du travail dans les champs par des paysans disciplinés et laborieux. De plus, nous relevons dans cette scène également la mise en exergue du caractère martial du travail de la terre avec des termes tels que « soldat à l'exercice », ou des verbes d'action nous rappelant l'exercice de la bataille tactique et militaire tels que : « jeter », « s'avancer » ou encore

⁸¹ Nous reviendrons plus en détails sur ce chapitre lorsqu'on évoquera la question de la monstruosité et de l'esthétique de la laideur dans la troisième partie.

⁸² Pour le roman *Là-bas*, nous avons vu que le roman met en pratique un nouveau type de naturalisme qu'on pourrait qualifier de « naturalisme spiritualiste » (expression présente dans le roman même). Nous pourrions déceler dans cette entreprise de nouveau naturalisme une forme de provocation à l'égard du naturalisme zolien vu que ce dernier dédaigne au plus haut point toutes les démarches littéraires accordant la primauté au mystérieux et à l'indéterminé sur le rationnel et le scientifique.

⁸³ Émile Zola, *La Terre* [1887], Paris, France Loisirs, p. 178, 2002.

« taper ». Ainsi, il ressort de ce portrait un côté majestueux et harmonieux, harmonie d'ailleurs accentuée par l'expression « d'un même mouvement rythmique ».

À l'opposé, dans *En rade*, le monde rural est complètement ridiculisé. À titre d'exemple, nous signalons l'aspect grossier des deux principaux paysans du roman, l'oncle Antoine et la tante Norine, qui se reflète à travers leur patois rural. Le mépris envers le monde agricole se perçoit aussi de manière très claire dans le dénigrement de Jacques de la scène de la moisson :

[Jacques] avait beau s'éperonner, il ne pouvait parvenir à trouver que ce tableau de la moisson si constamment célébré par les peintres et par les poètes, fût vraiment grand. C'était, sous un ciel d'un inimitable bleu, des gens dépoitraillés et velus, puant le suint, et qui sciaient en mesure des taillis de rouille. (*E.R.*, pp. 160-161)

L'activité agricole n'est plus présentée à l'aune de son caractère harmonieux et fécondant mais plutôt sous son aspect le plus salissant et le plus crasseux, comme le démontrent les termes « velus » et « puant ».⁸⁴

Pareil constat pour les nouvelles de Huysmans : pour *Sac au dos*, nous sommes en face d'un simulacre d'épopée guerrière. Dans un contexte politique marqué par le nationalisme et les visées expansionnistes de l'Empire français, l'avènement de la guerre, y compris d'ailleurs chez les naturalistes⁸⁵, est censé animer la fibre nationaliste de l'écrivain en le poussant à magnifier des vertus telles que le courage ou le sacrifice. Mais dans *Sac au dos*, « les données réalistes de la nouvelle se doublent d'un parti pris de dégradation burlesque qui transfère l'aventure militaire en une succession de mésaventures personnelles. » (Daniel Grojnowski, *N*, Notice, p. 39). La méthode est donc toujours la même : à savoir, l'auteur part de données puisées dans la vie réelle, comme tout naturaliste qui se respecte, puis fait dévier l'amorce réaliste vers un contenu extravagant ou grotesque. L'aventure militaire tourne donc court pour être supplantée par une focalisation sur les trivialités du quotidien telles que les tracasseries gastriques du personnage principal.

À *vau-l'eau* se distingue par une description détaillée et une documentation de fond sur les mets servis par les brasseries parisiennes que fréquente le personnage principal mais avec

⁸⁴ À noter que cette comparaison entre les traitements respectifs du monde agricole par Zola et Huysmans a été déjà proposée par Guérin-Marmigère dans *Sa poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans (op.cit)*, pp.128-129.

⁸⁵ Cette défaite semble avoir marqué Zola qui dans son *roman expérimental* exhorte les jeunes à se libérer du carcan de l'idéalisme naïf et adopter la méthode scientifique et naturaliste, la plus à même, selon lui, de relever la France et de lui permettre de reprendre à la Prusse l'Alsace-Lorraine : « Que la jeunesse française m'entende, le patriotisme est là. C'est en appliquant la formule scientifique qu'elle reprendra un jour l'Alsace et la Lorraine. », Emile Zola, *Le roman expérimental, op.cit.*, p. 128.

une focalisation sur le caractère répugnant de la nourriture. À noter que la mauvaise gastronomie illustre parfaitement le processus de dévitalisation qui régit la nouvelle, cela a été d'ailleurs mis en évidence par Marco Modenesi : « Le monde intérieur de Folantin manque de vitalité : son manque d'appétit en est la manifestation la plus immédiate. »⁸⁶

Enfin, le même constat s'impose pour *La retraite de monsieur Bougran* : nous avons au départ l'exposition d'un monde administratif impitoyable qui ne rechigne guère à évincer un fonctionnaire ayant pratiqué son métier avec la dévotion la plus remarquable. Mais ensuite l'aventure prendra des allures étranges et burlesques avec le fameux épisode de l'imitation du lieu de travail : nous sommes donc toujours face à la manifestation du grotesque triste.

1.3.2 - Houellebecq : documentation et humour noir

La documentation est une technique qu'emploie de façon permanente Houellebecq dans la construction de ses romans. Cependant, elle ne se limite point à assurer un rôle didactique et réaliste dans le traitement d'un fait social donné : elle aussi subit le processus dysphorique que nous avons explicité lors de l'étude des *incipits*. Avant de développer encore plus cette idée, nous proposons ci-dessous un tableau résumant les thèmes traités dans chacun de ses romans :

| Roman | Thème(s) traité(s) |
|----------------------------------|--|
| Extension du domaine de la lutte | L'industrie agricole, le libéralisme économique et sexuel |
| Les particules élémentaires | La physique quantique, la biochimie, mai 68, le libéralisme sexuel, le satanisme |
| Plateforme | Le tourisme de masse, la société de divertissement, le secteur tertiaire et le monde de l'entreprise |
| La possibilité d'une île | Les sectes, la société du spectacle, la biochimie, l'informatique |
| La carte et le territoire | L'art contemporain |
| Soumission | La religion, la littérature, le monde universitaire |
| Sérotonine | La psychiatrie, le monde agricole |

⁸⁶ Modenesi Marco, « Le héros à la table. À *vau-l'eau* ou le piège gastronomique. », *Études françaises*, n°23-3, hiver, 1988, pp. 77-88.

À noter que Houellebecq accorde une importance toute particulière à la méthode positiviste théorisée par le philosophe et sociologue Auguste Comte, c'est ce qui explique son souci continuel de présenter un fait social dans la totalité de ses acceptions et conséquences. En témoignent d'ailleurs dans *Plateforme* les références à la pensée d'Auguste Comte justement : « Dans la cinquantième leçon de sociologie, Auguste Comte combat cette “ étrange aberration métaphysique ” qui conçoit la famille sur le type de la société » (*P*, p. 177) ou sous forme d'épigraphe en tête du chapitre 15, (p. 307) : « Si donc l'amour ne peut dominer, comment l'esprit règnerait-il ? Toute suprématie pratique appartient à l'activité. » (Auguste Comte).⁸⁷

Mais examinons de plus près comment s'insère la documentation dans la trame narrative houellebecquienne. Toujours dans *Plateforme*, le narrateur, profitant de ses trois jours de congé, se rend à des agences de voyage en vue de partir en excursion à l'étranger ce qui lui donne l'occasion de développer une réflexion détaillée sur la société de consommation et le modèle mercantiliste moderne :

Selon le modèle de Marshall, l'acheteur est un individu rationnel cherchant à maximiser sa satisfaction compte tenu du prix ; le modèle Veblen, par contre, analyse l'influence du groupe sur le processus d'achat [...]. Le modèle de Copeland démontre que le processus d'achat est différent suivant la catégorie de produit/service [...]; mais le modèle de Baudrillard-Becker estime que consommer, c'est aussi produire des signes. Au fond, je me sentais plus proche du modèle de Marshall. (*P*, p. 20)

Ici, nous avons une séquence didactique des plus classiques, suivant un raisonnement net et précis. Le narrateur, avec un ton neutre et assuré, commence par exposer les différents modèles théoriques portant sur la sociologie du consommateur avec une description brève du contenu de chaque théorie, employant un vocabulaire technique et rigoureux (« processus d'achat », « produit/service », « signes »), le tout enchaîné par des articulateurs logiques assurant la cohésion du propos. Enfin, suite à cette présentation minutieuse des différents modèles, le narrateur conclut sur la désignation du modèle qui correspond le plus à ses aspirations. Jusque là, rien de bien compromettant. En résumé, nous avons affaire à un individu tirant profit de ses trois jours de congé pour partir en voyage d'agrément sauf qu'en réalité, ces trois jours de congé lui ont été accordés en raison du décès de son père : « Pour le décès d'un ascendant direct, on dispose dans la fonction publique d'un congé de trois jours. » (p. 19).

⁸⁷ À noter que Michel des *Particules élémentaires* se réfère souvent à Auguste Comte dans l'élaboration de ses réflexions sociologiques.

Cela devrait donc être une période de deuil pour le narrateur mais aussi de profonde terreur, car n'oublions pas que son géniteur a été violemment assassiné par un meurtrier à l'identité alors encore inconnue. D'ailleurs, dans la journée précédant la période de congé, Michel a dû subir un interrogatoire portant sur les circonstances du meurtre sachant qu'il était légitime de se poser des questions quant à l'implication du fils : « Qui pouvait profiter de sa mort ? Eh bien moi. » (p. 19). Nous voilà donc face à une situation assez sordide : un fils dont le père est mort dans des circonstances fort troublantes profite de sa prétendue période de deuil pour écumer les agences de voyage, ce qui devient un prétexte pour lui d'aborder des questions théoriques sur la société de consommation : tout cela est quelque peu malsain⁸⁸, pourrait-on dire.

Nous mentionnons un autre exemple de recours à une documentation précise mais inscrite dans un contexte particulièrement morbide⁸⁹, celui qui concerne l'interrogation de Florent de *Sérotonine* quant au choix de la mort la moins douloureuse possible. En dernier lieu, il optera pour un suicide par chute du haut de son immeuble - certes, il se rétractera ensuite - un choix justifié par un raisonnement scientifique bien documenté et d'une rigueur indéniable :

[...] la hauteur h parcourue par un corps en chute libre en un temps t était précisément donnée par la formule $h=1/2gt^2$, g étant la constante gravitationnelle, ce qui donnait un temps de chute, pour une hauteur h , de $\sqrt{2h/g}$. Compte tenu de la hauteur (cent mètres presque exactement) de mon immeuble [...] cela représentait un temps de chute de quatre secondes [...] avec quelques verres de calvados dans le nez, il n'était même pas certain qu'on ait clairement le temps de penser. Il y aurait certainement bien davantage de suicides si les gens connaissaient ce simple chiffre : quatre secondes et demie. (SE, p. 343.)

Il s'agit ici d'une documentation scientifique d'une grande clarté : nous avons carrément affaire à un cours de physique théorique comme le prouve le recours aux équations mathématiques, mais dont l'objectif est des plus macabres. Ceci nous rappelle quelque peu le projet sordide de Des Esseintes qui use d'une logique implacable pour trouver les tons qui s'apprêtent le mieux aux couleurs de son tapis pour les assortir avec la carapace ornementée de la tortue, sachant que ce projet esthétique des plus extravagants allait s'achever par la mort de l'animal.

⁸⁸ Là encore, nous pouvons y voir un clin d'œil au roman d'Albert Camus *L'étranger* dans lequel le personnage principal, suite au décès de sa mère juge pertinent de passer ses journées au cinéma et à la plage.

⁸⁹ A noter que ce genre de procédés alliant une documentation détaillée au sein d'un cadre malsain est une marque de fabrique houellebecquienne par excellence, ses romans en regorgent mais nous avons opté pour les cas que nous avons jugés les plus expressifs et les plus marquants.

Cependant, nous pouvons voir dans ces raisonnements à finalité morbide l'émergence d'un certain humour, plus précisément un humour noir⁹⁰. Dans le cas de Houellebecq, la gravité de la situation - rappelons-le, il s'agit de déterminer quelle est la façon la moins douloureuse pour mourir- est infléchie par l'expression « avec quelques verres de calvados dans le nez » pour signaler les bienfaits de l'ébriété dans l'atténuation de la douleur et de la peur du vide. Ceci inocule une dose de grotesque triste à cette funèbre entreprise. L'effet comique apparaît également dans la spécification de l'alcool : en effet, le motif du Calvados apparaît à maintes reprises au cours du roman: « mon indifférence [...] aux producteurs d'abricots du Roussillon me paraît [...] un signe précurseur de cette indifférence que je manifestai [...] pour les producteurs laitiers du Calvados [...] » (p. 33) ou encore : « Ma réflexion s'approfondit peu à peu, grâce au calvados, le calvados est un alcool puissant, profond et injustement ignoré. » (p.75). Le leitmotiv du calvados produit un effet de rupture, déconstruisant l'atmosphère tragique qui se dégage de l'extrait.

La documentation se manifeste chez Houellebecq également dans le souci de précision dont il fait montre dans la description des milieux dans lesquels évoluent ses personnages.⁹¹ À titre d'exemple, dans *Soumission*, nous avons une description minutieuse tout au long du roman du milieu universitaire, mais il s'agit en réalité d'une observation centrée essentiellement sur les vices cachés de cette institution à bout de souffle qu'est la Sorbonne (Paris III- Sorbonne) : concurrence malsaine au sein de la hiérarchie, des enseignants qui couchent avec leur étudiantes, des profs aux compétences douteuses, etc. Examinons de plus près les propos du narrateur concernant les études universitaires dans le domaine des lettres :

Les études universitaires dans le domaine des lettres ne conduisent comme on le sait à peu près à rien, sinon pour les étudiants les plus doués à une carrière d'enseignement universitaire dans le domaine des lettres - on a en somme la situation plutôt cocasse d'un système n'ayant d'autre objectif que sa propre reproduction, assorti d'un taux de déchet supérieur à 95%. (S, p. 17).

Nous avons là une vision profondément pessimiste et dégradante du milieu universitaire. Dans ces propos, nous signalons une correspondance parfaite entre le fond et la forme. Nous avons, d'emblée, une structure syntaxique redondante avec la répétition de

⁹⁰ Le premier à avoir employé cette expression d'« humour noir » n'est autre que Huysmans lui-même pour décrire un autoportrait à la troisième personne signée A. Meunier et publiée en 1885. Il y qualifie la marque de ses œuvres depuis *Les Sœurs Vatard* d'« une pincée d'humour noir et de comique rèche anglais », Joris-Karl Huysmans, « J.-K. Huysmans », *Les hommes d'aujourd'hui*, n° 263, 1885. Nous citons également l'ouvrage d'André Breton *Anthologie de l'humour noir* [1940] (Paris, Livre de poche, Coll. Biblio, 1984) où est fait référence à Joris-Karl Huysmans.

⁹¹ L'étude des milieux et des espaces d'interaction sera traitée de manière plus détaillée lors de notre seconde partie.

l'expression « dans le domaine des lettres » produisant un effet de disque rayé, bloqué toujours et à jamais sur la même mélodie, condamné à répéter les mêmes notes. Cela fait écho à la vacuité du monde universitaire qui ne fait que tourner dans le vide en étant prédéterminé à former un profil unique de cadre supérieur. La phrase modalisatrice « comme on le sait » accentue cet effet dysphorisant mis en œuvre pour démontrer le caractère absurde de la carrière universitaire, comme pour dire : « c'est tellement évident que les études universitaires ne servent à rien, ça se saurait si elles servaient à quelque chose ! » De plus, l'expression « un taux de déchet supérieur à 95% » introduit la métaphore de l'usine défectueuse, polluant son environnement en engendrant sans cesse des déchets.

Pis encore, nous pouvons y voir une manière de rabaisser de façon ostentatoire et virulente les étudiants en lettres qui sont assimilés à des détritibus. Enfin, nous enregistrons dans cet extrait une évocation du monde biologique et animale avec l'expression : « un système n'ayant d'autre objectif que sa propre reproduction », qui renvoie à l'image d'un parasite qui profite de son hôte pour se nourrir et se reproduire tout en causant des dommages importants à l'organisme qui le supporte. En résumé, l'état dépense des sommes considérables pour l'entretien des facultés des lettres, lesquelles n'ont d'autre finalité que d'assurer leur survie. Voilà le constat sans appel que dresse le narrateur sur le monde auquel il appartient pourtant. Une technique d'écriture bien houellebecquienne en somme...

Ainsi, que ce soit pour Houellebecq ou Huysmans, nous constatons que la documentation dans leurs romans s'éloigne des impératifs didactiques et scientifiques inhérents au naturalisme. À l'origine, la méthode naturaliste s'appuie sur l'observation minutieuse d'un fait social en y étudiant les tenants et les aboutissants pour finalement exposer le phénomène dans toutes ses manifestations (études des causes et des conséquences, dissection de la logique interne d'un phénomène social, etc.). Mais chez nos deux auteurs, la documentation est employée à des fins autrement plus excentriques. Chez Huysmans, nous observons surtout une surexploitation de l'effet énumératif (énumération excessive d'objets), jointe à une convocation d'une imagerie versant à la fois dans le morbide et le grotesque, alors que chez Houellebecq, nous constatons une application douteuse de la méthode positiviste.

2. La maladie comme déclencheur de l'intrigue : Etude comparative et structurale de deux cas : À rebours et Sérotonine

Le choix de ces deux romans s'explique par le fait que la maladie y joue un rôle surdéterminant dans la structuration de l'intrigue, ainsi nous pourrions qualifier le roman d'À rebours de roman de la névrose⁹² alors que Sérotonine serait celui de la dépression. Bien entendu, il est évident que nous retrouvons ces pathologies également dans les autres romans de nos deux auteurs mais elles atteignent des accents paroxystiques essentiellement dans ces deux récits.

2.1 - Altération du schéma quinaire par la maladie

Selon le modèle de Paul Larivaille (« L'analyse morpho-logique du récit », 1974), « toute histoire se ramènerait à une suite logique constituée de cinq étapes. »⁹³ Ainsi, l'intrigue obéirait aux lois d'un modèle bien déterminé appelé « schéma quinaire » et qui est composé, comme son nom l'indique, principalement de cinq éléments :

- (a) Avant - État initial - Équilibre
- (b) Provocation - Détonateur - Déclencheur
- (c) Action
- (d) Sanction - Conséquence
- (e) Après - État final - Équilibre.

Selon ce modèle, « le récit se définit comme le passage d'un état à un autre »⁹⁴. Il s'agit donc d'un schéma dynamique s'appuyant sur l'émergence d'un événement déclencheur d'un ensemble de péripéties qui atteignent leur point d'orgue dans la sanction. Enfin, la sanction est suivie par le retour à un état d'équilibre. À noter qu'« il s'agit [avant tout] d'une reconstruction par l'analyse : l'enchaînement logique des cinq séquences est rarement présenté tel quel dans un roman. »⁹⁵ Alors pour revenir à nos deux romans, est-ce qu'ils

⁹² Nous pouvons définir la névrose comme suit : « n.f. 1. Affection caractérisée par des conflits qui inhibent les conduites sociales et qui s'accompagnent d'une conscience pénible des troubles. - *Névrose phobique* : hystérie d'angoisse. [...] Les névroses n'ont aucun substrat anatomique connu et n'altèrent pas les facultés intellectuelles du sujet atteint qui est lucide et conscient de ses troubles. Suivant la prédominance de tel ou tel symptôme, on distingue l'hystérie, la névrose d'angoisse, la névrose obsessionnelle et la névrose phobique (ou hystérie d'angoisse). » *Le petit Larousse grand format, op.cit.*, p. 697. À noter que « la survenue d'un trouble névrotique est liée à des troubles psychologiques récents ou anciens. » https://www.doctissimo.fr/html/sante/encyclopedie/sa_1002_nevroses.htm . Cons. le 27/12/2021.

⁹³ Vincent Jouve, *La poétique du roman, op.cit.*, p. 47.

⁹⁴ *Id.*

⁹⁵ *Id.*

obéissent aux mécanismes de ce modèle ? Et comment la maladie influe-t-elle **sur** le fonctionnement de l'intrigue ?

2.1.1 - À rebours ou la structuration par la maladie

La trame narrative de ce roman est décrite en ces termes par le critique Rudy Steinmetz :

Toute la trame narrative d'*À rebours* s'articule autour du paradoxe qui veut que des Esseintes, doublure fictionnelle de Huysmans, plongé par la dégénérescence physique, morale et financière de sa « race » dans un univers social où il se sent pris et étranger, hors duquel il sait pertinemment que n'existe aucune issue, s'épuise dans le déploiement d'artifices esthétiques destinés à vaincre l'ennui et la médiocrité de la civilisation industrielle.⁹⁶

D'après ces propos le récit serait destiné à suivre une pente descendante, celle de la dégénérescence physique et morale. La loi qui régirait donc la structure de l'intrigue serait celle de la dévitalisation, c'est ce que nous nous efforcerons d'examiner.

D'abord, comme nous l'avons déjà signalé, le thème de la morbidité est d'entrée de jeu évoqué à travers la référence à l'hérédité morbide touchant l'illustre descendance des Floressas des Esseintes. Le passage enchaîne avec l'exposition de l'état maladif et névrotique du duc Jean des Esseintes : « [...] un seul rejeton vivait, le duc Jean, un grêle jeune homme de trente ans, anémique et nerveux, aux joues caves, aux yeux d'un bleu froid d'acier, au nez éventé et pourtant droit, aux mains sèches et fluettes. » (*A.R.*, p. 78). Nous sommes donc face à un homme à la condition physique et psychique amoindrie. Cet état délirant ne laisse présager rien de bon dans la progression de la trame narrative.

En effet, la progression de l'intrigue va se confondre avec la progression du mal du personnage. D'un point de vue macrostructurel, l'histoire se réduirait finalement à l'exposition d'un cas pathologique dont l'état de santé se dégrade à fur et à mesure que nous avançons dans le temps de la narration. Pour démontrer cet état de dégradation continue de des Esseintes, nous proposons un tableau où nous signalons la progression de la maladie de ce dernier en fonction des chapitres :

⁹⁶ Rudy Steinmetz, « Huysmans avec Schopenhauer : le pessimisme d'*À rebours* », *Romantisme*, n°61, 1988, pp. 59-67.

| Chapitre | Progression de la maladie | page |
|----------|--|---------|
| Notice | Exposition de l'état névrotique du personnage | 78 |
| I | ∅ | ∅ |
| II | Evocation des défaillances au niveau de l'estomac | 98 |
| III | ∅ | ∅ |
| IV | ∅ | ∅ |
| V | ∅ | ∅ |
| VI | ∅ | ∅ |
| VII | Sensation de torpeur et aboulie ⁹⁷ | 169 |
| | Accentuation de la névrose : « désordres nerveux » | 181 |
| | Apparitions de multiples symptômes somatiques : douleurs gastriques, syndrome grippal, difficultés respiratoires et perte de l'appétit. | 182 |
| VIII | Fatigue intense, agitation du sommeil et apparition de cauchemars proches des hallucinations | 194-195 |
| IX | Accentuation de la névrose avec persistance de l'insomnie, apparition de douleurs tout le long du corps (maxillaires, jambes et maux de têtes) | 201 |
| X | Accalmie temporaire de la | 215 |

⁹⁷ Définition de l'aboulie : « L'aboulie est un trouble psychique qui se caractérise par une absence ou une diminution de la volonté. Ce trouble est le plus souvent présent au cours d'une maladie psychiatrique. », <https://www.passeportsante.net/fr/Maux/Problemes/Fiche.aspx?doc=aboulie>, cons. le 02/07/2020.

| | | |
|------|--|---------|
| | maladie mais apparition d'un phénomène d'hallucination olfactive | |
| | Rechute avec accentuation de la maladie | 229 |
| XI | Amélioration inattendue de l'état de santé du malade et état de surexcitation. | 231 |
| XII | Ø | Ø |
| XIII | Fin de l'état de surexcitation, réaffirmation de la névrose avec reprise de l'anémie et des douleurs gastriques | 277-278 |
| | Apparition d'un pica ⁹⁸ | 281 |
| XIV | Persistance des dérèglements gastriques et de l'anémie | 294 |
| XV | Etat d'engourdissement puis réapparition de la dyspepsie nerveuse | 323-332 |
| | Suivi d'un traitement médical spécial recommandé par un médecin contre les dérèglements gastriques et observation d'une amélioration de santé de des Esseintes | 333-337 |
| XVI | Tout le chapitre décrit le désarroi de des Esseintes face à l'obligation de se retirer de son fantasque domicile et de retourner à Paris pour soigner sa névrose | 339-349 |

⁹⁸ Pica : terme de médecine, « perversion du goût attiré par des mets répugnants ». (AR, notes, p. 429).

À noter que dès le départ, des Esseintes était sujet à des dérèglements gastriques d'où leur évocation dès le second chapitre : « Il régla aussi les heures immuables des repas ; ils étaient d'ailleurs peu compliqués et très succincts, les défaillances de son estomac ne lui permettant plus d'absorber des mets variés ou lourds. » (p. 98). Tout porte à croire que ces maux gastriques sont l'une des nombreuses séquelles engendrées par la progression de la névrose : nous avons donc un syndrome de comorbidité avec la cohabitation au sein d'un même organisme de deux manifestations pathologiques. Sinon, le symbole Ø employé dans le tableau ci-dessus sert à signaler la non-évocation de la maladie dans le texte, nous pouvons donc supposer qu'il s'agit de périodes où la maladie reste stable, autrement dit, ne progresse pas.

Ainsi, nous aboutissons au schéma suivant :

- a) De la notice au chapitre VII : maladie aux symptômes avérés mais stables.
- b) Du chapitre VII au chapitre X : accentuation de la maladie avec cohabitation de multiples symptômes psychosomatiques.
- c) Du chapitre X au chapitre XIII : Cette partie correspond plutôt à une régression relative de la maladie mais avec tout de même un épisode pathologique fugace à la fin du chapitre (sensation de fatigue intense et évanouissement). Nous observons même l'apparition d'un phénomène de surexcitation nerveuse au chapitre XI où des Esseintes prendra la décision de voyager en Angleterre, comme pour faire pendant aux épisodes où la maladie avait complètement épuisé la vitalité du duc Jean.
- d) Du chapitre XIII jusqu'à la première partie moitié du chapitre XV : réaffirmation violente de la maladie jusqu'à atteindre des proportions insoutenables, ce qui obligera des Esseintes à consulter un médecin.
- e) De la deuxième moitié du chapitre XV à la fin : entreprise de guérison.

Pour schématiser, nous avons : exposition de la maladie → Progression → Rémission → rechute → guérison ?

Ce schéma illustre très bien le processus de dévitalisation que subit le protagoniste principal avec la manifestation d'une décroissance continue (ponctuée de quelques moments d'accalmie tout de même) de la vitalité du malade.

Il est également bon de noter que le signalement ou l'accentuation des divers symptômes névrotiques du sujet se fait à chaque fois en début de chapitre : ceci concerne essentiellement la notice et les chapitres II, VII, IX, X, XI, XIII, XIV, XV. Ceci confirme encore plus l'hypothèse que c'est bien la maladie qui structure et rythme la progression de l'intrigue.

Réapparition du schéma quinaire

Au niveau macrostructurel, nous pouvons conclure à l'absence du schéma quinaire et son remplacement par le schéma exposé ci-dessus. Par contre, au niveau microstructurel c'est-à-dire au niveau de la composition interne des chapitres, nous renouons avec le fameux schéma de Larivaille avec ses cinq étapes. Pour plus de précisions, chaque chapitre du roman nous raconte une singulière aventure esthétique provoquée par l'imaginaire foisonnant de notre fantasque personnage, telle l'aventure de la tortue dont l'ornementation de la carapace devait impérativement se marier avec les couleurs de son fameux tapis d'Orient. En réalité, c'est au cours de ces aventures esthétiques que réapparaît la structure en schéma quinaire.

Pour démontrer cela, prenons l'exemple de l'épisode du pseudo-voyage en Angleterre qu'a décidé sans crier gare des Esseintes suite à un regain de vitalité. Appliquons le schéma quinaire à cette saugrenue aventure :

(a) Etat initial : Des Esseintes dont l'état de santé connaît une nette amélioration se sent accablé par l'ennui ce qui alimente son désir de voyager, d'entrer en contact avec d'autres personnes.

(b) Déclencheur : à la lecture d'un roman de Charles Dickens, il lui prend l'envie de voyager à Londres.

(c) Actions : Des Esseintes se rend rue de Rivoli où il visite une bibliothèque puis se rend dans une « Bodéga » anglaise pour goûter aux alcools d'origine anglo-saxonne. Enfin, il termine son périple par la fréquentation d'une taverne spécialisée dans la cuisine anglaise pour s'imprégner de l'art culinaire de ce pays.

(d) Sanction : *a priori* nous pouvons estimer que le projet de des Esseintes s'est soldé plutôt par un échec puisqu'il renoncera finalement à son voyage en Angleterre mais il est à remarquer que ses pulsions esthétiques ont été assouvies par la fréquentation de lieux à dominante culturelle anglaise.

(e) Situation finale : Des Esseintes rentre chez lui après cette aventure pour retourner à sa vie recluse.

L'expression aventure esthétique trouve ici sa légitimité par le fait que le déclencheur de la péripétie n'est autre qu'un objet esthétique ou plus exactement un objet littéraire. À noter que ce schéma est applicable à la majorité des chapitres du roman (y compris pour le fameux épisode de la tortue où c'est bien un impératif esthétique qui a poussé le duc Jean à entreprendre le curieux projet de décorer la carapace d'une tortue de joaillerie). En réalité, c'est bien l'obsession esthétique de des Esseintes - qui s'apparente d'ailleurs à un symptôme

névrotique - qui est à l'origine du déclenchement de ces pseudos-aventures. Là où le corps du sujet donne l'impression de se dévitaliser complètement, l'esprit par contre ou plus exactement l'appareil cérébral et intellectuel de ce dernier semble être en ébullition totale, soumis à une activité nerveuse incontrôlée. Aussi pourrions-nous employer le terme médical de convulsion pour désigner ce bouillonnement nerveux se matérialisant dans une quête convulsive du beau et de l'extravagant.

À noter que dans l'article « Le discours médical pris au piège du récit » où nous est démontré le lien entre narrativité et discours médical dans *À rebours*, Françoise Gaillard stipule que Huysmans a respecté à la lettre les traités médicaux de Bouchut et d'Axenfeld sur les névroses⁹⁹ :

Or, il se trouve qu'ayant choisi pour objet « littéraire » un roman naturaliste qui avouait ses emprunts au discours clinique sur les maladies nerveuses, je veux parler de *À rebours*, et donc comme objet scientifique ce qui constitua de son propre aveu la documentation de l'écrivain, en particulier les livres de Bouchut et d'Axenfeld sur les névroses, nous avons été avant tout intriguée par leur commune structuration narrative.¹⁰⁰

Cela confirme donc la dimension fortement médicalisée du roman, qui nous éloigne d'une structuration narrative classique. En effet, c'est comme si Huysmans avait voulu non pas réellement raconter une histoire mais reproduire une monographie médicale, inspirée des travaux scientifiques de son époque d'où une part de didactisme caractérisant le roman, mais un didactisme sans cesse altéré par le cynisme particulier du personnage principal.

Origine de la perturbation¹⁰¹ du schéma quinaire

Selon Stéphanie Guérin-Marmigère, la perturbation du schéma quinaire dans les romans huysmansiens est due au fait que la crise que vivent les personnages principaux est antérieure au commencement du récit : « Dans *À vau-l'eau*, *À rebours* et *En rade*, le “ malheur ” n'a pas concrètement lieu car la crise est présente avant le commencement du récit ; dans *La Retraite de monsieur Bougran*, la crise est expédiée dans les premières lignes. »¹⁰² En effet, dans *À*

⁹⁹ Eugène Bouchut, *Du nervosisme aigu et chronique et des maladies nerveuses*, Paris, J.B. Baillière et fils, 1877 ; Alexandre Axenfeld, *Traité des névroses*, deuxième édition augmentée de 700 pages par Henri Huchard, Paris, Librairie de Germer Baillière et Cie, 1883.

¹⁰⁰ Gaillard, F. (1983). Le discours médical pris au piège du récit. *Études françaises*, 19(2), 81–95. <https://doi.org/10.7202/036793ar>, cons. le 25/12/2021.

¹⁰¹ Nous devons l'expression de « perturbation du schéma quinaire » à Stéphanie Guérin-Marmigère, *La poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 136.

¹⁰² *Ibid.*, p. 137.

rebours, la névrose est bien antérieure au début de l'intrigue. De plus, des *Esseintes* nous est décrit comme étant un personnage blasé, ayant passé par toutes les expériences possibles et imaginables que pouvait connaître un individu de son rang : « Les excès de sa vie de garçon, les tensions exagérées de son cerveau, avaient singulièrement aggravé sa névrose originelle, amoindri le sang déjà usé de sa race [...] » (*A.R.*, p. 181). L'expression « Les excès de sa vie de garçon » suggère l'idée d'une vie dissolue, où le duc Jean a tenté de multiples expériences innommables et souterraines. D'ailleurs, tout le roman fonctionne par une sorte de mécanique suggestive et étrange où divers comportements inquiétants sont évoqués en filigrane mais sans jamais se dévoiler de façon explicite. Dans *En rade*, les raisons de la ruine matérielle du personnage principal sont évoquées d'une manière assez vague. Nous pouvons supposer que Jacques Marles a dû passer par plusieurs péripéties pour en arriver là, péripéties dont nous ne saurons rien. Même constat pour *À vau-l'eau* où rien de bien significatif ne se produit tout le long du récit : la vie de Folantin est bel et bien derrière lui.

Cependant, dans le roman *Là-bas*, nous remarquons que le déroulement de l'histoire respecte plus ou moins les étapes du schéma quinaire avec comme situation initiale un Durtal englué dans une médiocre carrière d'écrivain mais qui va voir son quotidien chamboulé par l'apparition de Mme Chantelouve, une sulfureuse adepte des arts sataniques. Cette relation l'entraînera à une participation plus ou moins passive à une Messe Noire orchestrée par le controversé chanoine Docre dont il sortira écœuré.

2.1.2 - Sérotonine ou le roman de la dépression

La dépression est un motif récurrent dans l'œuvre de Houellebecq. Elle apparaît dès son premier roman *Extension du domaine de la lutte* où nous avons la représentation d'un personnage anonyme, ayant rompu avec sa compagne, ce qui aura pour effet le déclenchement d'un violent syndrome dépressif. Pour les autres romans, le même constat s'impose puisque tous les personnages principaux passent à un moment ou un autre par un épisode dépressif. Mais dans *Sérotonine*, elle devient l'enjeu principal de l'intrigue puisqu'elle provoque chez le protagoniste principal une dépendance vitale à un antidépresseur sans lequel il serait conduit à mettre fin à ses jours, ce qui atteste de la virulence de la maladie psychique dont il est atteint.

Pour ce qui est du schéma quinaire, *a priori* l'intrigue respecte les cinq étapes déjà analysées évoquées ci-dessus, nous pourrions donc dégager le schéma suivant :

a) Situation initiale : Un quadragénaire ingénieur agronome est en couple avec une jeune japonaise du nom de Yuzu. Le couple vit aisément au sein d'un grand trois pièces dans un quartier parisien et voyage régulièrement.

b) Élément déclencheur : Florent découvre que sa compagne le trompe en se livrant à des activités sexuelles perverses ce qui le pousse à, non seulement, quitter Yuzu, mais également à changer radicalement de vie en renonçant à son travail et à son domicile pour aller se réfugier dans un hôtel où il fera le point sur sa vie et sur ce qu'il va entreprendre par la suite.

c) Péripéties : Florent décide de consulter un psychiatre qui diagnostiquera une dépression sévère et lui prescrira la prise d'un antidépresseur efficace mais aux multiples effets secondaires. Suite à cela, Florent, accablé par la misère affective, entamera un long périple pour retrouver ses anciennes amours mais aussi un ancien ami proche avec lequel il avait entretenu une amitié sincère.

d) Sanction : Il échouera complètement à renouer avec l'amour, de plus, il assistera, passif, au suicide de son meilleur ami, Aymeric.

e) Situation finale : Florent fera arrêter son périple et s'installera dans un nouvel appartement où il se laissera dévorer par la dépression et la solitude.

Bien que semblant cohérent à première vue, ce schéma, en vérité, ne correspond pas au fonctionnement interne de l'intrigue. En le regardant de plus près, nous constatons que le point de basculement se réduirait finalement à la trahison de Yuzu envers son compagnon. Or, le début du roman nous présente cette relation comme déjà battant de l'aile. De plus, la dépression existait déjà à l'état latent pour le personnage et elle n'allait pas tarder à s'enclencher et à ravager la psyché de Florent. D'ailleurs, le roman débute *in medias res* par cette affirmation péremptoire : « C'est un petit comprimé blanc, ovale, sécable. » (SE, p. 9) qui signe l'entrée de la maladie en grande pompe. Après la présentation de son portrait physique, le narrateur enchaîne par une documentation précise sur les différentes gammes d'antidépresseurs et leur action sur l'organisme humain :

Les premiers antidépresseurs connus (Seroplex, Prozac) augmentaient le taux de sérotonine sanguin en inhibant sa recapture par les neurones 5-HT. La découverte début 2017 du Capton D-L allait ouvrir la voie à une nouvelle génération d'antidépresseurs, au mécanisme d'action finalement plus simple, puisqu'il s'agissait de favoriser la libération par exocytose de la sérotonine produite au niveau de la muqueuse gastro-intestinale. Dès la fin de l'année, le Capton D-L fut commercialisé sous le nom de Captorix. (p. 12).

Ici, nous renouons avec la méthode documentaliste chère à Houellebecq avec un traitement scientifique et minutieux d'un sujet-cible bien déterminé mais toujours avec

l'intrusion d'une sorte de transgression qui vient perturber, dans le cas présent, le caractère référentiel de la documentation puisqu'en réalité le Capton D-L évoqué plus haut n'existe pas. Il s'agit d'un médicament inventé par l'auteur¹⁰³, ce qui dote d'ailleurs le roman d'une aura science-fictionnelle. Néanmoins, la description du mécanisme fonctionnel du médicament paraît vraisemblable puisque le principe de base d'un antidépresseur consiste à effectivement contrôler la sécrétion de la sérotonine.

À partir du deuxième chapitre, le narrateur recourt à une analepse qui nous ramène au véritable début de l'histoire : « L'histoire commence en Espagne, dans la province d'Almeria, exactement cinq kilomètres au Nord d'Al Alquian, sur la N340. » (p. 13). Il s'agit au départ d'un voyage d'agrément auprès de sa compagne japonaise Yuzu mais à aucun moment nous ne sentons le moindre engouement chez le narrateur, au contraire c'est bien la lassitude et la tristesse qui prédomine : « [...] je n'avais aucune raison d'être ici. » (p. 19), d'autant plus qu'il admet volontiers l'impasse dans laquelle se trouvait sa relation avec Yuzu : « [...] naturellement je devais la quitter, c'était une évidence et même on n'aurait jamais dû s'installer ensemble [...] » (p. 22).

Cela démontre bien le caractère latent du syndrome dépressif de Florent qui en vient même à envisager le suicide par accident de voiture comme « une tentative de libération » (p. 28). C'est ce qui lui donne prétexte à nous livrer les détails de son entreprise suicidaire : « La pente était très raide à cet endroit [...], la voiture ne dévalerait même pas la pente rocheuse, elle s'écraserait directement cent mètres plus bas, un moment de terreur pure et puis ce serait fini, je rendrais au Seigneur mon âme incertaine. » (p. 28). L'expression « un moment de terreur pure et puis ce serait fini » annonce le dernier chapitre du roman où Florent procède à un raisonnement précis pour délibérer sur la mort la moins douloureuse possible (voir supra). Ainsi, nous pouvons avancer l'hypothèse que finalement tout le nœud de l'intrigue réside justement dans le choix de la voie suicidaire la plus susceptible d'engendrer le moins de souffrance possible pour le protagoniste. Finalement, comme dans *À rebours* et plus généralement l'œuvre de Huysmans, la crise est bel et bien antérieure au commencement du récit.

Pour plus de précisions, nous pouvons situer l'origine de la crise dans une autre analepse où Florent apprend implicitement que Yuzu avait « programmé la mort [de Florent] dans son plan de vie future, elle l'avait prise en compte. » (p. 76) Pour elle, Florent n'était

¹⁰³ Dans ses romans, Houellebecq fait souvent cohabiter des références scientifiques attestées avec d'autres hypothèses scientifiques issues de son imagination. Cela s'applique principalement pour ses deux romans *Les particules élémentaires* et *La possibilité d'une île*.

qu'un vieux compagnon temporaire qui l'entretenait et subvenait à ses besoins juste le temps de profiter de la vie à Paris ; mais aussitôt décédé, elle retournerait à son Japon natal. Il était donc réduit à un simple rôle de pion, mais un pion essentiel quant à la réalisation de ses projets. Cela a pour effet d'anéantir les espoirs de l'ingénieur agronome : « une espèce d'immense éclat blanc anéantit en moi toute conscience claire. » (p. 76). Aussi représente-t-il sa compagne Yuzu comme « une sorte d'araignée, une araignée qui se repaissait de [son] fluide vital [...] » (p. 77). Fluide vital qui ne va cesser de s'épuiser tout au long du récit.

La digression comme moteur de l'intrigue

La déception amoureuse et l'altération psychologique provoqueront chez Florent l'apparition de pulsions meurtrières se matérialisant dans son projet d'assassiner Yuzu. Ce qui constituera pour lui un prétexte pour digresser sur le thème du meurtre. Cela donne l'occasion à Houellebecq de déployer sa technique habituelle consistant à adopter un raisonnement cartésien pour l'élaboration d'un projet macabre¹⁰⁴ - en l'occurrence l'assassinat d'une femme - en examinant toutes les modalités possibles et imaginables pour l'aboutissement de son projet, se permettant même d'ajouter une touche de documentation scientifique et sociologique par souci de crédibilité :

La réalisation pratique [de ce meurtre] n'offrait guère de difficultés. D'abord il s'agissait de la faire boire [...] Les Japonais, et même plus généralement les Asiatiques, tiennent très mal l'alcool, par suite du mauvais fonctionnement chez eux de l'aldéhyde déshydrogénase 2, qui assure la transformation de l'éthanol en acide acétique [...] il me suffirait alors d'ouvrir la fenêtre et de transporter son corps, elle pesait moins de cinquante kilos, je parviendrais sans difficulté à la traîner, et vingt-neuf étages ça ne pardonne pas. (p. 55).

Comme à l'accoutumée, ce funèbre projet repose sur un raisonnement solide renforcé par des arguments scientifiques indéniables. Dans ce cas précis, nous avons une description de l'origine du processus biochimique défaillant conduisant rapidement à l'ivresse chez les asiatiques (dysfonctionnement de l'aldéhyde déshydrogénase 2.) Toutefois, il finira par renoncer à son projet de meurtre, non pour des raisons strictement morales, mais par peur de la loi, et plus précisément celle de la loi judiciaire « puisque la peine moyenne pour un crime passionnel commis dans un cadre conjugal, était de dix sept ans de prison » (p. 56). L'évocation du meurtre conjugal va même lui donner l'occasion de digresser sur l'impact grandissant du féminisme sur la société contemporaine : « [...] certaines féministes

¹⁰⁴ Dans l'exemple que nous avons pris dans *Plateforme* (voir supra), c'est le décalage entre le contexte (l'assassinat du père du narrateur) et la nature du projet (aller en voyage avec l'argent de l'héritage du défunt), qui rend la situation macabre.

souhaitaient aller plus loin, permettre le prononcé de peines plus lourdes en introduisant la notion de “féminicide” dans le Code pénal, ce que je trouvais plutôt amusant, ça faisait penser à insecticide, ou à raticide. » (p. 56). Nous relevons ici une pointe d’humour noir chez le narrateur visant à souligner le caractère absurde de cette réforme du Code pénal, ce qui l’amène à assimiler le «féminicide» à un raticide ou à un insecticide, comme s’il dressait un parallèle entre le meurtre d’une femme et l’extermination de la vermine. La digression se permet même une incursion dans le domaine historique puisque l’auteur nous informe que le Code pénal de 1810 excuse le meurtre de l’épouse seulement en cas d’adultère : « le meurtre commis par l’époux sur son épouse, ainsi que sur le complice, à l’instant où il les surprend en flagrant délit dans la maison conjugale, est excusable. » (p. 56) Ainsi, pour souligner l’impact énorme de l’évolution des mentalités sur le fonctionnement institutionnel d’un état, il met en vis-à-vis deux systèmes pénaux aux antipodes alors qu’il s’agit en réalité du même pays. Mais là où l’effet dérangeant apparaît, c’est dans le fait que le narrateur semble regretter ce temps révolu où l’homme pouvait défendre son honneur.

La digression se poursuit ensuite sur l’enfer du milieu carcéral en posant la question du statut du crime d’honneur aux yeux des codétenus (avec au passage une référence inattendue à Dostoïevski) pour enfin conclure sur l’inanité de son projet meurtrier : « [...] enfin une incarcération prolongée n’était peut-être pas la meilleure solution, mais je crois que c’est le houmous qui emporta la décision. » (p. 57). Étonnamment, c’est bien l’amour du narrateur pour l’houmous qui le dissuadera de passer à l’acte ! Ce revirement final produit une sorte d’effet dysphorique qui vient faire retomber la tension entrevue au début du raisonnement. Nous signalons que ce passage rend parfaitement compte de la construction particulière du récit. En effet, bien souvent dans le roman, les propos du narrateur s’éloignent du cadre de l’intrigue pour s’éparpiller en des digressions multiples portant sur des considérations d’ordre sociologiques, historiques, etc., le tout se concluant sur une touche loufoque venant fléchir la gravité du discours initial ; avec bien entendu le fonctionnement à plein régime d’un humour noir des plus provocants.

Péripéties, vraiment ?

Les péripéties sont générées par l’apparition de la crise. Elles représentent la conséquence directe de la perturbation de la situation de départ. Il s’agit alors pour le(s) personnage(s) principal(aux) de remédier à cet état d’altération en essayant d’inverser le processus et de revenir à l’état d’équilibre. Cela implique donc le recours à des actions déterminantes nécessitant un investissement de tous les instants de la part du protagoniste,

autrement dit le protagoniste doit être totalement actif. En effet, nous avons déjà signalé plus haut que le schéma quinaire se distingue par son dynamisme.

Pour *Sérotonine*, outre le fait que toutes les tentatives du personnage de retrouver un semblant de bonheur se solderont par un échec cuisant, nous constatons surtout que le protagoniste n'est en rien un agent actif, au contraire, ses multiples agissements ne pèsent aucunement sur le déroulement de l'intrigue. Regardons cela de plus près : suite à sa décision de quitter Yuzu et de partir s'isoler dans un hôtel, Florent tentera de reprendre le contact avec une de ses anciennes amours, une certaine Claire. Alors, certes, il réussira à la revoir mais leur rencontre se conclura sur un simulacre de rapport sexuel, dû à l'enlaidissement physique de Claire, qui semble incapable de susciter le moindre désir chez son ancien compagnon, et à la libido amoindrie de Florent suite à sa prise du Captorix. En bref, il ne s'est strictement rien passé.

Deuxième passage à vide pour Florent - celui-là ayant en plus une dimension tragique - c'est celui de ses retrouvailles avec Aymeric, son ancien meilleur ami, pour lequel d'ailleurs il éprouve un réel respect (ce qui est suffisamment rare chez les personnages de Houellebecq pour être signalé). Malgré l'esquisse de bons moments dus à l'évocation d'anciens souvenirs, les retrouvailles ne seront pas fructueuses. De par sa situation matérielle et affective désastreuse (divorce et perte de la garde de ses filles), Aymeric, dans le but de s'en sortir, va opter pour la voie la plus radicale : celle du suicide, et qui plus est du suicide collectif¹⁰⁵. Face à la situation critique de son ami, Florent tentera bien de lui apporter un soutien moral mais sans succès. Pis que cela, il sera même contraint d'assister au suicide de son ami sans pouvoir intervenir.

Autre fait notable - bien que ne faisant pas partie des péripéties principales - l'épisode glauque concernant l'Allemand pédophile que Florent surprend en train d'abuser sexuellement d'une jeune fille de dix ans : malgré la gravité de l'acte, Florent non seulement n'intervient pas pour sauver la fille mais se permet même des commentaires techniques, au préalable, sur la qualité des vidéos pédophiles qu'enregistrait l'Allemand : « Je n'avais jamais vu de vidéo pédophile, je savais que ça existait mais sans plus, et tout de suite je sentis que j'allais souffrir de l'amateurisme de la prise de vue [...] » (p. 214). Alors, certes tout élan d'héroïsme a disparu chez Florent, néanmoins son sens de l'esthétique photographique est resté intact ! Nous pouvons interpréter cela, encore une fois, comme une manifestation

¹⁰⁵ Nous reviendrons sur cet épisode des plus intenses au moment d'aborder la question de l'espace.

d'humour noir qui détourne de la gravité de la situation (sordide acte pédophile) par l'évocation de détails techniques insignifiants (mauvais cadrage de la caméra).

Enfin, la dernière pseudo-péripétie concerne la quête de Florent de son ancien amour perdu, Camille. Bien qu'il réussisse à la retrouver aux confins de la Normandie, dans la ville de Falaise, à aucun moment il n'établit de contact avec elle. Pis que cela, nous finirons par observer chez lui un étrange dérèglement au niveau de son comportement qui deviendra vers la fin complètement irrationnel : « En effet, c'est à partir de ce moment que mon comportement commence à m'échapper, que j'hésite à lui assigner un sens, et qu'il se met à s'écarter nettement d'une morale commune, et par ailleurs d'une raison commune, que je croyais jusque-là posséder en partage. » (p. 289). En effet, pour pouvoir espionner le domicile de Camille, il décide de s'installer clandestinement dans un bar-hôtel d'où il peut surveiller les déplacements de son ex. Mais là où la situation vire totalement à l'irrationnel, c'est dans la décision prise de Florent d'assassiner le fils de Camille. Nous retrouvons là encore le projet de meurtre déjà envisagé au début du roman - toujours la résurgence de ces pulsions meurtrières - pour sa compagne japonaise. Ainsi, nous pouvons affirmer, à partir de ce moment, que Florent a complètement basculé dans la folie pure. Mais passivité oblige, il renonce au dernier moment à tuer le garçon.

Malgré ses diverses tentatives, Florent n'arrivera jamais à influencer sur le cours des événements. En réalité, ses agissements se réduisent finalement à une forme de voyeurisme malsain et morbide : visionnage de vidéos pornographiques, observation d'un acte sexuel illicite et d'un suicide et espionnage du domicile de son ancien amour. Le visuel ici supplante l'actuel (au sens d'agir sur les événements) pour le protagoniste principal. Néanmoins, c'est surtout au niveau du résultat obtenu que se situe la passivité puisque ses entreprises¹⁰⁶ échoueront toujours aux moments décisifs, visiblement par manque de volonté ou d'énergie vitale. Sinon, nous avons affaire à un individu en mouvement constant, transitant d'un endroit à un autre (d'un hôtel à un autre, d'une ville à une autre, etc.), sans cesse fomentant des projets aux caractères irréalisables (renouer avec des connaissances perdues, éliminer la progéniture d'un ancien amour, etc.) comme s'il était guidé par des pulsions incontrôlables. Nous avons donc là la pleine manifestation de la convulsivité où le personnage en question agit de manière irrationnelle, pathologique, sans donner de fins à ses actions car incapable de se projeter vers un avenir viable. Tout est incontrôlé chez lui, nous rappelant les mouvements saccadés d'un épileptique.

¹⁰⁶ A noter que Florent apprend tout de même, au cours de son séjour auprès de son ami Aymeric, à manier des armes de chasse. D'ailleurs c'est avec l'une de ces armes qu'il projettera de tuer le fils de Camille.

2.2 - La loi de la réminiscence

Tant pour *À rebours* que pour *Sérotonine*, l'exploration du passé est une donnée essentielle dans l'élaboration de l'intrigue. Il s'agit d'un phénomène tout à fait naturel et prévisible vu l'état de stagnation et même de déréliction dans lesquels sont emprisonnés les deux personnages principaux. Minés par un dérèglement psychique qui anéantit en eux toute possibilité de projection vers un avenir radieux, ils sont condamnés alors à subir le flot des souvenirs du passé qui vient remplir un vide existentiel oppressant, trouvant sa pleine matérialisation - pour des Esseintes - dans un ennui asphyxiant ou - pour Florent - dans une angoisse dévorante.

2.2.1 - Le fantasme sadomasochiste dans *À rebours*

Dans un souci de visibilité, nous proposons un tableau où sont exposés les différents épisodes de réminiscence, l'agent déclenchant qui les engendre, leur situation dans le récit et leurs descriptions :

| Nomination de l'épisode | Agent déclenchant | Position dans le récit | description |
|---|---|--------------------------------|---|
| Vieux souvenirs d'enfance | ∅ | Notice | Le duc Jean se remémore son enfance difficile, marquée par la maladie auprès de parents froids et distants et son éducation mouvementée auprès des jésuites. |
| L'épisode de la rage de dent | Le goût du whisky | Chapitre IV | Jean se remémore une rage de dent qui l'avait assailli trois ans auparavant |
| L'épisode d'Aigurande | La fumée de la cigarette et le crépitement du feu de cheminée | Première moitié du Chapitre VI | Des Esseintes se rappelle une réunion de célibataires où il encourage son ami d'Aigurande à se marier et ce, dans le but de le voir souffrir car ayant déjà anticipé l'échec de ce mariage. |
| L'épisode d'Auguste Langlois | // | Deuxième moitié du chapitre VI | Il s'agit d'un souvenir où des Esseintes tente de pervertir un adolescent de seize ans en lui payant des séjours dans une maison close. |
| Souvenirs d'enfance auprès des Jésuites | La lecture d'un livre | Chapitre VII | Le souvenir de son enfance marquée par le sceau de la religion plonge des Esseintes dans le doute : la religion pourrait-elle constituer une échappatoire à sa condition délétère ? |
| Réminiscences des expériences sexuelles | Le goût d'un bonbon | Chapitre IX | Des Esseintes se rappelle les bons souvenirs de ses expériences sexuelles perverses |
| Souvenir d'une ancienne maîtresse | Hallucination auditive | Chapitre X | Il s'agit d'un mauvais souvenir incluant une maîtresse et son amie aux jacasseries complètement inintéressantes et où des Esseintes s'était senti envahi par un dégoût à l'origine indéterminée |
| Souvenir d'enfance auprès des Jésuites | // | Chapitre XV | Des Esseintes se remémore la musique liturgique de son enfance, porteuse de mélodies tristes et mélancoliques |

Une structure bien particulière régit le mode d'apparition de ces souvenirs : un agent déclenchant d'ordre sensoriel - voire extrasensoriel compte tenu du fait qu'il peut s'agir d'une

hallucination - provoque l'excitation du système nerveux de des Esseintes¹⁰⁷ qui plonge alors dans un état de réminiscence : là encore, nous sommes face à l'observation clinique d'un individu sujet à la névrose et non pas à une représentation nostalgique du passé typique de la prose romantique.

Pour corroborer cela, examinons de plus près les souvenirs du chapitre VI : des Esseintes se remémore la fois où il a encouragé son ami d'Aigurande à se marier en misant sur un divorce plus que probable. Opération réussie puisque ce dernier divorcera suite à des tracasseries quotidiennes harassantes, devenant insupportables : « [...] bref, la vie leur fut insupportable [...] D'un commun avis, ils résilièrent leur bail et demandèrent la séparation des corps. » (A.R, p. 163). Face à la détérioration du ménage de son ami, des Esseintes « éprouva [la] satisfaction des stratégestes dont les manœuvres, prévues de loin, réussissent. » (p. 163) Le terme de satisfaction nous renseigne sur l'état de jouissance dans lequel s'est trouvé des Esseintes lorsqu'il a appris le divorce de son ami. Curieusement, le sentiment de jouissance est encore opérant des années après les faits. Jouir de la souffrance d'autrui n'est pas sans rappeler le sadisme.

Toujours dans le chapitre VI, le deuxième souvenir¹⁰⁸ ne peut que nous conforter sur l'aspect sadique de la personnalité de des Esseintes : après avoir payé des séjours entiers dans une maison close à un jeune adolescent, il décide soudainement d'arrêter son financement espérant que cela générerait de la frustration chez l'adolescent car, ne pouvant plus assouvir ses besoins sexuels, le mécanisme de manque le pousserait alors à recourir à des moyens illicites (vols, cambriolages) pour subvenir à ses besoins charnels. Et qui sait, peut-être que de simple voleur, il évoluerait en meurtrier ? Auquel cas, des Esseintes aurait contribué ainsi, de façon indirecte, à la corruption de la société en créant un criminel. Il ne fait nul doute que nous sommes ici en face d'un comportement sadique, avec la manifestation d'une véritable volonté d'engendrer la souffrance, d'assurer la consécration du vice sur la vertu et ce dans le but de soulager des pulsions oppressantes qui ne demandent qu'à être assouvies et « d'affiner le système nerveux » (p. 167) qui carbure à la douleur d'autrui. La maxime proférée par des Esseintes à l'adresse d'Auguste Langlois résume parfaitement les propos développés ci-dessus : « Fais aux autres ce que tu ne veux pas qu'ils te fassent ; avec cette maxime tu iras loin. » (p. 166)

¹⁰⁷ Le premier souvenir apparaît sans action d'un agent déclenchant : il s'agit plutôt d'une scène d'exposition où le narrateur décrit des épisodes marquants de son enfance frappée par le sceau de la maladie.

¹⁰⁸ A noter que ce souvenir présente la particularité de mettre en scène l'objet déclencheur du souvenir lui-même à savoir une cigarette comme pour inclure un jeu de mise en abyme.

En outre du sadisme, nous relevons dans les souvenirs de des Esseintes la manifestation de pulsions masochistes. Dans le chapitre IV, en buvant un savoureux whisky, des Esseintes se rappelle d'une ancienne rage de dent. L'aventure se termine par l'arrachage violent de la molaire à l'origine de sa souffrance par un pseudo dentiste à l'allure inquiétante, le tout dans un simulacre de bain de sang : « Anéanti, des Esseintes avait dégoûlé du sang plein une cuvette [...] et il avait fui [...] lançant des crachats sanglants sur les marches [...] » (p. 139). Néanmoins, malgré l'aspect douloureux de ce souvenir, des Esseintes l'évoque avec une étrange pointe de plaisir : « Il se leva pour rompre l'horrible charme de cette vision [...] ». L'emploi de l'oxymore « horrible charme » atteste de l'ampleur de la jouissance ressentie à la remémoration de ce souvenir.

L'autre épisode masochiste concerne cette fois le domaine de la sexualité¹⁰⁹. Les expériences charnelles de des Esseintes se caractérisent elles aussi par une forme d'ambiguïté qui nous rappelle le mécanisme psychique du masochisme : en effet, sur le plan sexuel, des Esseintes est un homme qui aime se faire dominer par son partenaire. Ainsi, dans l'une de ses expériences, des Esseintes opte pour une femme à la physionomie androgyne et à la musculature développée : « [...] après avoir avoisiné l'androgyne, elle semblait se résoudre, se préciser, devenir complètement un homme. » (p. 206) Plus loin, des Esseintes évoque son attirance pour l'abject, toujours sur le plan de la sexualité : « [...] à cette subite admiration de la force brutale jusqu'à alors exécrée, se joignit enfin l'exorbitant attrait de la boue, de la basse prostitution heureuse de payer cher les tendresses malotruées d'un souteneur. » (p. 207). L'attirance de des Esseintes pour la « basse prostitution » confirme le fait qu'il éprouve une jouissance particulière face à la perspective de se faire humilier, ce qui définit parfaitement le masochisme.

Finalement, il devient clair que ces souvenirs s'apparentent beaucoup plus à des symptômes de psychologie morbide qu'à de véritables réminiscences, nécessitant un catalyseur agissant directement sur les sens du sujet malade pour se déclencher. Ainsi le fantasme sadomasochiste alimente en fluide nerveux l'appareil cérébral du névrosé pour

¹⁰⁹ A noter que c'est le goût d'un bonbon qui est à l'origine du souvenir. Ce mécanisme opératoire de la formation du souvenir incluant un élément déclencheur nous rappelle le fameux épisode de la madeleine de Proust dont l'odeur provoque chez le narrateur un irrépressible mouvement de nostalgie. Les sens jouent ici un rôle primordial dans la génération de l'effet réminiscent. Ainsi, le souvenir se voit déposséder de sa dimension spirituelle puisque c'est par le biais de la sensibilité et de la matière (aliment, boisson, gaz) qu'il prend forme. Cela confirme encore plus l'hypothèse de rupture avec le poncif romantique qui insiste sur l'aspect sacré et mystique du passage du temps qui engendre chez le romantique une certaine angoisse spirituelle et une peur immatérielle. Dans *À rebours*, tout se passe comme si la nostalgie devenait naturalisable puisque provoquée par un processus quasi-scientifique.

générer une certaine dose d'excitation essentielle à sa survie, ce qui confirme l'idée que des Esseintes est un être aux nerfs complètement détraqués.

2.2.2 - *Le rôle structurel des souvenirs dans Sérotonine*

Dans *Sérotonine*, nous avons démontré que la crise est bien antérieure au commencement du récit. D'ailleurs, c'est par le biais d'une analepse que nous avons situé l'origine du mal-être de Florent. Mais il s'agit en réalité d'un processus général qui régit toute la structure de l'intrigue : le roman est régulièrement ponctué de souvenirs mettant en scène des épisodes de la vie passée de Florent. Mais la fonction de ces *flash-back* va au-delà de la simple évocation d'un passé glorifié où le narrateur se remémore avec nostalgie les quelques moments de bonheur qu'il a passés avec ses ex-compagnes puisqu'ils vont jusqu'à influencer sur la structure de la trame narrative. Plus précisément, chaque souvenir détermine directement l'action que va entreprendre Florent dans la suite de son périple. Le schéma se présente comme suit :

- a) Florent se remémore une ancienne histoire d'amour - ou d'amitié pour le cas d'Aymeric.
- b) Ce souvenir incite Florent à renouer avec son passé en essayant de rétablir le contact avec la personne en question.
- c) Cette entreprise se conclut par un échec cuisant et il finit toujours par se retrouver seul.

Nous pouvons même aller plus loin dans la schématisation en résumant le schéma comme suit :

- a) Réminiscence
- b) prise d'initiative
- c) Echec

Pour le fonctionnement des histoires d'amour, il est bon de signaler quelques nuances : pour son histoire avec son ex-compagne Kate, la réminiscence n'aboutit pas au passage à l'acte puisque Florent n'essayera à aucun moment de reprendre le contact avec Kate au cours de son périple. Par contre, le schéma est parfaitement opérationnel pour le cas de Claire, objet de sa deuxième réminiscence.

À noter qu'au contraire d'*À rebours*, les souvenirs dans *Sérotonine* ne sont nullement provoqués par un agent déclenchant. La transition de la réalité vers le souvenir s'effectue de manière assez inattendue : « Ce n'est donc certainement pas un élan de concupiscence qui me poussa, quelques jours plus tard, en milieu d'après-midi, à téléphoner à Claire. Qu'est-ce qui

m'y poussa, alors ? Je n'en avais absolument aucune idée. » (*SE*, p. 95) Le narrateur lui-même se pose des questions quant à ce surgissement soudain du souvenir d'une ancienne compagne dont il n'avait plus de nouvelles depuis longtemps. La circonstancielle de temps « en milieu d'après-midi » accentue l'effet brusque de cette réminiscence. Pourquoi « en milieu d'après-midi » particulièrement ? Toujours en aval de l'apparition du souvenir de Claire, Florent passe en revue de lointaines aventures amoureuses sans consistance jusqu'à l'évocation de son histoire avec Kate. Le processus de réminiscence, une fois enclenché, poursuivra son cheminement, mais souvent entrecoupé par le retour au réel. Nous avons donc une alternance constante tout le long du récit entre réminiscence et réapparition brusque de la réalité.

Outre cela, nous pouvons nous interroger quant à l'origine de ces souvenirs en constante effervescence. Est-ce l'effet de la maladie ou celle de la prise médicamenteuse ? Il serait tentant de voir en ces *flash-back* une sorte d'effet secondaire engendré par la prise de l'antidépresseur Captorix. Cependant, nous pouvons mettre en doute ce raisonnement en approfondissant notre lecture du roman. En effet, déjà dans le chapitre III, lors de son séjour en Espagne, donc bien avant la prise médicamenteuse, Florent se rappelle au bon souvenir de Camille (avec qui apparemment il aura partagé les meilleurs moments) : « J'avais acheté cet appartement avec Camille, et pour elle. » (p. 19). Ici, par contre, l'apparition du souvenir n'est pas fortuite, c'est le cadre spatial qui en est l'origine puisque l'appartement en question se situe en Espagne, dans la province d'Almeria, lieu inaugural de l'intrigue.

Il est donc difficile de déterminer l'origine de ces réminiscences. Toutefois, il existe une autre interprétation à ces divagations nostalgiques : les apparitions successives de ces souvenirs nous rappellent l'état terminal d'un individu s'apprêtant à affronter la mort. Il pourrait donc s'agir d'une variante du lieu commun du mourant voyant défiler sa vie, quelques instants avant sa mort, à une vitesse vertigineuse. Il serait donc question d'un signe d'agonie pour le narrateur qui aurait pressenti depuis longtemps l'avènement de la fin de son existence. Mais ici, la remémoration de sa vie passée se fait d'une manière lente, étalée, comme si le temps avait subi une sorte de suspension.

L'étude du schéma quinaire nous a démontré entre autres pour nos deux romans que la crise, qui trouve sa pleine concrétisation dans la maladie tant psychique que physique, se situe bien avant le commencement du récit, en d'autres termes que les protagonistes principaux ont déjà vécu ce qu'il y avait à vivre, que le contexte dans lequel ils sont inscrits ne fait que rendre compte des conséquences d'une existence visiblement chargée en événements mais surtout porteuse de grandes déceptions d'où la manifestation pathologique. Néanmoins, nous

enregistrons dans *À rebours* diverses références à la dissolution des mœurs qui aurait caractérisé le parcours de des Esseintes, laquelle dissolution n'est pas sans renvoyer à l'idée de décadence qui va jusqu'à déterminer la substance même du roman alors que dans *Sérotonine*, c'est l'échec de toutes les entreprises de Florent qui est mis en avant. (Echecs sentimentaux et professionnels). Justement cette distinction entraîne une différence centrale dans la quête de l'origine de la maladie. Nous pouvons considérer la névrose dont est atteint des Esseintes comme la cristallisation de tous les excès qu'il a expérimentés durant sa jeunesse alors que la dépression est la conséquence logique des échecs répétés de Florent.

Pour ce qui est de la loi de la réminiscence dans *À rebours*, nous sommes parvenus à la conclusion que les souvenirs de des Esseintes sont, en réalité, des symptômes pathologiques, destinés à affiner le système nerveux du névrosé qui, dans sa quête effrénée de plaisirs sensuels, ne cesse de solliciter les objets les plus à même de provoquer en lui des jouissances sadomasochistes. La solitude radicale du sujet le contraint à remonter dans les souvenirs du passé. C'est à travers ces souvenirs que nous pouvons saisir le caractère sadique et masochiste de des Esseintes qui assimile les êtres humains à des supports dont le rôle se réduit uniquement à procurer - directement ou indirectement - du plaisir à son système nerveux. L'épisode de la tortue que nous pouvons considérer comme un support de substitution est, à ce titre, hautement significatif. Dans *Sérotonine* les réminiscences ont un rôle structurel fondamental puisqu'elles font alterner le récit entre passé et présent comme si l'intrigue avançait de manière tortueuse, sans cesse contrainte, par la stérilité du présent, de puiser dans un passé non moins douloureux pour trouver une justification aux événements actuels. Cela traduit également l'incapacité de Florent à se projeter dans un avenir proche du fait de l'aggravation de son état de santé. D'ailleurs, contrairement à des Esseintes, la médecine ne lui offrira qu'une illusion de salut car comme il le dit à la fin du roman : « La mort, cependant, finit par s'imposer [...] » (*SE*, p. 346), tandis que pour des Esseintes, c'est bien la médecine qui le sauvera et l'obligera à renouer avec le monde des vivants.

3. Conception des histoires d'amour chez Huysmans et Houellebecq : entre disparition et échec

Les histoires d'amour se présentent de manière très différente en ce qui concerne les romans de Huysmans et ceux de Houellebecq. Pour Huysmans, les romans et nouvelles, objets de notre corpus, se distinguent par le fait que la thématique de l'amour y est très peu traitée. À la figure du couple s'oppose celle du célibataire endurci, solitaire, et n'ayant plus

aucune foi aux idylles romancées. Pour Houellebecq, l'amour occupe une place centrale dans ses romans. En effet, l'intrigue, dans bien de ses romans, se structure autour de la rencontre amoureuse, laquelle, souvent, revitalise le protagoniste principal et lui donne l'illusion d'un bonheur possible. Mais un bonheur fugace et éphémère.

Mais avant d'examiner avec plus d'attention la thématique de l'amour chez nos deux auteurs, nous allons commencer par étudier cette question à l'aune du dogme naturaliste.

3.1 - Zola ou la loi des tempéraments

Pour cela, nous allons nous référer au troisième roman d'Émile Zola, *Thérèse Raquin*, dans lequel il va poser les fondements du roman expérimental. Voilà ce qu'il en dit dans la préface de son roman phare : « Dans *Thérèse Raquin* j'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères. Là est le livre entier. J'ai choisi des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par les fatalités de leur chair. »¹¹⁰

Zola ne reconnaît point la notion de « caractères », selon lui devenue désuète, car dénuée de tout référent scientifique, il lui préfère la notion de tempérament, un terme en adéquation avec les sciences de la physiologie. La piste physiologique est renforcée par l'expression « dominés par leurs nerfs et leur sang », où l'être humain est réduit à sa dimension biochimique. Nous sommes donc face au déterminisme le plus strict, voire à un réductionnisme scientifique où l'homme est déterminé par les propriétés physico-chimiques de ses organes internes, voire de ses gènes. Aussi, pour Zola, « l'âme est-[elle] parfaitement absente. »¹¹¹ Tout élan mystique, tout recours à une invocation du sacré, sont ici bannis. Bien entendu, cela s'applique également à l'amour. Aussi, son roman se résume-t-il à la rencontre de deux tempéraments complètement différents :

Lorsque mes deux personnages, Thérèse et Laurent, ont été créés, je me suis plu à me poser et à résoudre certains problèmes : ainsi, j'ai tenté d'expliquer l'union étrange qui peut se produire entre deux tempéraments différents, j'ai montré les troubles profonds d'une nature sanguine au contact d'une nature nerveuse.¹¹²

L'intrigue se réduit donc à une interaction entre différents tempéraments, de cette interaction découlera toutes les péripéties de l'histoire. Nous voyons bien qu'à aucun moment

¹¹⁰ Emile Zola, *Thérèse Raquin* [1867], Paris, Larousse petits classiques, 2013, préface, p. 20.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 21.

¹¹² *Id.*

Zola ne parle d'histoire d'amour, cette expression désuète pour désigner un mécanisme chimique aux lois prédéterminées.

L'amour est une réaction chimique

Ce qui s'apparente à une histoire d'amour dans *Thérèse Raquin* met en scène trois personnages : Thérèse, Camille et Laurent. Thérèse est mariée à son cousin Camille mais de cette union, il n'en ressortira rien. Cela est dû à l'incompatibilité physiologique entre Thérèse, la nerveuse et Camille le lymphatique. L'intrusion du tempérament sanguin représenté par Laurent va précipiter les choses. Ainsi, le tempérament nerveux de Thérèse va réagir immédiatement avec le tempérament sanguin de Laurent, ce qui va se matérialiser par la naissance de ce qu'on pourrait assimiler à un sentiment amoureux. Il s'agit en fait d'un cataclysme chimique qui correspond au fameux coup de foudre régissant la structure des romans sentimentaux classiques.

Justement, ce schéma fonctionnel nous rappelle le mécanisme d'une réaction chimique où nous pouvons comparer l'incompatibilité entre le tempérament lymphatique et nerveux à la non-miscibilité de l'eau avec l'huile et la compatibilité entre le tempérament sanguin et nerveux à la miscibilité de l'eau avec l'alcool. Pour plus d'exhaustivité quant à l'origine de cette loi des tempéraments, il est à noter qu'elle :

renvoie à une théorie antique : la théorie des humeurs d'Hippocrate, qui distingue le bilieux, le nerveux (ici Thérèse), le sanguin (Laurent) et le lymphatique (Camille). À l'époque de Zola, cette théorie a été dépoussiérée par Émile Deschanel dans *sa Physiologie des écrivains et des artistes (ou essai de critique naturelle)*, parue chez Hachette en 1864.¹¹³

Il s'agit donc d'une sorte de mise à jour de cette ancienne théorie. Toujours dans cette perspective d'analogie chimique, nous pouvons voir dans cette miscibilité entre le tempérament sanguin et le nerveux une application de la loi d'équilibre chimique comme l'atteste cette phrase issue du roman même : « À eux deux, la femme, nerveuse et hypocrite, l'homme, sanguin et vivant en brute, ils faisaient un couple puissamment lié. »¹¹⁴ La liaison puissante qui s'opère par la complémentarité des deux tempéraments aboutit finalement à un état de stabilité rappelant l'état d'équilibre dynamique au sein d'une réaction chimique où les réactifs, certes en mouvement constant, interagissent ensemble de manière harmonieuse. Cet

¹¹³ *Ibid.*, pour approfondir, p. 232.

¹¹⁴ *Ibid.*, P. 59.

état particulier aurait pour équivalent dans les romans sentimentaux les moments de bonheur que vit un couple épanoui.

Cependant, à y regarder de plus près, nous remarquons que ces trois tempéraments portent en eux les germes de la maladie. Pour plus de précisions, le tempérament nerveux, lorsqu'il se détraque, peut évoluer en névrose d'où la naissance du sujet névrosé. Le sujet sanguin, lui, est prédisposé à la violence donc au meurtre (c'est ce qui se passera d'ailleurs dans le roman) alors que le lymphatique est le tempérament le plus à même de subir la loi de la dégénérescence physique, vu ses faibles prédispositions. Ainsi, d'après cette perspective, l'anémie et l'impuissance sexuelle, à titre d'exemple, seraient les symptômes lymphatiques par excellence. Finalement, selon cette conception, le phénomène de morbidité consisterait à un dérèglement, à un détraquement au niveau du fonctionnement de ces trois tempéraments. En effet, dans *Thérèse Raquin*, l'équilibre entre le nerveux et le sanguin sera rompu puisque la névrose de Thérèse atteindra de telles proportions qu'elle finira par contaminer le tempérament sanguin de Laurent, tout en accentuant ses pulsions violentes, ce qui le précipitera dans la folie. Le processus de dérèglement physiologique va provoquer l'autodestruction du couple par suicide, telle une réaction chimique qui explose suite à une augmentation soudaine de température.

3.2 - Examen de la loi des tempéraments chez Huysmans

A priori, chez Huysmans, l'examen de la loi des tempéraments est difficile à vérifier puisque les histoires d'amour dans les romans que nous avons à étudier sont quasi inexistantes, toutefois il faudrait nuancer ces propos puisque dans *En rade* et *Là-bas*, sur lesquels nous reviendrons, la question du couple amoureux est posée. En ce qui concerne *À rebours*, il serait tentant d'évacuer la thématique de l'amour vu que le roman se distingue par la quasi-absence de personnages d'où, *a priori*, l'inapplicabilité de la loi combinatoire des tempéraments. Néanmoins, ce serait aller trop vite en besogne de clamer que les expériences amoureuses n'existent pas dans ce récit puisqu'en réalité, elles sont présentes mais sur un plan narratif secondaire: celui des réminiscences. Nous avons vu, en effet, qu'au chapitre IX, des Esseintes énumère certaines aventures sexuelles auprès de conjointes assez singulières. Sans omettre de mentionner le chapitre X, où il évoque quelques souvenirs avec une ancienne maîtresse.

Mais tout d'abord, il serait intéressant d'étudier le tempérament de des Esseintes. *A priori*, tout semble indiquer que des Esseintes est l'être nerveux par excellence. Toutefois, en analysant son portrait physique, nous pouvons conclure à un tempérament lymphatique : « De

cette famille, [...] un seul rejeton vivait, le duc Jean, un grêle jeune homme de trente ans, anémique et nerveux, aux joues caves, aux yeux d'un bleu froid d'acier, au nez éventé et pourtant droit, aux mains sèches et fluettes. » (A.R, p. 78) Alors, certes, nous voyons apparaître clairement le caractère nerveux du personnage mais l'anémie, la maigreur et l'extrême pâleur témoignent, par contre, d'un appauvrissement sanguin évident, en concordance avec le tempérament lymphatique. À noter que l'expression « mains sèches et fluettes » atteste également de la complexion fragile de des Esseintes.

Pour corroborer encore plus cela, nous pouvons nous référer au portrait physique de l'un des descendants proches de des Esseintes : « Déjà, dans cette image de l'un des plus intimes familiers du duc d'Épernon et du marquis d'O, les vices d'un tempérament appauvri, la prédominance de la lymphe dans le sang, apparaissent. » (p. 77) Ici, la référence au tempérament lymphatique est explicite. Il est donc probable que par un phénomène d'atavisme, le descendant ait hérité des tares de l'aïeul d'où la conclusion que des Esseintes est un être lymphatique. Nous pouvons avancer l'hypothèse qu'au départ, le duc Jean était un homme au sang appauvri mais dont la dégénérescence physique finira par provoquer dans son organisme l'ascendant des nerfs sur la lymphe.

Pour démontrer encore plus la validité de la loi des tempéraments, il nous semble pertinent de signaler que des Esseintes lui-même admet volontiers l'existence de la loi combinatoire des tempéraments, notamment, au moment d'aborder la question du choix des couleurs : « Les gens [...] qui hussardent, les pléthoriques, les beaux sanguins, les solides mâles [...], ceux là se complaisent [...] aux lueurs éclatantes des jaunes et des rouges [...] » (p. 93). Nous constatons donc que dans l'esprit de notre aristocrate décadent, le sanguin est assimilé à l'homme viril, au guerrier fier et courageux d'où l'emploi d'un lexique euphorique, voire guerrier, avec des verbes et des termes tels que : « hussarder », « pléthoriques », « solides » ou encore « éclatant ». Toujours dans cette même perspective, des Esseintes attribue l'orangé, « cette couleur irritante et malade » (p. 93) - la couleur qu'il choisira pour décorer l'intérieur de son domicile - aux « gens affaiblis et nerveux, [que] chérissent les gens surexcités et étiques » (p. 93). Ainsi, selon des Esseintes, les tempéraments nerveux et lymphatiques semblent partager des caractéristiques communes telles que leur nature intrinsèquement malade, c'est ce qui explique leur cohabitation au sein d'un même organisme, alors que dans *Thérèse Raquin*, nous avons vu que leur existence séparée (le nerveux et le lymphatique sont respectivement exclusifs à Thérèse et à Camille) provoque un phénomène de répulsion, d'où l'indifférence que ressent Thérèse pour Camille.

Enfin, pour affirmer encore plus l'actualité de la loi combinatoire dans notre roman, nous revenons au chapitre IX avec l'épisode de l'aventure sexuelle de des Esseintes avec Miss Urania où l'attraction de ce dernier pour cette Américaine, « au corps bien découpé, aux jambes nerveuses, aux muscles d'acier, aux bras de fonte » (p. 206) semble obéir à la loi de compatibilité entre le nerveux et le sanguin, d'où la phrase : « Alors, de même qu'un robuste gaillard s'éprend d'une fille grêle, cette clownesse doit aimer, par tendance, une créature faible, ployée, pareille à moi, sans souffle, se dit des Esseintes [...] » (p. 206). L'auteur, ici, préfère employer le mot « tendance » au lieu de tempérament comme pour atténuer quelque peu l'aspect physiologique et déterministe qu'implique cette notion. Surtout, nous voyons dans cette configuration s'opérer un processus d'inversion totale, où le nerveux, d'habitude représenté par une figure féminine, est incarné cette fois par un homme et où le sanguin, l'incarnation de la virilité par excellence, devient femme. Ainsi, l'auteur instille, par le biais de cet exemple, une dose de transgression dans l'application de cette loi naturaliste. Une fois encore, nous renouons avec ce naturalisme déviant dont nous avons examiné les modalités et le fonctionnement précédemment dans notre travail.

Pour *En rade*, ce roman a la particularité de traiter de la thématique du couple, ce qui est assez rare chez Huysmans¹¹⁵ pour être souligné. Sur le plan physiologique, nous constatons qu'il est difficile de déterminer si la loi des tempéraments s'applique pour le couple parisien. Retrouvons-nous les symptômes de la névrose chez Louise ? En réalité, la maladie de Louise est difficile à déterminer, il s'agirait d'un mal mystérieux contre lequel même la médecine semble buter : « La santé de sa femme égarait la médecine depuis des ans. » (*E.R.*, p. 42) Ainsi, Jacques évoque l'apparition soudaine chez sa femme de « douleurs étranges [...], de tout un cortège de phénomènes aboutissant à des hallucinations, à des syncopes, à des affaiblissements tels que l'agonie commençait au moment même où, par un inexplicable revirement, le malade reprenait connaissance et se sentait vivre. » (p. 42) Néanmoins, certains symptômes tels que l'affaiblissement général et les hallucinations rappellent les manifestations névrotiques de des Esseintes, de plus, l'alternance entre des phases de rémission et d'accentuation de la maladie nous renvoie également à la progression de la maladie chez le duc Jean. Il est donc probable que Louise renferme en elle les tempéraments lymphatique et nerveux.

¹¹⁵ Notons tout de même que dans *En ménage*, il est question dans tout le roman de la relation de couple entre André et Berthe. Néanmoins, le roman s'ouvre sur une séparation (André quittera sa femme après l'avoir surprise avec un autre homme dans le lit conjugal) et les époux finiront par se réunir seulement à la fin du roman alors que dans *En rade*, le couple restera uni jusqu'à la fin, malgré quelques moments de doute.

Sur le plan affectif, le chapitre VI illustre parfaitement les fluctuations sentimentales de Jacques à l'égard de sa femme. Aussi, dans un long monologue, commence-t-il par faire l'apologie du célibat : « Ah ! S'il était seul, comme sa vie s'arrangerait mieux ! » (p. 125) Puis il passe à évoquer les avantages d'avoir une maîtresse attirée : « Il pourrait découvrir une femme, râblée, solide [...] avec cela une maîtresse qui n'imposât pas à son amant de trop longs jeûnes ! [...] il en souffrait à la fin de cette abstinence de la chair que la maladie de sa femme lui faisait subir ! » (p. 125) Nous apprenons à travers cette lamentation que Jacques souffre de frustration sexuelle due à l'étrange maladie de sa femme qui semble la rendre quelque peu frigide.

Cependant, par un subtil raisonnement dialectique, il va conclure finalement à l'importance vitale que représente sa femme à ses yeux : « À l'idée qu'il pouvait la perdre, des sanglots lui montèrent aux lèvres ; il se pencha vers elle et l'embrassa [...] » (pp. 125-126). Fait assez curieux : Louise, elle aussi, s'apprêtera exactement au même raisonnement dialectique quant à cette relation conjugale marquée par d'incessants soubresauts (ruine matérielle, maladie, inaptitude du mari au travail, etc.) mais de la même manière que son mari elle finit par conclure à la prédominance de l'affection qu'elle porte à Jacques.

D'ailleurs, les deux raisonnements se terminent par la même phrase conclusive : « [...] elle appela Jacques et l'embrassa, comme pour le dédommager de cette involontaire explosion d'égoïsme, comme pour se démentir à elle-même la bassesse de ses réflexions. » (p.127) Nous mentionnons donc la présence d'une correspondance parfaite entre les deux réflexions comme s'il existait un lien télépathique entre les deux conjoints. Finalement, bien qu'échouant à éviter la ruine matérielle dont il est victime, le couple restera soudé jusqu'à la fin. Nous avons donc, ce qui est assez rare pour être signalé dans les romans de Huysmans, ce qui pourrait s'apparenter au triomphe de l'amour conjugal contre la tentation du célibat et de la séparation.

Dans *Là-bas*, nous enregistrons l'existence d'un semblant d'histoire d'amour entre le célibataire endurci qu'est Durtal et la vénéneuse Mme Chantelouve. Cependant, il est à noter que dans ce roman, point de référence à la loi des tempéraments puisque, comme nous l'avons dit à maintes reprises, *Là-bas* se veut le digne représentant d'un naturalisme dit spiritualiste et non plus matérialiste. Pour revenir à cette aventure amoureuse, il est ici intéressant de noter qu'à première vue, elle obéit à un schéma triangulaire des plus classiques. En effet, Mme Chantelouve, femme mariée s'éprend de Durtal et établit le contact avec lui à travers des billets doux. Ainsi, tous les ingrédients sont réunis pour enclencher une éventuelle péripétie amoureuse centrée sur un amour transgressif où l'honneur du mari est menacé par les ardeurs d'une femme passionnée et volage.

Mais comme souvent, chez Huysmans, c'est l'effet déceptif qui prime. Certes, Durtal finit par rencontrer Mme Chantelouve et au bout du deuxième rendez-vous, il décide de passer à l'acte, ce qui donne lieu à un simulacre d'union charnelle : « Il l'étreignit, l'embrassa furieusement ; alors, avec des gémissements très doux, avec une sorte de roucoulement de gorge, elle renversa sa tête et étreignit sa jambe entre les siennes. » (*L.B.*, p. 187) Déjà, avec l'emploi de l'adverbe « furieusement », apparaît le comportement impulsif et maladroit de Durtal qui semble s'y prendre mal avec les femmes, puis, le bruit de « roucoulement de gorge » qu'émet sa dulcinée vient contrebalancer le caractère sensuel des « gémissements très doux » entrevus au départ.

Enfin, la position d'étreinte de sa jambe contre ceux de Durtal n'est pas non plus une image qu'on pourrait prêter aux clichés érotiques. De plus, la suite des ébats ne feront que confirmer le caractère dérisoire de cette ridicule union comme le prouve cet enchaînement d'actions toutes aussi invraisemblables que grotesques : « Il eut un cri de rage » (p. 187) puis « il la repoussa » (p. 188), « mais elle se débattit, criant : non, je vous en supplie, laissez-moi ! » (p. 188) et enfin le point d'orgue est atteint avec la phrase : « Il la tenait, à plein corps, écrasée contre lui et il essayait de lui faire plier les reins. »¹¹⁶ (p. 188) L'expression « essayer de lui faire plier les reins » entérine définitivement la maladresse de Durtal dans sa façon d'aborder les femmes. Le comble est atteint lorsque Durtal, se rendant compte de l'échec de son entreprise, pensera un instant à violer sa maîtresse pour corriger son échec : « Puis, il se demanda s'il n'allait pas la jeter brutalement sur le tapis et tenter de la violer. Mais ses yeux égarés l'effrayèrent. » (*L.B.*, p. 188) À noter que ce n'est pas un sursaut moral salvateur qui le dissuadera de commettre le viol mais plutôt l'aspect menaçant de la dame en question.¹¹⁷

Pour démontrer encore plus l'inanité de ce schéma amoureux, il semble judicieux d'évoquer la figure du mari de Mme Chantelouve, décrit comme étant un homme « rond et petit, bedonna[n]t de l'estomac, ceintura[n]t à peine son ventre de ses deux bras » (p. 207) Nous sommes donc loin du cliché du mari jaloux, prêt à commettre l'irréparable pour laver son honneur d'homme meurtri par l'inconstance de sa femme. D'ailleurs, Mme Chantelouve se permettra même d'inviter son potentiel amant chez elle au su et au vu de ce même mari qui ne semble guère gêné par l'intrusion d'un inconnu dans son domicile. Au contraire, il se prêtera même à une discussion avec lui sur Gilles de Rais. Ici, l'indifférence du mari tue dans

¹¹⁶ Cela nous rappelle le simulacre de rapport sexuel entre Florent et Claire dans *Sérotonine*

¹¹⁷ Là encore nous retrouvons le même type d'humour grinçant que nous avons analysé chez Houellebecq, notamment au moment d'envisager pour Florent d'assassiner sa compagne japonaise avant finalement d'y renoncer, non pour des raisons éthiques mais par peur des représailles judiciaires.

l'œuf toute possibilité de déclenchement d'une action tragique que provoque généralement un triangle amoureux où deux hommes se livrent un combat sans merci pour conquérir le cœur de la femme, objet de toutes les convoitises. Nous renouons donc avec l'idée d'une intrigue stérile qui n'obéit en rien aux codes romanesques traditionnels.¹¹⁸

Dans la nouvelle *À vau-l'eau*, réapparaît la figure du célibataire endurci avec le personnage de Folantin qui semble s'être fait à l'idée de vivre éternellement seul. Nous avons l'impression, dans cette nouvelle, que l'idylle amoureuse est supplantée par la quête gastronomique du parfait restaurant. À noter tout de même que la nouvelle se clôt sur un piètre épisode sexuel entre Folantin et une prostituée.

Dans *Sac au dos*, il est question également d'une aventure avec des figures de prostituées (bien que jamais désignées en tant que telles), mais le personnage principal n'aura pas l'occasion de passer à l'acte et se contentera de partager un copieux repas avec elles : « Je découpe le poulet, les bouchons sautent, nous buvons comme des chantres et bâfrons comme des ogres. » (SAC, p. 66). Ainsi, l'orgie gastronomique supplanterait l'orgie sexuelle.

Ce qui ressort de ces simulacres d'aventures amoureuses c'est l'idée de l'inactualité des rapports sexuels du personnage huysmansien qui est pourtant sans cesse confronté à un monde où le stupre et le libertinage sont accessibles mais devenant impossibles à cause de ses prédispositions physiques déficientes. Il est donc condamné à vivre sous le joug de la frustration et de la résignation.

3.3 - La conception romantique de l'amour chez Houellebecq

Dans *Sérotonine*, le personnage principal Florent nous livre de façon explicite et détaillée sa conception de l'amour avec une distinction nette entre l'acceptation de l'amour de la femme et celle de l'homme :

Chez la femme l'amour est une puissance, une puissance génératrice, tectonique, l'amour quand il se manifeste chez la femme est un des phénomènes naturels les plus imposants dont la nature puisse nous offrir le spectacle, il est à considérer avec crainte, c'est une puissance créatrice du même ordre qu'un tremblement de terre [...], il est à l'origine d'un autre environnement, d'un autre univers, par son amour la femme crée un monde nouveau [...] (SE, pp. 70-71).

Là où on se serait attendu à une conception purement matérialiste ou scientiste de l'amour - par exemple nous aurions pu imaginer Houellebecq, par l'intermédiaire d'un de ses personnages, réduire l'amour à des interactions chimiques entre molécules avec la libération

¹¹⁸ Guérin-Marmigère parle d'« exténuation de l'intrigue » (p. 114) et de « stérilité dramatique » (p. 125), *La poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans*, op.cit.

d'un ensemble de neurotransmetteurs tels que la dopamine ou la sérotonine¹¹⁹ - ces propos, au contraire, nous surprennent en mettant l'accent sur la dimension mystique, voire cosmique, de l'amour. Nous avons ici une sorte de déification de la femme avec l'emploi d'une métaphore filée assimilant l'amour à une force divine, créatrice de tout un univers à part, une dimension parallèle où tout ce qui n'est pas relié à la puissance de la fusion amoureuse devient trivial et sans intérêt. Toujours dans ce passage, nous relevons également, par le biais du champ lexical géologique (« tremblement de terre », « tectonique », environnement »), la présence d'une interaction continue entre tous les éléments naturels qui sont mis en branle par le souffle divin de la femme. L'autre force de cette dernière consiste aussi à créer « les conditions d'existence d'un couple, d'une entité sociale, sentimentale et génétique nouvelle, dont la vocation est bel et bien d'éliminer toute trace des individus préexistants [...] » (p. 71). Ici, nous percevons une critique de l'individualisme qui entrave l'épanouissement amoureux de l'individu contemporain.

Néanmoins, vers la fin de son raisonnement, le narrateur renoue avec une conception plus matérialiste de l'amour féminin avec l'évocation de la loi de conservation des espèces : « À cette tâche [de créer les conditions d'existence d'un couple] qui n'en est pas une, car elle n'est que manifestation pure d'un instinct vital, elle sacrifierait sans hésiter sa vie. » (p. 71) Ainsi, ce serait son instinct vital qui forcerait la femme à se sacrifier pour l'épanouissement de l'amour, lequel finalement ne serait que la manifestation la plus effective de la vitalité. Cette conception met parfaitement en avant un des leitmotifs houellebecquiens : à savoir que le manque d'amour est à l'origine d'un terreau favorable à l'épuisement vital de l'individu et l'apparition de tous les syndromes pathologiques possibles et imaginables. En d'autres termes, la manifestation de la morbidité est provoquée par la misère affective.

En ce qui concerne la conception de l'amour chez l'homme, elle diffère de celle de la femme par le fait que l'homme met plus de temps à reconnaître la force de l'amour, mais une fois absorbée par le « déchaînement émotionnel » (p. 71) engendré par le sentiment amoureux féminin, il en devient complètement dépendant, comme s'il subissait une transformation complète au niveau de son être profond. D'après cette conception, même le désir sexuel ne devient effectif qu'en étant subordonné à un très puissant sentiment affectif liant l'homme à la

¹¹⁹ À noter justement que le narrateur, dans *Les particules élémentaires*, propose, au contraire de *Sérotonine*, une conception biologisante de l'amour : « La jouissance sexuelle [...] repose essentiellement sur les sensations tactiles, en particulier sur l'excitation raisonnée de zones épidermiques particulières, tapissées de corpuscules de Krause, eux-mêmes en liaison avec des neurones susceptibles de déclencher dans l'hypothalamus une puissante libération d'endorphines. À ce système simple est venu se superposer dans le néo-cortex, [...], une construction mentale plus riche faisant appel aux *fantasmes* et [...] à *l'amour*. » (*P.E.*, p. 220) Nous enregistrons donc chez notre auteur une évolution au niveau de sa conception amoureuse.

femme, comme l'attestent les propos du narrateur : « [...] le phallus, noyau de l'être de [l'homme], change de statut car il devient également la condition de possibilité de manifestation de l'amour [...] » (pp. 71-72). Le narrateur sous-entend ici que l'idée selon laquelle l'homme donnerait la priorité au plaisir sexuel au détriment du plaisir affectif devient inopérante une fois soumis à la puissance de l'amour féminin.

Il renchérit ensuite en proclamant que « sa vision du monde [celle de l'homme] s'en voit transformée [...], peu à peu il en vient à envisager le monde d'une autre manière, la vie sans femme devient véritablement impossible [...] » (p. 72). Nous abordons peut-être là l'un des aspects les plus saillants du drame houellebecquien : le personnage masculin, une fois qu'il rencontre l'amour en devient dépendant et dès lors que ce sentiment amoureux cesse ou se voit brusquement rompu, pour une raison ou une autre, c'en est fini de lui. Ainsi, nous pourrions peut-être parler de déterminisme amoureux et ce d'autant plus que les histoires d'amour jouent un rôle important dans la structuration de l'intrigue.

Le rôle structurel des histoires d'amour chez Houellebecq

Pour cela, nous commençons par proposer un tableau où sont consignées les différentes histoires d'amour qui traversent les romans en question :

| Roman | Histoire d'amour | Sanction |
|----------------------------------|-------------------------|--------------------|
| Extension du domaine de la lutte | ∅ | ∅ |
| Les particules élémentaires | Bruno - Anne | Divorce |
| | Bruno - Christiane | Mort de Christiane |
| | Michel - Annabelle | Mort d'Annabelle |
| Plateforme | Michel - Valérie | Mort de Valérie |
| La possibilité d'une île | Daniel - Isabelle | Divorce |
| | Daniel - Esther | Rupture |
| La carte et le territoire | Jed - Geneviève | Rupture |
| | Jed - Barbara | Rupture |
| Soumission | François - Myriam | Rupture |
| Sérotonine | Florent - Claire | Rupture |
| | Florent - Kate | Rupture |
| | Florent - Camille | Rupture |
| | Florent - Yuzu | Rupture |

Avant de nous intéresser à l'interprétation des résultats de ce tableau, il est nécessaire de signaler l'impact qu'ont ces histoires sur la structure de l'intrigue. En effet, généralement, dans les romans de Houellebecq, la rencontre amoureuse est synonyme de point de basculement (ou de déclencheur pour employer le jargon inhérent au schéma quinaire). Ceci

est clairement perceptible d'abord dans *Plateforme* où Michel voit sa vie prendre une tournure totalement différente en rencontrant Valérie, jeune femme complètement dévouée : « Je compris alors que cette jeune femme n'était nullement soumise à Josiane : elle était simplement soumise *en général*, et peut-être tout à fait prête à se chercher un nouveau maître ; » (P, p. 47). L'inscription en italique du terme *en général* insiste sur le caractère intrinsèquement soumis de Valérie, autrement dit, elle correspond parfaitement au schéma de la femme prête à se livrer à tous les sacrifices, à se vouer corps et âme pour son partenaire. D'ailleurs, cette rencontre transformera complètement Michel qui, pour une fois, trouvera une raison de vivre au sein d'un quotidien dominé par l'austérité et l'ennui.

Les histoires d'amour dans *La possibilité d'une île* jouent également un rôle déterminant dans le déroulement du récit. La première histoire concerne le couple Daniel-Isabelle. Là encore, le profil d'Isabelle semble correspondre parfaitement au schéma de la femme idéale pour Daniel avec un sens élevé du sacrifice et un dévouement certain pour son conjoint (d'ailleurs, elle éprouvera de l'amour pour Daniel jusqu'à la fin), mais sa nature froide et son manque d'enthousiasme pour le plaisir sexuel entravera l'épanouissement personnel de Daniel, ce qui finira par avoir raison de la relation amoureuse. La deuxième histoire entre Daniel et Esther fonctionne complètement à revers de la première. D'abord, elle aussi structure la progression de l'intrigue puisque c'est par elle que s'ouvre la deuxième partie du roman. Son déclenchement joue donc le rôle de frontière entre les deux arcs narratifs du récit. Mais ce qui la caractérise essentiellement, comme nous l'avons dit, c'est qu'elle constitue le pendant de l'idylle Daniel-Isabelle. En effet, au contraire d'Isabelle, Esther est une jeune femme très portée sur l'activité sexuelle mais très peu sur les échanges affectifs, ce qui enclenche chez Daniel un trouble émotionnel qui là encore, va l'empêcher de s'épanouir, mais sur le plan psychologique cette fois.

Il faut ajouter aussi que certaines idylles houellebecquiennes renouent avec le topos amoureux du coup de foudre, ce que le narrateur de *Sérotonine* nomme *Love at first sight* : « Il advient cependant, rarement, chez les hommes les plus sensibles et les plus imaginatifs, que l'amour se produise dès le premier instant, le *Love at first sight* n'est donc pas absolument un mythe ; » (SE, p. 72). D'ailleurs, ce qu'on pourrait appeler le coup de foudre existe bel et bien dans les romans de Houellebecq. Plus précisément, dans *La possibilité d'une île*, les deux histoires d'amour de Daniel avec Isabelle et Esther ont débuté par un coup de foudre : « Il y a paraît-il des gens qui ne croient pas au *coup de foudre* ; [...] il est évident que l'attraction mutuelle est, dans tous les cas très rapide ; dès les premières minutes de ma rencontre avec Isabelle j'ai su que nous allions avoir une histoire ensemble [...] » (P.I, pp. 33-34). L'emploi

d'un verbe modalisateur « paraît-il » indique le scepticisme du narrateur quant à l'éventuelle inexistence du coup de foudre, il se sert ensuite de l'exemple d'Isabelle pour réfuter définitivement cette idée. La locution verbale « Il est évident » confirme elle-aussi la possibilité de tomber amoureux dès le premier regard. Pour Esther, c'est le même constat qui s'impose : « [...] dès [les] premières minutes [,] j'ai compris que j'allais aimer Esther, que j'allais l'aimer avec violence, sans précaution, ni espoir de retour. » (*P.I.*, p. 164).

Enfin dans *Sérotonine*, nous enregistrons un cas d'idylle digne de Roméo et Juliette avec le suicide des parents de Florent : le père, condamné à une mort certaine due à un cancer du cerveau, décide de mettre fin à ses jours aux côtés de sa femme qui, ne se voyant pas finir le reste de sa vie sans son mari pour lequel elle éprouve un amour passionnel, se résoudra à mourir auprès de lui, main dans la main sur le lit conjugal : « [...] c'était le jour de leur quarantième anniversaire de mariage. [...] on devinait facilement à leurs positions dans le lit qu'ils avaient souhaité se tenir par la main jusqu'au bout. » (*SE*, p. 81) L'idéal de l'amour fusionnel et éternel est poussé jusqu'à l'extrême puisque les parents ont choisi une date symbolique pour célébrer leurs retrouvailles dans l'au-delà. De plus, cet amour prend une dimension quasi-mythologique avec la décision prise de mettre le corps des deux défunts dans le même cercueil. Nous remarquons que dans l'élaboration de ses histoires d'amour, Houellebecq renonce *a priori* à son pessimisme ravageur pour laisser place à un romantisme exacerbé où l'amour se dote d'une dimension mystique.

Nous remarquons que l'intrigue d'*Extension du domaine de la lutte* a la particularité de se situer tout juste après la rupture du protagoniste principal avec son ex-compagne. Dès lors, l'histoire s'apparente à un cas clinique d'un individu devenu dépressif car incapable de surmonter la douleur de la séparation amoureuse¹²⁰. Il s'agit donc de la manifestation pleine et entière d'une frustration sur tous les plans (affectif, sexuel et professionnel). Le protagoniste principal devient un sujet d'observation, illustrant parfaitement ce que peut engendrer comme perturbations psychologiques l'échec amoureux dans la vie d'un homme.

Pour revenir à l'interprétation de ce tableau, la constatation la plus évidente à signaler réside dans l'échec systématique et automatique des histoires d'amour houellebecquiennes. Tout se passe comme si, en rendant inaccessible à ses protagonistes l'épanouissement amoureux, l'auteur leur refusait toute perspective de bonheur puisque, comme nous l'avons

¹²⁰ Ceci confirme encore plus l'idée d'une continuité manifeste entre le roman *Extension du domaine de la lutte* et *Sérotonine*. Les deux romans se caractérisent par le fait que les histoires d'amour des protagonistes principaux ne sont pas actualisées au présent de l'intrigue mais appartiennent plutôt à un passé révolu.

déjà signalé, la réussite de l'expérience amoureuse est un enjeu déterminant pour le personnage houellebecquien, jusqu'à sceller purement et simplement son destin. Néanmoins, ce constat est à nuancer pour le cas de *La carte et le territoire* où les échecs amoureux de Jed Martin n'influeront pas tellement sur sa destinée. Pour *Soumission*, c'est grâce à la polygamie, instaurée officiellement suite à l'islamisation de la France, que François arrive à surmonter la rupture amoureuse avec Myriam. En effet, c'est l'opportunité d'avoir plusieurs femmes qui incite François à se convertir à l'Islam.

Cependant, fait très important à noter : les rares fois où une relation amoureuse semble vouée à durer réellement ou même à aboutir à la formation d'une cellule familiale, un événement extérieur vient perturber l'harmonie du couple et ce de la pire manière qui soit : dans *Plateforme*, Valérie, qui a définitivement embelli la vie de Michel, meurt au cours d'un attentat terroriste en Thaïlande. Quant à la compagne de Bruno des *Particules élémentaires*, une certaine Christiane, la seule femme pour laquelle il ait éprouvé une réelle tendresse, suite à la détérioration de son état de santé qui lui fera perdre l'usage de ses jambes, celle-ci préférera mettre fin à ses jours afin de ne pas devenir un poids pour son compagnon. Toujours dans les *Particules élémentaires*, Annabelle, suite à sa décision de faire un enfant avec Michel, tombe malade d'un cancer de l'utérus qui, non seulement, la privera de toute perspective de grossesse mais mettra fin également à sa vie dans d'atroces souffrances.

Nous pouvons voir dans la façon avec laquelle l'auteur traite ses personnages une manifestation d'un certain cynisme, voire de cruauté de sa part. Ainsi, il semble éprouver un malin plaisir à détruire toute éventualité de bonheur¹²¹ et d'accomplissement pour ses protagonistes et ce d'autant plus que ces morts surviennent au moment où on pensait que le personnage principal allait enfin en finir avec ses vieux démons et goûter à un bonheur inespéré, ce qui rajoute à la cruauté de la situation, comme l'illustre parfaitement cette phrase : « Notre malheur n'atteint son plus haut point que lorsque a été envisagée, suffisamment proche, la possibilité pratique de l'amour. » (*P.E.*, p. 245) Serait-ce une manifestation d'un certain sadisme provenant d'un créateur (l'écrivain) qui aime bien châtier sa créature (personnage) ? Ou bien est-ce toujours l'œuvre d'un humour noir et grinçant, fonctionnant à plein régime dans tous les romans de Houellebecq ?

¹²¹ Concernant le traitement cynique de la question du bonheur chez Houellebecq, nous citons le travail d'Annie Banville, *Cynisme et bonheur dans Plateforme et La possibilité d'une île de Michel Houellebecq : effet de cassure, effet de lecture*, Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2013.

Pour aller plus loin, examinons de plus près les contextes dans lesquels sont advenues ces morts prématurées : dans les *Particules élémentaires*, Christiane, atteinte d'une nécrose au niveau des vertèbres, perdra définitivement l'usage de ses jambes et ce, en plein milieu d'un rapport sexuel dans une boîte échangiste. Cela a pour effet de créer une ambiance particulièrement malsaine où le personnage bascule instantanément d'un état d'extrême jouissance à celui d'extrême souffrance : « Il se leva et repoussa brutalement le type qui resta interdit, le sexe dressé, les bras ballants. Christiane avait basculé sur le côté, son visage était tordu par la souffrance. » (*P.E*, p. 246) L'expression « tordu par la souffrance » n'est pas sans conférer à la scène une aura horrifique. Nous sortons complètement du cadre idyllique dans lequel baignait le couple Bruno-Christiane.

L'horreur atteint son comble dans *Plateforme* lors de l'exposition de la scène d'attaque terroriste sur une plage thaïlandaise où Valérie perdra la vie d'une manière brutale. Pis encore, la presse mondiale ne condamnera point l'attentat mais pointera du doigt le groupe Aurore, l'entreprise dans laquelle travaillaient Michel et Valérie, en l'accusant de faire la promotion du tourisme sexuel : « [*Le nouvel observateur*] accusait carrément le groupe Aurore de promouvoir le tourisme sexuel dans les pays du tiers-monde, et ajoutait que, dans ces conditions, on pouvait comprendre la réaction des musulmans. » (*P*, p. 328) Nous avons là une situation assez cocasse où les victimes deviennent les bourreaux et vice versa. Tout se passe comme si l'auteur cherchait à humilier ses propres personnages qui, non seulement sont sanctionnés d'une mort violente et sans gloire, mais qui plus est se voient traités par la presse d'esclavagistes sexuels ayant mérité leur sort. Cela conforte encore plus l'idée que l'auteur semble s'acharner à refuser toute perspective de salut pour ses personnages en les condamnant à errer éternellement dans une souffrance insoutenable.

Les relations tarifées dans les romans de Houellebecq

Il est à noter que les relations tarifées sont en rupture totale avec la conception romantique de l'amour analysée ci-dessus. En effet, ils sont aux antipodes de l'idéal d'un amour où la femme se sacrifie complètement pour son conjoint. Cependant, nous remarquons que le personnage houellebecquien fréquente beaucoup les filles de joie, tel le personnage de Michel de *Plateforme* qui n'éprouve aucun scrupule à profiter des charmes des prostituées thaïes ou encore François de *Soumission*, friand consommateur d'Escort girls.¹²²

¹²² Nous n'en dénombrons pas moins de quatre dans le roman : Nadia Beurette pp.194-196, Babette la salope pp.196-197, Rachida et Luisa pp.206-207 ; toutes recrutées via une plateforme numérique.

En revanche, sur le plan discursif, nous relevons une mise en exergue du caractère vain du sexe tarifé. Ainsi, dans *Extension du domaine de la lutte*, le personnage de Tisserand, malgré ses faibles chances de conquérir un cœur féminin, refuse d'« aller aux putes » (*E.D.L.*, p. 99) : « j'ai fait mon calcul ; j'ai de quoi me payer une pute par semaine ; le samedi soir, ça serait bien. [...] Mais je sais que certains hommes peuvent avoir la même chose gratuitement, et en plus avec de l'amour. Je préfère essayer ; pour l'instant, je préfère encore essayer. » (pp. 99-100) Pour lui, le sexe sans amour partagé est un aveu de faiblesse et un signe d'échec. Daniel, de *La possibilité d'une île*, n'est pas non plus un adepte des relations tarifées : « Il y a certainement des gens qui jouissent de ce type de rapports, j'imaginai très bien le genre ; je n'en faisais simplement pas partie. » (*P.I.*, p. 100) Enfin, nous relevons le cas ambigu de Jed Martin qui a eu pour compagne une certaine Geneviève qui « pour financer ses études, faisait commerce de ses charmes » (*C.T.*, p. 54), cependant « jamais il ne se sentit, si peu que ce soit, dans la peau d'un maquereau. » (p. 55)

En conclusion, nous constatons une différence de taille au niveau de la conception de l'amour entre nos deux auteurs. Huysmans, en tant qu'ancien adepte des canons du mouvement naturaliste, envisage l'amour dans *À rebours* comme un mécanisme physiologique obéissant à la loi des tempéraments. Mais l'absence de tempérament sanguin dans la mise en scène de ses personnages, compromet clairement l'actualisation de toute interaction amoureuse entre les protagonistes, ce qui condamne l'intrigue à sombrer dans une sorte d'apathie, d'où la disparition pure et nette de toute possibilité d'idylle. En effet, la domination de la lymphie et des nerfs est en adéquation totale avec cette idée de dévitalisation qui influe sur les actions des personnages. Il s'agit encore une fois de la manifestation de la morbidité qui entrave l'émergence de la passion amoureuse. Même dans *Là-bas*, où Huysmans tente de se départir des dogmes du naturalisme zolien, l'idylle amoureuse ne fonctionne nullement. Avec l'histoire de Durtal et Mme Chantelouve, tous les ingrédients étaient pourtant réunis pour l'éclosion d'une belle romance amoureuse, avec en prime, la perspective d'un triangle amoureux annonciateur de sulfureuses péripéties. Mais là encore c'est le principe de « non-aventure »¹²³ qui prévaut, vu qu'il s'agit en réalité d'un simulacre de passion amoureuse, comme si l'auteur lui-même voulait dénoncer l'aspect naïf et désuet des romans sentimentaux.

¹²³ Nous empruntons ce terme à Marmigère, *La poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans*, op.cit., p.122.

Chez Houellebecq, par contre, nous avons une conception de l'amour à première vue radicalement différente de celle de Huysmans puisque, d'après ce que nous avons analysé, l'auteur de *Sérotonine* semble accorder une place cruciale à la passion amoureuse dans ses romans. Plus précisément, l'amour est un phénomène polydimensionnel chez notre lauréat du prix Goncourt 2010. D'abord, il s'agit pour la gent féminine de cultiver le don de soi, de se sacrifier pour autrui et d'assurer par là-même la survie de l'espèce humaine. Pour l'homme, l'effet de l'amour est également décisif puisqu'il transforme totalement le fond de son être et change radicalement sa conception de la vie. En outre, l'amour se distingue par sa dimension physique, laquelle donne accès, via la pratique sexuelle, au plaisir partagé entre deux corps en interaction. L'assouvissement du désir sexuel est un facteur essentiel contribuant à l'épanouissement personnel du protagoniste houellebecquien qui, par le biais du plaisir charnel, se revitalise.

Ainsi, l'amour devient un enjeu déterminant dans son univers romanesque. Par conséquent, son corollaire, l'absence d'amour, est synonyme de malheur pour le protagoniste, et influe négativement sur le cours des événements. D'ailleurs, en inscrivant ses romans dans le contexte d'un monde contemporain miné par un libéralisme ravageur et une féroce compétition sexuelle, Houellebecq rend quasi-impossible, pour ses personnages, l'accès à l'épanouissement amoureux. Cela se traduit dans son œuvre, de façon quasi-systématique, par la mise en scène de l'échec de l'idylle. Au déterminisme amoureux s'oppose le paradigme individualiste et postmoderne qui fait de l'individu contemporain un simple consommateur, insensible à toute idée de partage et de sacrifice pour l'être aimé, d'où la naissance de la tragédie. En résumé, Houellebecq stipule que rien n'est plus nécessaire, plus beau que l'amour, sauf qu'il est quasi-impossible à atteindre.¹²⁴

Mais là où nous rompons avec le romantisme et le mysticisme amoureux et renouons avec un pessimisme noir et mortifère, c'est dans le destin qu'il réserve aux couples qui réussissent dans ses romans. Là, ce n'est plus la structure de la société contemporaine qui vient marquer l'aboutissement de l'idylle mais un coup du sort qui se manifeste sous la forme d'une maladie incurable ou l'avènement d'une mort violente et inattendue qui vient stopper d'une manière brusque et péremptoire les moments de bonheur salvateurs et inespérés. Nous pouvons assimiler cela à une démonstration de cruauté de la part de l'auteur qui s'acharne à

¹²⁴ Sur l'impossibilité de l'amour dans un contexte capitaliste chez Houellebecq, voir Gilles Viennot, « Houellebecq ou la déploration de la déliaison amoureuse », *Revue des sciences sociales* [En ligne], 58 | 2017, mis en ligne le 10 juillet 2018, consulté le 22 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/revss/304> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/revss.304>

détruire toute lueur d'espoir dans la construction de l'intrigue qui n'admet aucunement la possibilité d'une conclusion optimiste et positive.

III/ Etude des personnages : origine, naissance et évolution de protagonistes intrinsèquement déficients

Pour rappel, dès le chapitre précédent nous avons livré quelques éléments d'information concernant les personnages dans les romans de nos deux auteurs. À savoir des personnages déficients tant sur le plan physique que psychique, soumis à la loi de la dévitalisation. D'ailleurs, ce mal-être permanent qui les caractérise a des répercussions directes sur le cours des événements. Il en résulte, comme nous l'avons déjà démontré, une sorte de stérilité au niveau de l'intrigue - ceci est clairement perceptible essentiellement chez Huysmans - et une prééminence de l'échec et du malheur venant sanctionner le déroulement global de la trame narrative. Nous y avons également évoqué l'aspect inaccessible de l'amour pour les personnages de nos deux auteurs.

Dans ce chapitre, il s'agit d'étudier avec encore plus de profondeur les personnages et ce, toujours à l'aune de la morbidité. Premièrement, nous étudierons la question épineuse de la filiation chez nos deux auteurs. Nous verrons que l'origine du malheur de nos personnages est à situer en grande partie dans une filiation dégénérée où la loi déterministe, qu'elle soit héréditaire ou sociale, restreint radicalement les possibilités d'une intégration sociale réussie pour les protagonistes en question. Ensuite, nous procéderons à une étude encore plus théorique via la convocation des modèles sémiotiques et sémiologiques que nous appliquerons aux protagonistes de nos deux auteurs et ce dans le but d'observer comment la maladie altère le fonctionnement de ces schémas (comme par ailleurs nous l'avons vu au niveau du schéma quinaire pour l'étude de l'intrigue).

Enfin, à travers l'examen des rôles thématiques, nous étudierons les personnages à l'aune de leur sexualité dérégulée, puis nous finirons par l'étude de la confrontation homme-femme en œuvre dans nos corpus romanesques. Nous y évoquerons la représentation de la femme chez nos deux auteurs mais également la dévirilisation de l'homme.

1. La crise de la mauvaise naissance

Nous pouvons considérer les personnages huysmansiens et houellebecquiens comme des *Mal-nés* d'où l'expression « La crise de la mauvaise naissance ». Pour Huysmans,

naturalisme oblige, le facteur physiologique joue un rôle important dans la dégradation du rapport du protagoniste avec son milieu. En héritant des tares héréditaires des parents, le personnage se trouve projeté malgré lui dans un environnement qu'il perçoit comme foncièrement hostile d'où l'altération de sa psyché. Pour Houellebecq, comme nous l'avons déjà signalé, le manque d'amour maternel contribue fortement à la mauvaise intégration sociale de l'enfant. Ultime conséquence de cette filiation en crise : la haine de la génération. En effet, tant le personnage huysmansien que houellebecquien éprouvent une hostilité farouche envers toute idée de descendance d'où des passages convoquant des discours très critiques envers la notion de reproduction.

1.1 - La loi de la dégénérescence filiale

La question de la filiation a toujours constitué une problématique centrale dans l'histoire de la littérature et ce quel que soit le contexte (social, économique ou politique). Avec l'avènement du naturalisme, elle deviendra carrément un critère définitoire du mouvement même et se cristallisera autour de la notion d'hérédité. Au niveau péritextuel, elle trouve sa pleine matérialisation dans l'insertion de l'arbre généalogique notamment dans l'œuvre d'Émile Zola *Les Rougon-Macquart*. Cet arbre généalogique, outre le fait de guider le lecteur dans la compréhension des interactions entre les différents romans, permet l'examen de la transmission des tares héréditaires des ancêtres chez les descendants, et ainsi de valider ou non la loi du déterminisme héréditaire :

C'est à partir du [*Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle*] de Prosper Lucas (1850) que [Zola] conçoit le premier arbre généalogique des Rougon-Macquart : toute la série va devenir l'étude de la transmission, à toutes les générations, de la tare originelle du personnage de l'aïeule¹²⁵.

Cela nous rappelle les travaux de la génétique humaine, science dont le but principal consiste à étudier les modalités de transmission des gènes malades au sein d'une même lignée familiale. À titre illustratif *Germinie Lacerteux* (1865) des frères Goncourt, roman initiateur du mouvement naturaliste,¹²⁶ commence, à partir du deuxième chapitre, par retracer le lignage familial de l'un des personnages principaux et maîtresse de Germinie, Mlle de Varandeuil, appartenant à une vieille famille d'aristocrates déchus suite à l'avènement de la révolution de 1789. À la déchéance sociale de la famille Varandeuil s'oppose le déclin physiologique de la

¹²⁵ Emile Zola, *Thérèse Raquin*, *op.cit.*, pour approfondir, p. 243.

¹²⁶ Rémy de Gourmont affirmera à propos du roman phare des Goncourt : « Tout le naturalisme, en sa partie populaire, vient de *Germinie Lacerteux*. », Rémy de Gourmont, *Revue des revues*, 1^{er} août 1896, p. 209.

famille de Germinie Lacerteux elle-même, dont la mère perdit la vie alors que Germinie n'était qu'une enfant. Suivront dans le trépas ses sœurs aînées dont l'une mourra de pleurésie, maladie à laquelle succombera également Germinie, comme s'il s'agissait d'une tare familiale souillant le sang de la famille.

Nous pouvons également citer le roman de Guy de Maupassant *Pierre et Jean* (1888), drame familial par excellence où l'intrigue principale tourne autour de la thématique de l'enfant bâtard Jean, issu d'une union adultérine entre la mère Louise Roland et son amant, également ami de la famille, Léon Maréchal, homme riche qui, suite à sa mort, cèdera une partie de son héritage à son fils illégitime (Jean).

1.1.1 - La filiation dans les romans de Huysmans : entre déclin physiologique et psychologique

Chez Huysmans, la question de la filiation est traitée de manière frontale dans le roman *À rebours* et, à un degré moindre, dans la nouvelle *À Vau-l'eau*. Après analyse de l'*incipit* du roman décadent, nous avons conclu à la manifestation d'un phénomène d'hérédité morbide touchant la lignée de la famille Floressas des Esseintes, et ce à travers l'observation d'une dégénérescence physique à travers la description des portraits des aïeux jusqu'aux descendants. Ainsi, cette exposition des portraits familiaux fonctionne de la même façon qu'un arbre généalogique. Cela démontre encore une fois l'actualité des codes naturalistes en œuvre dans ce roman. Pour étayer l'hypothèse de l'arbre généalogique, nous pouvons nous référer à l'intitulé de cet *incipit*. En effet, nous observons l'emploi du terme « notice » et non de chapitre. Nous définissons le terme de notice comme suit : « Renseignements sur l'auteur et l'œuvre donnés en préface à un ouvrage. »¹²⁷

Ceci ajoute donc une certaine ambiguïté quant au statut de cette scène d'exposition. Fait-elle partie du périphrase ou du texte ? Difficile de trancher.¹²⁸ Nous pourrions parler ici d'un arbre généalogique narrativisé où au lieu d'avoir le fameux arbre à plusieurs branches, nous avons plutôt des éléments d'informations inscrits dans le cours de la narration, portant sur le lignage du personnage principal, suivant une progression du plus général au plus particulier, le tout s'achevant par l'exposition de l'enfance difficile du seul rejeton de l'ancestrale famille et de ses rapports étranges avec ses géniteurs.

¹²⁷ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/notice/55057>, cons. le 08/08/20.

¹²⁸ Françoise Gaillard dans « le discours médical pris au piège du récit » (*op.cit*) voit dans l'emploi du terme notice une preuve du caractère médical du roman : « J.K. Huysmans va jusqu'à respecter le dispositif rhétorique disjonctif de l'exposé médical en faisant de l'énoncé des causes de la maladie nerveuse de son héros, l'objet d'une notice, sinon hors texte, du moins hors histoire proprement dite. » (p. 90)

L'enfance « funèbre » (*A.R.*, p. 78) du duc Jean, marquée par la persistance de la maladie entérine encore plus le constat du déclin physiologique qui semble s'acharner sur la famille au passé autrefois glorieux. Suite à cela, le passage se focalise sur le destin funeste de ses géniteurs : « La mère, une longue femme, silencieuse et blanche, mourut d'épuisement ; à son tour le père décéda d'une maladie vague ; des Esseintes atteignait alors sa dix-septième année. » (p. 78)

Nous apprenons donc que des Esseintes perdra très vite ses parents qui semblent eux-aussi de constitution faible. En effet, la description de la mère : « une femme blanche [qui] mourut d'épuisement » semble obéir à la loi du tempérament lymphatique. D'après cette perspective, ce serait la mère, cette génitrice faible et au tempérament maladif, qui aurait transmis ses gènes défaillants à sa progéniture. Donc nous sommes toujours dans le même motif de l'hérédité morbide. Quant au père, nous ne saurons jamais de quoi il est vraiment décédé, sinon qu'il aurait succombé à « une maladie vague ». Nous sommes donc en face de l'indéterminé et du mystérieux. Outre l'aspect clinique de cette description, nous enregistrons dans cette séquence la naissance d'une atmosphère angoissante et pesante nous rappelant l'ambiance funèbre des romans gothiques anglais ou des romans noirs, selon l'appellation française. Cette impression de romantisme noir est renforcée par le portrait inquiétant de la mère « silencieuse et blanche » qui rappelle celui d'un fantôme. Cette description autorise donc deux pistes interprétatives: la première, de nature physiologique, la deuxième, plutôt à caractère fantastique.

Après l'évocation du décès de ses géniteurs, le narrateur vient à expliciter les rapports qu'il entretenait avec ses géniteurs. La relation avec les parents est marquée par le sceau de l'indifférence : « Il n'avait gardé de ses parents qu'un souvenir apeuré, sans reconnaissance, sans affection. » (p. 78). Puis, le tempérament maladif de la mère ressurgit à travers la phrase : « [...] la duchesse ne pouvait supporter sans crises de nerfs la clarté et le bruit. » (p. 79). Tout se passe comme si le caractère névrotique de la mère annonçait la névrose qui allait ruiner la santé du fils. Nous sommes toujours dans la continuité de cette même idée d'hérédité morbide mais avec, cette fois, plus de précisions sur la provenance de la tare héréditaire.

Concernant l'essentiel de l'éducation de notre aristocrate décadent, nous apprenons qu'elle a été façonnée par les jésuites dont l'influence se fera ressentir jusqu'à l'âge de la maturité. Suite à cela, le thème de la décadence généalogique fait sa réapparition au moment où le narrateur se remémore les moments de divertissements passés avec des amis à jouer au whist : « [...] là, les descendants des anciens preux, les dernières branches des races féodales, appurent à des Esseintes sous les traits de vieillards catarrheux et maniaques, rabâchant

d'insipides discours, de centaines phrases. » (p. 82) Une fois n'est pas coutume, nous avons l'illustration parfaite du déclin physiologique rongé les descendants des grandes familles aristocratiques, ce qui prouve qu'effectivement toute la notice fonctionne à la manière d'un arbre généalogique décliné en long passage textuel, avec une focalisation sur le lien ancêtre-descendant. Outre l'aspect héréditaire, nous avançons l'hypothèse que le manque d'amour, surtout maternel, qui a sanctionné l'éducation du jeune duc, a pesé lourdement sur le dérèglement émotionnel qui semble caractériser le comportement déviant, de des Esseintes. Au dépérissement physiologique se superposerait donc la misère affective.

Concernant *À vau-l'eau*, nous avons là aussi une référence à la problématique de la mauvaise naissance : « Toujours est-il que Jean Folantin était né dans de désastreuses conditions ; le jour où la gésine de sa mère prit fin, son père possédait pour tout bien un dizain de petites pièces blanches. » (*N, A.V.E*, p. 88) D'abord, nous signalons l'aspect péjoratif du terme « gésine », généralement employé pour désigner « la mise bas chez la chienne ou la chatte »¹²⁹. Ce terme indique donc que l'accouchement de la mère a été très difficile. « Les désastreuses conditions » de la naissance renvoient au délabrement matériel dans lequel vivait la famille, le père étant pauvre. Néanmoins, la situation financière de la famille n'avait pas été toujours aussi délétère puisqu'elle comptait un ancêtre autrefois riche : « [...] les annales de la famille signalaient bien, en remontant à des dates éloignées, un Gaspard Folantin qui avait gagné dans le commerce des cuirs presque un million, mais la chronique ajoutait qu'après avoir dévoré sa fortune, il était resté insolvable. » (p. 88)

À la déchéance physiologique en œuvre dans *À rebours*, répond la déchéance financière - donc sociale - dans *À vau-l'eau*, ce qui confirme un peu plus l'idée déjà évoquée en amont de notre travail que cette nouvelle constitue le revers d'*À rebours*. Ce déclassement social a tant marqué négativement les descendants qu'il en est venu à être perçu comme une malédiction : « Le souvenir de cet homme était vivace chez ses descendants qui le maudissaient, le citaient à leurs fils comme un exemple à ne pas suivre [...] » (p. 88). Ce Gaspard Folantin cristallise autour de lui cette idée de faute originelle dont le poids se fait ressentir jusqu'à la descendance la plus lointaine qui devra faire avec une situation économique difficile, la condamnant à une pauvreté éternelle.

Pour revenir à l'image de la mère, il est à noter que celle-ci, au contraire de la génitrice de des Esseintes, est présentée sous un aspect positif avec l'insistance sur son sens du sacrifice qui l'a poussée à faire de rudes économies pour subvenir aux besoins de son fils

¹²⁹ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/g%C3%A9sine/36835>, cons. le 08/09/20.

unique afin d'en faire un cadre administratif : « [...] bien que Mme Folantin fût dans une situation réellement malheureuse, elle obtint une bourse et elle se priva de tout, économisant sur ses maigres mois [...] » (p. 89). Dès lors, la nouvelle s'apparente à une quête de la figure maternelle perdue. Nous devons cette interprétation psychanalytique du récit à Stéphanie Guérin-Marmigère dans *La poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans*, elle-même s'appuyant sur le concept de métaphore obsédante forgée par Charles Mauron¹³⁰ où elle explique que : « L'omniprésence du passé, dont le rôle a été souligné par la critique psychanalytique, légitime une lecture d'ordre fantasmatique. [...] Le passé est donc obsessionnel chez Folantin au point d'exprimer le désir d'un retour à un état premier. »¹³¹ Cet état premier renvoie au concept de refuge matriciel où l'enfant et la mère ne font qu'un. Toujours selon Marmigère, « le thème de la vitrine est récurrent dans *À vau-l'eau* : la mère de Folantin est “ enfermée du matin au soir dans une cage de verre ” (p. 89). »¹³² Par l'entremise de cette vitrine - qui fait office de barrière entre le monde douillet de la maternité et le monde extérieur froid et impitoyable pour les délaissés et les célibataires endurcis - la mère devient inaccessible pour Folantin et prend la forme d'un fantasme¹³³. Enfin, nous relevons dans le récit la dimension fantasmatique de l'eau.

Comme l'explique très bien Marmigère : « Folantin se rend aux bains et y éprouve un bien-être réparateur. Cette eau bienfaitrice peut faire écho, selon un fantasme originaire, au liquide amniotique du ventre de la mère et éclaire la nature du plaisir que Folantin cherche aux bains : celui des retrouvailles charnelles avec la mère. »¹³⁴ Ainsi « l'empire des fantasmes »¹³⁵ supplante la vie réelle, jugée repoussante et effrayante. Cette idée rend compte également de l'état de morbidesse qui semble caractériser profondément le personnage huysmansien, état dans lequel le sujet se morfond dans une profonde langueur malade qui le détache de tout lien avec le monde réel.

Concernant le père, outre le fait qu'il était pauvre, il « décéda très jeune et la boutique de papeterie qu'il exploitait rue du Four fut vendue pour liquider les dettes nécessitées par la

¹³⁰ Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Corti, 1961.

¹³¹ Stéphanie Guérin-Marmigère, *La poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans*, *op.cit.*, p. 157.

¹³² *Ibid.*, p.157.

¹³³ Sur l'importance de l'imaginaire fantasmatique de Huysmans nous citons la thèse de Jean-Marie Seillan, *L'empire du fantasme, Essai sur l'imaginaire huysmansien*, Thèse de doctorat ès lettres, sous la direction d'Yves Vadé, Bordeaux III, 1994, 1055 p.

¹³⁴ *La poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans*, *op.cit.*, p.158.

¹³⁵ Jean-Marie Seillan, *L'empire du fantasme*, *op.cit.*

maladie [...] » (p. 89). Cette mort du père vite expédiée fait écho à celle du père de des Esseintes « décédé d'une maladie vague ». Nous constatons donc une véritable tendance à évacuer très rapidement l'image du père dans les deux récits, comme si leur présence était indésirable ou du moins dispensable aux yeux de l'enfant. Néanmoins, nous mentionnons, dans *À vau-l'eau*, une différence importante avec *À rebours*, toujours en rapport avec la paternité : c'est que dans la nouvelle de 1882, c'est bien le père qui semble avoir transmis ses mauvais gènes au fils et non la mère. En effet, la complexion fragile de Folantin - « [...] son aspect chétif ne prévenait pas en sa faveur et sa jambe gauche boitait » (p. 89) - serait un héritage du père qui, rappelons-le, décéda jeune, à cause d'une santé précaire. Sauf que, en plus de la dégradation physique, Folantin a hérité de lui la précarité financière dont l'origine remonte, comme nous l'avons déjà signalé, à un lointain ancêtre. Finalement, dans *À vau-l'eau*, c'est le père qui serait le porteur de la tare originelle : « Le père a transmis au fils ses déboires : une santé frêle (Folantin boite) et la précarité. »¹³⁶

Dans *Sac au dos*, le fantasme de la quête maternelle, bien qu'apparaissant de manière implicite, est également perceptible à travers le comportement du protagoniste principal, Eugène Lejantel, parti faire la guerre aux prussiens. Parmi les interprétations possibles de cette nouvelle, la piste du retour vers le refuge matriciel nous semble pertinente. En effet, tout le long de son simulacre de périple, la guerre étant reléguée à un second plan, Eugène cherchera à renouer le contact avec le domicile familial pour échapper à son odieux quotidien de conscrit. Constamment malade, notre jeune héros trouve son aise à côtoyer d'affables infirmières pour le consoler de sa rupture avec le lien maternel : « Tandis que j'enlève ma veste, arrive une sœur, si frêle, si jolie, que je ne puis me lasser de la regarder ; » (*N, SAC*, p.61) ou encore : « Dieu ! M'a-t-elle gâté ! [...] Elle arrivait près de mon lit avec une assiette qui fumait et sur le bord de laquelle luisait son ongle bien taillé. » (*N, SAC*, p. 61)

1.1.2 - La représentation de la figure des parents chez Houellebecq : une filiation en crise

Nous proposons un tableau où sont exposés la nature des relations entre les fils (protagonistes principaux) et les géniteurs et le destin des parents dans chaque roman :

¹³⁶ Stéphanie Guérin-Marmigère, *La poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans, op.cit.*, p. 158.

| Roman | Rapport avec les géniteurs | | Destin des géniteurs |
|----------------------------------|----------------------------|------------------------------|--|
| | Avec la mère | Avec le père | |
| Extension du domaine de la lutte | ∅ | ∅ | ∅ |
| Les particules élémentaires | Ressentiment et haine | Absence et indifférence | - Mort du père de Michel au cours d'un reportage sur les évènements politiques au Tibet - Mort de la mère vers la fin du récit. |
| Plateforme | ∅ | Indifférence | - Exposition de la mort du père dès l' <i>incipit</i> . |
| La possibilité d'une île | ∅ | ∅ | ∅ |
| La carte et le territoire | ∅ | Rapport difficile et distant | - Suicide de la mère survenu antérieurement aux évènements du récit. - Mort du père par euthanasie, vers la fin du récit, pour ne pas à avoir à souffrir des suites d'un cancer du rectum |
| Soumission | Indifférence | // | - Les deux parents meurent, en milieu de récit, dans des circonstances peu détaillées. |
| Sérotonine | Rapport paisible | // | - Mort des parents par suicide. |

Nous voyons bien d'après ce tableau qu'il existe une véritable crise pour ce qui est de la relation entre parents/enfant dans les romans de Houellebecq. Nous pourrions même situer l'origine du drame houellebecquien au niveau de la rupture du lien familial entre la progéniture et les géniteurs. Même dans le roman *Sérotonine*, où le rapport avec le fils semble paisible, il est à signaler que l'amour qui unissait les deux parents était plus fort que celui qu'ils éprouvaient envers leur fils.

Les particules élémentaires est le roman qui traite avec le plus d'acuité la problématique de la filiation. D'ailleurs, ce n'est point un hasard si les deux personnages principaux sont unis par le lien du sang¹³⁷. À la manière du roman naturaliste du XIX^{ème} siècle, la généalogie occupe une place prépondérante dans la construction du récit. (Voir arbres généalogiques dans annexes). Le phénomène héréditaire joue, effectivement, un rôle central dans la caractérisation des deux personnages principaux Bruno et Michel. Pour Michel, la ressemblance physique avec son père est frappante : « [Marc] demeurait des minutes entières à regarder l'enfant, qui lui ressemblait de manière frappante : même visage aux traits aiguisés, aux pommettes saillantes ; mêmes grands yeux verts. » (*P.E*, p. 29) Mais la ressemblance ne s'arrête pas là puisque Michel héritera de l'intelligence du père mais également de son caractère austère et détaché : « [Marc] était un garçon intelligent, sérieux, un peu triste. » (p. 28) En effet, Michel se distingue par une intelligence supérieure (il deviendra un chercheur en biologie moléculaire de renommée internationale et changera par la même occasion le destin de l'humanité) mais aussi par un tempérament profondément mélancolique, froid et flegmatique qui condamnera chez lui toute aspiration au bonheur ou même au simple plaisir sexuel.¹³⁸ En ce qui concerne Bruno, nous pourrions affirmer que pour lui, la filiation, fonctionne à rebours puisqu'il deviendra ce que son père n'aura jamais été : un homme faiblard, délabré psychologiquement et ayant peu de succès avec les femmes. Pour étayer cela, observons le portrait du père : « [...] [Serge Clément] était en effet assez velu. En somme, il n'était pas beau du tout ; mais il se dégageait de sa personne une virilité puissante et sans complications qui devait séduire [Janine Ceccaldi]. » (p. 27)

Il ressort donc du portrait physique du père de Bruno une sorte d'attraction animale qui fera d'ailleurs dire à Bruno, au moment de décrire son géniteur : « “ Vous voulez un portrait de mon père ? Aimait à dire Bruno [...] ; prenez un singe, équipez-le d'un téléphone portable, vous aurez une idée du bonhomme. ” » (p. 27) En réalité, nous retrouvons ces traits masculins fortement prononcés du père chez Bruno mais à l'état dysfonctionnel et dérégulé. Comme son père, Bruno est attiré par les femmes mais se montre maladroit et obscène à leur égard. En effet, il exprime son intérêt pour le sexe opposé par des comportements excessifs en exhibant, par exemple, son sexe devant une de ses élèves ou en se masturbant dans les lieux publics.

¹³⁷ Michel le biologiste avait bien vite compris l'importance de « la loi du sang » dans ses recherches comme le prouve cette phrase : « [...] il retrouva la feuille, inscrivit juste en dessous : “ La loi du sang ”, et demeura perplexe une dizaine de minutes. » (*P.E*, p.187)

¹³⁸ Nous pouvons également ajouter que Michel a connu un destin assez proche de son père puisque, comme son géniteur, il mourra dans des circonstances assez énigmatiques, comme s'il s'agissait d'une sorte de fatalité se transmettant de père en fils.

Son tempérament turbulent se manifeste également par des actes d'une violence extrême tels que tuer un chat en éclatant sa cervelle à l'aide d'une grosse pierre ou ajouter des anxiolytiques à la compote de son fils : « Il écrasa deux Lexomil dans un peu de confiture, se dirigea vers la chambre de Victor. » (p. 183) Ainsi, Bruno est un personnage au comportement désordonné et convulsif alors que Michel serait l'incarnation d'un constant état de dévitalisation. Nous avons donc une typologie de personnages opposés. En d'autres termes, Bruno est l'antithèse de Michel.¹³⁹

Mais là où le roman de Houellebecq introduit réellement une innovation par rapport à la représentation de la déchéance héréditaire propre au roman du XIX^{ème} siècle, c'est dans la figure de la mère, qui n'est plus cette pauvre créature qui transmet des tares héréditaires à sa progéniture, mais l'agent d'un changement radical au niveau de la conception des mœurs qui s'est opérée au cours du XX^{ème} siècle. Pour démontrer cela, le narrateur stipule qu'il existe deux types d'individus : les « symptomatiques » et les « précurseurs » (p. 25). Pour plus de précision, les symptomatiques, « portés d'une part par l'évolution historique de leur époque, ayant fait en outre le choix d'y adhérer, [ils] ont en général une existence simple et heureuse [...] » (p. 25).

Quant aux précurseurs, ce sont des agents accompagnateurs d'un changement total de paradigme qui a pour effet de bouleverser les codes de la société traditionnelle. Mais en réalité, « ils ne jouent [...] qu'un rôle d'accélérateur historique - généralement, d'accélérateur d'une décomposition historique » (p. 26) sans influencer réellement sur le cours des événements, un tel rôle étant dévolu aux *révolutionnaires* ou aux *prophètes*. » (p. 26) Janine Ceccaldi, la mère de Bruno et de Michel, fait partie de la classe des précurseurs. Il s'agit d'une sorte d'icône, symbolisant les années de libération sexuelle et de la vague hippie qui devait déferler sur l'Europe occidentale lors des années soixante et soixante-dix. Femme médecin, autonome et complètement libérée, elle se vouera corps et âme à son épanouissement personnel au détriment de l'éducation de ses deux enfants qu'elle confiera à leurs grand-mères respectives.

Ainsi, à la manifestation de l'hérédité morbide qui compromet l'accès au bonheur de nos deux personnages se superpose un phénomène d'héritage social et historique mortifère qui les privera de l'amour maternel pourtant nécessaire à l'épanouissement émotionnel de tout enfant. En résumé, nous avons un cas assez particulier d'une mère dénaturée par la civilisation et le progrès social. Nous abordons là, peut-être, le point central de la vision du monde houellebecquienne qu'on pourrait qualifier d'antimoderne dans le sens où nous

¹³⁹ Cette opposition se reflète également au niveau des professions des deux protagonistes : Bruno est littéraire alors que Michel est un scientifique, obnubilé par le déterminisme et l'exactitude.

relevons une dénonciation des conséquences néfastes de la décomposition des structures familiales en œuvre dans les sociétés occidentales contemporaines. Néanmoins, le romancier fait venger l'histoire en mettant en scène vers la fin du roman la mort de la mère.

Dans *Sérotonine*, la question de l'hérédité morbide se manifeste à travers la déchéance du lignage aristocratique d'Aymeric, le meilleur ami de Florent, descendant d'une famille issue de la noblesse normande, les d'Harcourt-Olonde. Comme dans *À rebours*, c'est par l'observation d'un vieux portrait d'un des glorieux ancêtres d'Aymeric que nous pouvons conclure au déclin physiologique et social de la famille :

[...] il avait sorti un portrait d'ancêtre, [...] ; c'était un type trapu, au visage carré et parfaitement glabre, l'œil mauvais et attentif, sanglé dans une armure métallique. Dans une main il tenait un glaive énorme, qui lui arrivait presque à la poitrine, dans l'autre une hache ; dans l'ensemble il dégageait une impression de puissance physique et de brutalité extraordinaires. (*SE*, p. 204)

Le portrait de cet imposant aïeul nous rappelle étrangement les « athlétiques soudards » et « les rébarbatifs reîtres » qui composaient la grande famille des Floressas des Esseintes. Pour poursuivre le même raisonnement comparatif, nous remarquons que la puissance physique et la brutalité extraordinaire que dégageaient l'ancêtre est en totale opposition avec l'état délétère dans lequel avait sombré le dernier représentant mâle de cette grande famille. En effet, suite à la trahison de sa femme pour un autre homme et son départ avec ses deux filles pour partir vivre avec son amant, Aymeric deviendra dépressif, miné par une solitude et une situation financière de plus en plus intenables. À noter que la dimension décadente de la famille des d'Harcourt-Olonde était déjà perceptible à travers le portrait physique d'Aymeric à l'époque de sa jeunesse : « Avec ses cheveux longs frisés et blonds, ses chemises de bûcheron canadien, Aymeric avait un look grunge assez typique [...] » (p. 139). Fait assez ironique, le mouvement grunge des années 90 était amorcé par une jeunesse fortement imprégnée des idéaux révolutionnaires et anticonformistes, voire anarchistes ce qui est en totale opposition avec le credo du chevalier aristocrate, partisan de l'ordre et de la droiture, que devait incarner la lignée familiale d'Aymeric.

Enfin, bien qu'apparaissant *a priori* comme un fait anodin, il est à signaler que le meilleur ami de Florent fumait de la beuh (de la Marijuana). Nous pourrions voir cela comme une pratique qui va à l'encontre des idéaux aristocratiques dont la préservation de la pureté du sang fait partie intégrante, en assimilant la drogue à un agent toxique altérant justement la pureté sanguine. Néanmoins, nous relevons une part d'héroïsme dans la mort épique d'Aymeric, digne des preux chevaliers du moyen-âge, comme le prouve la description que fait

de lui Florent au moment où son ami s'apprête à mettre fin à ses jours : « Déjà il était souverainement beau, les bouffissures de son visage semblaient mystérieusement annulées, et surtout il paraissait paisible, amusé presque, sa longue chevelure blonde flottant dans un souffle de vent qui s'était, à cette seconde, levé [...] » (p. 258).

Ce passage se distingue par une forte aura visuelle si bien que nous avons l'impression qu'il s'agit d'un gros plan cinématographique auquel on a appliqué un effet de ralenti. Cet effet est renforcé par l'emploi du participe présent « flottant dans un souffle de vent » provoquant une suspension temporelle comme pour laisser le temps au téléspectateur d'admirer l'allure majestueuse du beau chevalier Aymeric, le dernier représentant mâle des d'Harcourt-Olande, rendant son dernier souffle de vie. L'honneur de la famille est bel et bien sauf.

Enfin, toujours dans la même problématique de la filiation en crise, nous mentionnons le cas du roman *La carte et le territoire*, où une part belle est accordée à la relation complexe entre le protagoniste principal Jed Martin et son père Jean-Pierre. Le portrait physique et moral du fils rappelle étrangement celui de Michel des *Particules élémentaires* : Jed est décrit comme étant un garçon « délicat et fluët » (*C.T.*, p. 47), incapable de se défendre face à l'adversité. Il semble que nous sommes encore une fois face à un homme à la psychologie défaillante mais à l'esprit fortement aiguisé. En effet, il s'agit d'un individu à l'intelligence précoce : « Il passait [...] des après-midi entières dans la bibliothèque, et à l'âge de dix-huit ans, [...], il avait une connaissance étendue, inhabituelle chez les jeunes gens de sa génération, du patrimoine littéraire de l'humanité. » (p. 47). De plus, comme Michel, il « allait passer [des] années d'adolescence studieuses et tristes. » (p. 47).

Mais contrairement au protagoniste principal des *Particules élémentaires*, un scientifique radicalement déterministe, Jed semble accorder du crédit à la dimension spirituelle de l'homme. Cela se perçoit à travers sa fascination pour les hommes d'Église comme le démontre cette phrase : « Jed avait envisagé à plusieurs reprises de se lancer dans le portrait de l'un de ces hommes, qui, chastes et dévoués, de moins en moins nombreux, sillonnaient les métropoles pour y apporter le réconfort de leur foi. » (p. 97) Nous renouons ici - certes, partiellement - avec le type du personnage huysmansien, avec toujours cette vision fantasmatique de la vocation religieuse où le moine, vestige de l'Ancien monde, serait le symbole d'une vie humaine dénuée de tout matérialisme et consacrée uniquement à la contemplation dévouée.

Pour ce qui est du père de Jed, « homme sec, sérieux, au visage long et austère » (p. 20), sa personnalité semble être aux antipodes de celle de son fils : architecte, ayant passé sa vie à

« construire des résidences balnéaires à la con pour des touristes débiles » (p. 208), il s'agit surtout, à première vue, d'un homme d'un grand pragmatisme qui a su se comporter en chef d'entreprise et diriger « avec dynamisme, et parfois avec dureté, une entreprise d'une cinquantaine de personnes. » (p. 206). Mais au cours d'une confession à son fils, il avouera avoir été tenté par une carrière d'artiste qu'il n'aura jamais réussi à entamer à cause de ses conceptions artistiques jugées dépassées pour l'époque¹⁴⁰ : « “ Oui, moi aussi, je voulais être un *artiste*..., dit son père avec acrimonie, presque avec méchanceté. Mais je n'ai pas réussi. » (p. 212) L'emploi des termes « acrimonie » et « méchanceté » révèle une certaine aigreur de la part de ce père qui a raté sa vocation, malgré une réussite professionnelle des plus éclatantes. Finalement, selon cette perspective, nous pourrions suggérer que le père a transmis à son fils ses penchants artistiques qui s'accompliront totalement chez ce dernier. Peut-être alors que la source de la relation froide et distante qu'entretiennent père et fils est due à la jalousie du géniteur envers Jed qui a réussi là où Jean-Pierre a échoué.

Mais à y regarder de plus près, il est également plausible de situer l'origine du lien de filiation rompu dans le suicide de la mère. En effet, suite à cet épisode tragique, Jean-Pierre arrêtera, non seulement de fréquenter des femmes : « Il était le chef d'une famille décomposée, et n'envisageait nulle recombinaison » (p. 35), mais surtout de s'intéresser à l'éducation de son fils qu'il confiera essentiellement à des baby-sitters : « Jean-Pierre avait été un bon père les premières années, maintenant il l'était un peu moins, il payait de plus en plus d'heures de baby-sitter [...] » (p. 35).

Quant au suicide¹⁴¹ de la mère à proprement parler, il demeurera un sujet tabou et Jed ne saura jamais pour quelle raison sa mère a mis fin à ses jours. Mais au cours d'une conversation intime, la même où il a révélé à son fils ses ambitions artistiques de jeunesse, le père finira par évoquer le sujet du suicide de son épouse : « Probablement est-ce qu'elle n'aimait pas la vie et voilà tout. » (p. 208). Nous comprenons à travers cette révélation que la mère avait de faibles pulsions vitales, ce qui la rendait prédisposée au suicide. Ainsi, c'est sa faible constitution psychique qui serait à l'origine de sa mort volontaire. D'après cela, nous pouvons affirmer que la mère a transmis une part de son manque de vitalité à son fils. Sauf que Jed trouvera dans la pratique artistique un sens à sa vie.

¹⁴⁰ Le père était influencé par Charles Fourier alors qu'en architecture le courant dominant de son époque était le fonctionnalisme.

¹⁴¹ Le clin d'œil à l'intertexte flaubertien est manifeste dans la mort de la mère de Jed puisqu'elle se suicide par ingestion de cyanure, suicide qui n'est pas sans rappeler celui de Mme Bovary, qui, elle, privilégiera l'arsenic pour mettre fin à ses jours.

1.2 - La haine de la génération

À la manière d'un parfait jeu de correspondance, la dénaturation de la relation géniteurs-enfants engendre, comme conséquence logique, la haine de la génération. En effet, les personnages, tant chez Huysmans que chez Houellebecq, refusent totalement l'idée de procréation. Il s'agit généralement d'individus qui répugnent à se reproduire. Tout d'abord, il faut mentionner que cette répugnance vis-à-vis de la génération a beaucoup à voir avec la conception philosophique schopenhauerienne. Pour le philosophe allemand, l'acte de reproduction, en lui-même, est générateur de morbidité : l'homme étant un être irrémédiablement voué à souffrir, la procréation est alors perçue comme un subterfuge condamnant l'humanité à faire perdurer inconsciemment le cycle de la souffrance. L'arrêt du cycle de la reproduction est assimilé donc à un acte salvateur car annulant toute possibilité de transmission des malheurs de l'ancêtre au descendant.

Dans *À rebours*, la haine farouche de des Esseintes pour la génération : « Quelle folie que de procréer des gosses ! » (A.R, p. 283) ou encore : « Si jamais, au nom de la pitié, l'inutile procréation devait être abolie, c'était maintenant ! » (p. 284), l'amène jusqu'à condamner l'interdiction par l'Église catholique et la société de l'avortement. Les codes moraux hypocrites de cette société qui se veut vertueuse et humaniste mais qui, dans le même temps n'hésite pas à envoyer ses enfants tout droit au charnier de la guerre¹⁴², provoque chez le duc Jean des relents de révolte qui le pousse même à faire l'apologie de ce qu'on appelle aujourd'hui dans le jargon moderne l'interruption volontaire de grossesse : « [...] en expulsant un fœtus, on détruit un animal, moins formé, moins vivant, et, à coup sûr, moins intelligent et plus laid qu'un chien ou qu'un chat qu'on peut se permettre impunément d'étrangler dès sa naissance ! » (p. 285)

Toutefois, nous remarquons que ce n'est nullement le côté progressiste de des Esseintes qui est à mettre en avant mais bien plutôt ses tendances misanthropes. En effet, l'assimilation du fœtus à un résidu cellulaire encore plus insignifiant qu'un animal en dit long sur le mépris que ressent le duc envers l'être humain. L'expression « qu'on peut se permettre impunément d'étrangler dès sa naissance » va au-delà de la simple défense de la pratique de l'avortement mais renvoie à quelque chose de l'ordre de l'infanticide. Ce constat se confirme avec la prise

¹⁴² Dans ce même passage portant sur la haine de la génération, des Esseintes en profite également pour critiquer la nation française dont, selon lui, le zèle qu'elle met en œuvre pour encourager ses citoyens à faire des enfants (d'où d'ailleurs la condamnation sévère de la pratique de l'avortement) ne fait que cacher en réalité une volonté d'embrigader toute une jeunesse dans une idéologie nationaliste, les préparant ainsi à devenir de la chair à canon pour les futures conquêtes de la France : « Sous prétexte de liberté et de progrès, la Société avait encore découvert le moyen d'aggraver la misérable condition de l'homme, en l'arrachant à son chez lui, en l'affublant d'un costume ridicule, en lui distribuant des armes particulières, ». (p. 283)

de position du névrosé contre la protection des enfants abandonnés : « on recueillait des enfants abandonnés au lieu de les laisser doucement périr sans qu'ils s'en aperçussent [...] » (p. 28). À moins qu'il ne s'agisse d'une nouvelle manifestation d'un humour noir ravageur mettant en lumière le caractère excentrique et complètement étrange de cet aristocrate décadent. La haine de la génération de des Esseintes se matérialise également à travers la représentation qu'il se fait de l'enfance qu'il réduit à « de la gourme, des coliques et des fièvres, des rougeoles et des gifles dès le premier âge ; » (p. 282). Cela fait écho à l'enfance du duc Jean lui-même qui, comme nous l'avons déjà dit, a été marquée par la maladie. L'enfance est ici évoquée à travers le prisme physiologique. La physiologie s'imbrique même dans l'étude de la différenciation des classes sociales. Aussi, selon notre antihéros, les pauvres ont-ils l'avantage de souffrir physiquement beaucoup moins que les riches : « Il y avait [...] une sorte de justice qui rétablissait l'équilibre du malheur entre les classes, en dispensant plus aisément les pauvres des souffrances physiques qui accablaient plus implacablement le corps plus débile et plus émacié des riches. » (p. 283) Ainsi, le déterminisme physiologique en vient donc à investir le champ de la justice sociale.

Dans *À vau-l'eau*, la haine de la génération est également exprimée d'une manière explicite. M. Folantin, tout comme des Esseintes, abhorre l'idée même de procréation d'où un long réquisitoire sur la vanité d'avoir des enfants : « Et encore, si l'on ne procréait aucun enfant ! Si la femme était vraiment stérile ou bien adroite, il n'y aurait que demi-mal ! » (*A.V.E*, p. 101). Cette phrase est fortement similaire à celle assénée par des Esseintes : « “ Quelle folie de procréer des gosses ” ».

D'ailleurs, le raisonnement de Folantin est quasi identique à celui de son alter-ego aristocrate puisque lui aussi déplore la nature fragile des enfants et les difficultés qu'implique leur éducation : « Le gosse braille, un jour, parce qu'il lui pousse une quenotte ; un autre jour, parce qu'il ne lui en pousse pas ; ça pue le lait sur et le pipi [...] » (p.101). Pour démontrer le caractère repoussant de l'éducation des enfants, le narrateur emploie un lexique familier voire scatologique avec des termes comme « puer » ou « pipi ». De plus, la situation financière précaire de notre malheureux héros contribue à sa condamnation de la génération d'enfants : « C'est une lâcheté lorsqu'on n'a pas de fortune que d'enfanter des mioches ! [...] c'est persécuter et châtier des innocents à qui l'on impose de recommencer la misérable vie de leur père. » (p. 101). À la fin de son raisonnement, Folantin en arrive à louer l'extinction de sa propre lignée : « -Ah ! Au moins, la génération des tristes Folantin s'éteindra avec moi ! » (p. 101). D'après cette perspective, le personnage de Folantin acquiert un statut de libérateur

puisque c'est lui qui va se charger de mettre fin à la malédiction qui semble s'acharner sur sa famille et ce en sacrifiant une potentielle descendance.

Plus généralement, tous les personnages de Huysmans semblent animés par cette volonté de faire éteindre leur lignée. Ainsi, dans *En rade*, le couple Jack-Louise n'a pas d'enfants. Durtal de *Là-bas* est un célibataire endurci qui n'envisage aucunement de fonder une famille. De même pour M. Bougran qui mourra sans laisser de descendance.

De même que pour Huysmans, l'idée de génération est honnie par les personnages de Houellebecq. Cette haine s'explique par un postulat de base que rappelle plus d'une fois le personnage houellebecquien : le fils est la mort du père. Cette idée est exprimée ouvertement dans *La carte et le territoire* : « [...] le fils est la mort du père c'est certain [...] » (*C.T.*, p. 21). La formule modalisatrice « c'est certain » insiste sur l'aspect péremptoire et indéniable de cette vérité. Cette loi générale explique parfaitement l'absence d'affection de Bruno pour son fils qu'il a commencé à rejeter avant même sa naissance : « Quand j'ai appris qu'elle attendait un garçon j'ai eu un choc terrible. D'emblée c'était le pire, il allait falloir que je vive le pire. J'aurais dû être heureux ; je n'avais que vingt-huit ans et je me sentais déjà mort. » (*P.E.*, p. 175) D'après un autre point de vue, ce constat érigé en vérité absolue pourrait être interprété comme une inversion du principe fondamental de la psychanalyse freudienne, celui du complexe d'Œdipe qui formule que le fils, en relation fusionnelle avec la mère, nourrirait une part de jalousie envers le père qu'il voit comme un rival et inversement pour la fille. Ici, c'est le père qui devient jaloux du fils.

Toujours est-il que Bruno ne contribuera nullement à l'éducation de son fils Victor. Il en vient même à éprouver envers lui un certain dégoût : « Entre deux et quatre ans, les enfants humains accèdent à une conscience accrue de leur moi, ce qui provoque chez eux des crises de mégalomanie égocentrique. » (p. 183) Là, le narrateur invoque explicitement des concepts psychanalytiques tels que le moi ou l'origine de la mégalomanie pour donner caution à son dégoût envers les enfants. Nous renouons donc avec la technique houellebecquienne consistant à exploiter des données théoriques parfaitement valables dans le but de justifier un comportement extrêmement tendancieux. D'ailleurs, cette explication rationalisante précède une scène à caractère tout à fait irrationnelle où le père, saisi par une impatience malade, mélangera des anxiolytiques à la compote de son fils, pour prendre le temps d'aller courtiser des filles à un bar de nuit.

Nous pourrions penser qu'au contraire des pères, les mères, dans les romans de Houellebecq, à part bien sûr le cas particulier de Janine Ceccaldi, feraient preuve de plus

d'empathie voire d'amour envers leurs enfants. En fait, il n'en est rien. Dans les *Particules élémentaires*, Christiane, la compagne de Bruno, ayant été contrainte d'élever son fils Patrice toute seule à cause du désengagement total de son ex-mari suite à leur divorce, admet avoir raté l'éducation de son enfant qui deviendra de plus en plus violent à mesure que l'absence de père et de structure familiale stable se font ressentir, ce qui lui fait dire à un certain moment : « [Mon fils] me méprise, mais je vais être encore obligée de le supporter encore quelques années. [...]. S'il se tuait en moto j'aurais de la peine, mais je crois que je me sentirais plus libre. » (p. 214) Nous voilà en face d'une situation quelque peu inquiétante : un fils qui méprise sa mère, elle-même souhaitant, au fond, le voir mort. Il est légitime d'y voir surtout une critique sans concession de la généralisation du divorce - que le narrateur voit visiblement comme une conséquence inéluctable de l'éclatement de la cellule familiale traditionnelle - qui dénature complètement le rapport géniteurs-enfants. Autre cas d'une mère dénaturée : celle de Claire, l'une des anciennes compagnes de Florent de *Sérotonine*, décrite en ces termes :

[La mère de Claire] ne se sentait aucune fibre maternelle, absolument aucune, et avec les enfants dans le cas de la mère c'est tout un, soit on se dévoue totalement à eux, on oublie son propre bonheur pour se consacrer au leur, soit c'est l'inverse qui se produit, et ils ne sont plus qu'une présence immédiatement gênante et rapidement hostile. (SE, p.129)

D'après ce passage, le narrateur nous livre une approche essentialiste de l'amour maternel : soit la mère se sacrifie totalement pour sa progéniture, soit elle s'en désintéresse. Mais l'indifférence n'est que passagère car, en se développant, elle se transformera en une haine farouche envers l'enfant. C'est ce qui explique la relation tumultueuse entre Claire et sa mère. Il est donc tentant d'étendre le principe du « fils c'est la mort du père » aux femmes en proclamant que la fille c'est la mort de la mère.

Pour ce qui est de *La possibilité d'une île*, la haine de la génération atteint des accents outranciers lors de l'évocation de la mort du fils de Daniel : « Le jour du suicide de mon fils, je me suis fait des œufs à la tomate. » (P.I, p. 31) La simultanéité entre un évènement aussi tragique que la mort d'un fils et un autre aussi trivial que la consommation d'un plat culinaire ne peut que susciter le rire, au lieu et en place des larmes. Le caractère burlesque de ce passage se poursuit avec une référence biblique : « Un chien vivant vaut mieux qu'un lion mort, estime justement l'Écclésiaste. » (p. 31). Ici, l'évocation de la religion ne sert point à instaurer un contexte de deuil pesant et solennel, au contraire elle contribue à renforcer le caractère dérisoire et anodin de cette mort. Néanmoins, on pourrait penser que l'emploi de la métaphore valorisante du « lion mort » pour qualifier le fils décédé atténue l'effet grotesque de la situation mais il n'en est rien puisque le narrateur continue dans la surenchère : « Je

n'avais jamais aimé cet enfant : il était aussi bête que sa mère et aussi méchant que son père. Sa disparition était loin d'être une catastrophe ; des êtres humains de ce genre, on peut s'en passer. » (p. 31) Le narrateur assène le coup de grâce en présentant son fils comme un être bête et méchant. Nous avons là un simulacre d'un phénomène d'hérédité morbide avec ce fils, symbole de la mauvaise graine, qui a hérité des tares morales de ses géniteurs. Pour compléter le tableau, le narrateur - en l'occurrence Daniel, le père de ce fils non regretté - conclut sur la définitive futilité de cet individu en clamant que « des être humains de ce genre, on peut s'en passer. » (p. 31-32) Nous remarquons que ce passage est structuré autour d'un effet de gradation qui vise à créer une atmosphère irrévérencieuse la plus à même de déranger le lecteur, ne sachant quelle attitude adopter : s'offusquer de cette dévalorisation d'un fils honni ou bien, au contraire, esquisser un sourire face à cet épanchement d'humour noir.

À noter tout de même que cette part de grotesque triste irradiant la description de la relation dénaturée entre le père et le fils est beaucoup moins présente dans les *Particules élémentaires* où nous observons la prédominance de la tragédie dans le traitement de la relation père - fils (Bruno- Victor). En effet, Bruno, malgré sa répugnance à l'idée d'avoir un enfant, éprouve tout de même un sentiment de culpabilité, voire de pitié envers Victor, contraint dès son enfance d'évoluer dans un cadre de famille décomposée : « Que pouvait-il dire à son fils, quel message avait-il à lui transmettre ? Rien. Il n'y avait rien. Il savait que sa vie était finie, mais il ne comprenait pas la fin. Tout restait sombre, douloureux et indistinct. » (*P.E*, p. 250)

Pour revenir à *La possibilité d'une île*, nous pouvons considérer la thématique de la haine de la génération comme le socle sur lequel repose toute l'intrigue. Après ce passage inaugural portant sur la mort du fils, le roman poursuit dans la même veine en nous donnant à voir un humoriste de métier, Daniel¹¹, personnage principal du roman, versé dans un humour noir des plus radicaux. Dans l'un de ses sketches (ou plus précisément l'une de ses parodies de film d'action), il envisage de mettre en scène un « réseau de tueurs d'enfants, supérieurement organisé, inspiré par des thèses proches de l'écologie fondamentale » (*P.I*, p. 65). Ainsi, le premier quart d'heure du film était constitué par l'explosion ininterrompue de crânes de bébés sous les coups d'un revolver de fort calibre. (pp. 64-65) Ce scénario farfelu renvoie, en réalité, au phénomène social portant sur le rejet de la natalité, qui a pris naissance en Floride et qui consiste en l'émergence de ce qu'on appelle des *childfree zone* : « résidences de standing à destination de trentenaires décomplexés qui avouaient [...] ne plus pouvoir supporter les hurlements, la bave, les excréments, enfin les inconvénients environnementaux qui accompagnent d'ordinaire la *marmaille*. » (p. 65-66) Cette représentation des enfants à travers

la métonymie de la « bave, des hurlements et des excréments » rejoint celle de des Esseintes et de Folantin, mais là où l'évocation d'un monde sans progéniture était de l'ordre du fantasme et de l'utopie dans l'univers romanesque de Huysmans (il est toujours bon de rappeler qu'à la fin du XIX^{ème} siècle l'heure était encore aux politiques natalistes), chez Houellebecq ce rêve devient réalité avec l'apparition dans la société contemporaine d'une classe de jeune gens qui « déclaraient publiquement *ne pas vouloir* d'enfants, ne pas éprouver le désir de supporter les tracasseries et les charges associés à l'élevage d'une progéniture. » (p. 66)

L'idée même d'un monde libéré du joug de la reproduction est au cœur du projet religieux, civilisationnel et scientifique de la secte des élohimites - eux-mêmes d'ailleurs engagés dans la mouvance *Childfree* - à laquelle est affilié Daniell. En effet, celle-ci préconise un monde où l'immortalité devient possible via le processus du clonage qui permet au sujet concerné de se perpétuer à travers les siècles par l'intermédiaire d'une lignée infinie de clones. Ce n'est point par hasard que les élohimites ont exploité une imagerie et des slogans antinatalistes tels que « JUST SAY NO. USE CONDOMS » (p. 368), pointant du doigt le caractère intrinsèquement insupportable et égoïste de l'enfant en bas âge.

Dans *Les particules élémentaires*, Michel Djerzinski finira par résoudre le problème de la génération en créant une nouvelle espèce humaine (les post humains) immortelle et stérile mais fortement réceptive au plaisir sexuel, ayant acquis l'aptitude de dissocier la jouissance sexuelle des impératifs de la reproduction.

Tant pour Huysmans que pour Houellebecq, la filiation soulève un problème majeur dans la conception de leur univers romanesque. Pour l'auteur d'*À rebours*, naturalisme oblige, cette question est traitée principalement à l'aune de l'hérédité morbide avec la prééminence de l'aspect physiologique quant à l'explication du dérèglement nerveux et psychologique en œuvre chez ses personnages, tout en signalant l'importance du facteur social également (CF *À vau l'eau*). Néanmoins, cette idée de transmission des tares à la descendance semble réactualiser l'idée d'une malédiction dont doit subir les conséquences la génération suivante. Le déterminisme physiologique semble finalement aboutir à la réapparition de la notion de fatalité sur laquelle les romanciers naturalistes, Zola à leur tête, ont décidé de tirer un trait. Concernant Houellebecq, le problème de la filiation est annonciateur de tous les malheurs qui entacheront les destins de ses personnages. Bien que le phénomène d'hérédité morbide se voie par moments réactualisé, ce sont bien les mutations sociales et historiques qui sont à l'origine de la dégradation de la relation géniteurs-enfants. Le cas de Janine Ceccaldi illustre parfaitement cet état de fait. Comme produit de l'altération de la structure traditionnelle des

sociétés occidentales, le divorce influe négativement sur l'épanouissement personnel de la descendance.

Comme corollaire naturelle à cette altération du rapport parents-enfants, la haine de la génération vient renforcer cette problématique de la filiation. En effet, le refus de toute descendance est une caractéristique permanente chez les personnages huysmansiens si bien qu'aucun d'eux n'entreprendra d'engendrer une progéniture. Plus que cela, l'arrêt définitif du processus de reproduction humaine devient un fantasme, une sorte de rêverie inaccessible mais ô combien enthousiasmante pour le protagoniste. Ce qui était de l'ordre de l'utopique et de l'improbable chez Huysmans devient par contre effectif chez Houellebecq. Chez ce dernier, la haine de la génération est telle qu'il attribue à la reproduction sexuée tous les malheurs de l'humanité. La souffrance est biologique, inscrite dans les gènes mêmes de l'individu si bien qu'il est nécessaire d'en finir avec ce mode désuet de procréation et de proposer un nouveau modèle humain efficient biologiquement parlant pour mettre fin à la constitution intrinsèquement défectueuse de l'homme actuel.

2. Impact de la maladie sur la construction des personnages : application des modèles sémiotique et sémiologique

Pour schématiser, dans notre 1^{er} sous-chapitre nous avons étudié ce que l'on pourrait appeler les frontières d'existence du personnage tant huysmansien que houellebecquien : c'est-à-dire son point de départ dans la vie qui se caractérise par une naissance chaotique privée de tout appui familial, puis la fin de son parcours au sein d'un monde qu'il dénigre et qui s'achève par une absence de descendance (à quelques exceptions près). Il s'agit maintenant d'étudier l'intervalle situé entre ces deux frontières (la naissance et la mort). En d'autres termes, il s'agit d'étudier comment le personnage se construit tout le long des univers romanesques de nos deux auteurs. Nous verrons précisément comment la maladie agit sur l'être et le faire des protagonistes de nos romans. Pour cela, nous essayerons d'appliquer les modèles de la sémiotique et de la sémiologie narratives.

Selon Vincent Jouve, « l'histoire, de façon minimale, peut se définir comme une suite d'actions prise en charge par des acteurs. Deux questions sont donc au centre de la sémiotique : l'intrigue et les personnages. »¹⁴³ Pour l'intrigue, nous avons déjà vu, que d'après l'analyse sémiotique, cette dernière est réductible à un modèle bien déterminé : celui du

¹⁴³ Vincent Jouve, *La poétique du roman, op.cit.*, p. 45.

schéma quinaire. De même pour les personnages, « on peut retrouver dans l'infinie pluralité des récits, le même système de personnages. »¹⁴⁴ À noter que l'analyse sémiotique du personnage, théorisé par Greimas¹⁴⁵, s'intéresse essentiellement au *faire* de ce dernier. Cette analyse a été complétée et reformulée par les travaux de Philippe Hamon¹⁴⁶ qui introduira la notion de l'*être* des personnages pour son modèle sémiologique.

2.1 - Examen du schéma actanciel chez Huysmans et Houellebecq

Tout d'abord, il faut signaler que la notion de personnage n'existe pas vraiment en sémiotique narrative. Elle est supplantée par les concepts d'*acteur*, d'*actant* et de *rôle thématique*¹⁴⁷. Vincent Jouve définit le concept d'acteur comme suit :

Un récit a besoin d'un certain nombre d'actions pour fonctionner. L'acteur est l'instance chargée de les assumer. Défini comme « exécutant », incarnation anthropomorphe des rôles nécessaires au déroulement du récit, l'acteur est le concept qui se rapproche le plus de la notion traditionnelle de « personnage ». ¹⁴⁸

Pour ce qui est de l'actant, il « se définit comme un rôle nécessaire à l'existence du récit (rôle que les acteurs ont pour fonction de prendre en charge). [Mais contrairement au concept d'acteur], ce n'est [...] pas une donnée du texte, mais une notion construite par l'analyse. »¹⁴⁹ Greimas définit essentiellement six rôles actanciels (ou actants) : sujet-objet, opposant-adjurant et destinataire-destinateur.

Le schéma actanciel se présente comme un schéma dynamique (tout comme le schéma quinaire) qui met en scène un sujet principal animé par une quête bien particulière (ce que l'on nomme objet). Ce sujet aura à faire avec des obstacles incarnés par des opposants qui tenteront de compromettre les chances de réussite de la quête en question. Cependant, il peut solliciter l'aide de certains alliés (les adjurants) pour contrer ces obstacles. Enfin, « la quête a, en outre, une origine (le destinataire) et une finalité qui, en plus du sujet, peut concerner différents personnages (les destinataires). »¹⁵⁰ Mais dans quelle mesure ce schéma s'applique-t-il dans les univers romanesques de Huysmans et Houellebecq ? Nous avons vu que dans À

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 51.

¹⁴⁵ A.-J. Greimas, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970.

¹⁴⁶ Philippe Hamon, « pour un statut sémiologique du personnage » in *poétique du récit*, Seuil, coll. Points, 1977.

¹⁴⁷ Nous reviendrons plus tard sur le concept de *rôle thématique*.

¹⁴⁸ Vincent Jouve, *La poétique du roman*, *op.cit.*, pp. 51-52.

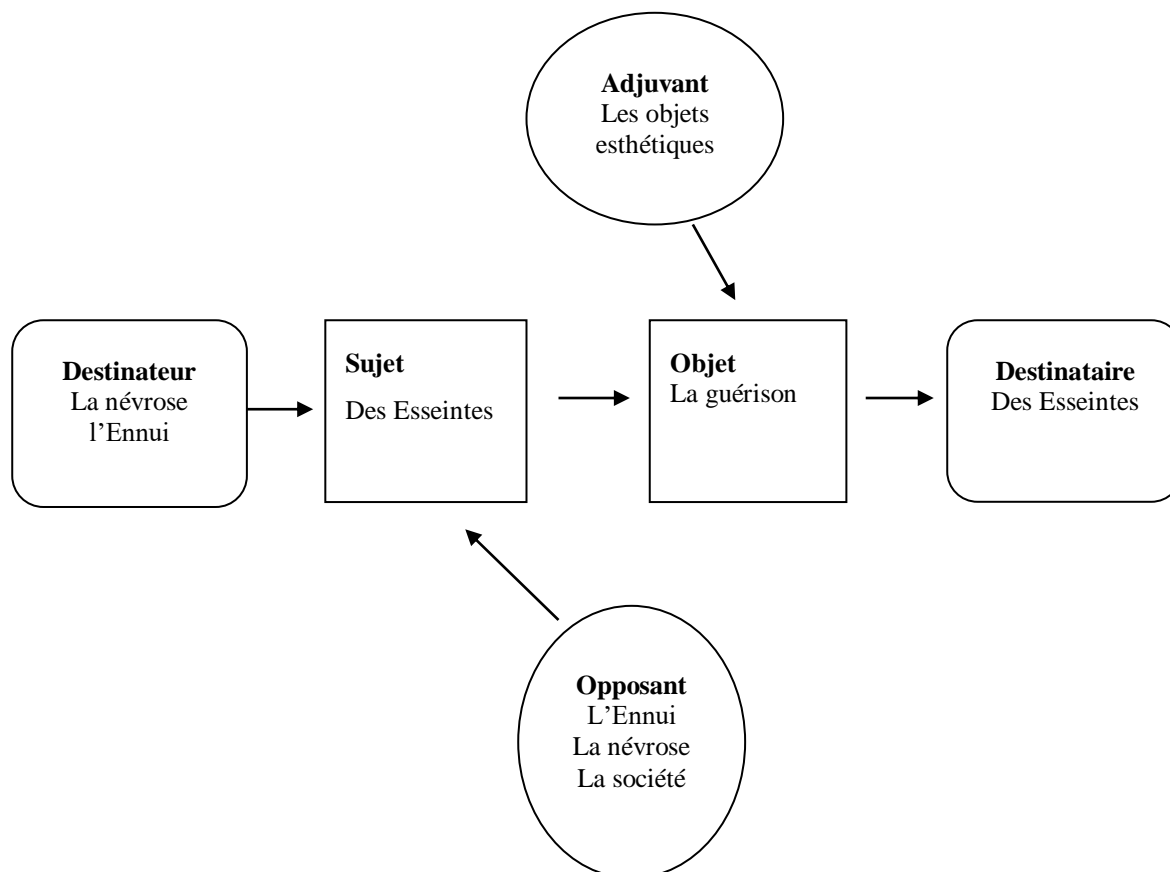
¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 52.

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 52-53.

rebours et *Sérotonine*, le schéma quinaire subit une sorte de perturbation due à l'impact de la maladie sur l'intrigue. Qu'en est-il alors du schéma actanciel ?

2.1.1 - À rebours, roman sans quête à un seul personnage ?

Nous avons vu que dans ce roman, l'action se situe plutôt sur le plan des réminiscences et des souvenirs du personnage principal. Quel effet cela a-t-il sur le schéma actanciel ?



Le schéma actanciel d'À rebours¹⁵¹

Le premier constat que nous pouvons tirer de ce schéma assez particulier est la prédominance des entités abstraites telles que la névrose, l'ennui¹⁵² ou les objets esthétiques, sur les êtres réels. C'est bien l'ennui suivi de l'apparition de la névrose qui a incité des Esseintes à vendre le château de Lourps et à s'installer dans la maison de Fontenay-aux-Roses : « Quoi qu'il tentât, un immense ennui l'opprimait. Il s'acharna, recourut aux périlleuses caresses des virtuoses, mais alors sa santé faiblit et son système nerveux

¹⁵¹ A noter que ce schéma actanciel répond parfaitement à la définition qu'a donnée Rudy Steinmetz du roman phare de Huysmans (voir supra).

¹⁵² Concernant l'ennui en littérature du XIX^{ème} siècle, nous citons la thèse de Guy Sagnes, *L'ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, Thèse de Lettres, Paris, Armand Colin, 1969.

s'exacerba [...] ». (A.R, p. 85) Nous remarquons ici qu'un mal psychologique (l'ennui) a accentué le mal physiologique (la névrose). Dès lors, échapper à l'affreux ennui devient une nécessité vitale pour des Esseintes et prend des allures de quête à part entière. À noter que le destinataire n'est autre que des Esseintes lui-même puisqu'il ne s'agit, dans le cas de notre roman, nullement d'une réalisation d'une quête à vocation universelle telle que sauver le monde, éliminer le mal et répandre le bien autour de soi, etc. Des Esseintes n'a d'autre finalité que lui-même puisque son unique but semble se réduire à échapper à un monde régi par l'ennui et la maladie. Il a été déjà dit à maintes reprises qu'À rebours se démarque du roman traditionnel entre autres par la mise en scène d'un seul et unique personnage.

Néanmoins, nous pouvons nuancer ces propos en avançant l'hypothèse que les objets esthétiques avec lesquels interagit constamment le duc Jean font office de protagonistes. Nous pouvons même les considérer comme étant des adjuvants puisque leur rôle consiste à accompagner des Esseintes dans sa lutte contre l'oppression continue de l'ennui et de la maladie. De plus, c'est bien eux qui insufflent à l'intrigue un certain dynamisme, *a priori* absent vu l'état de langueur et d'apathie qui consume le protagoniste principal. Ce sont également eux qui enclenchent les mécanismes de l'aventure esthétique puisqu'ils servent d'inspiration à leur propriétaire pour réaliser des projets artistiques tout aussi saugrenus les uns que les autres. En sollicitant le point de vue philosophique, ce schéma actanciel confirme encore plus le caractère schopenhauerien du roman. En effet, le *faire* ou *pseudo-faire* de des Esseintes illustre parfaitement cette idée que la vie serait un pendule qui oscille de droite à gauche de la souffrance à l'ennui, plus précisément, de la névrose à l'ennui pour des Esseintes.

Nous pouvons étendre ce constat d'impuissance face à la vanité de l'existence aux autres personnages huysmansiens, constamment martyrisés par un ennui oppressant sur lequel ils n'ont aucune emprise. Dans *Là-bas* et *La retraite de monsieur Bougran*, les deux personnages principaux tentent de donner de l'ampleur à leur quotidien : Durtal, en s'engageant dans la voie du satanisme, Bougran, en reproduisant dans son propre domicile son ancien lieu de travail. Mais il s'agit de pseudo-quêtes¹⁵³ virant à des simulacres d'aventures, à la différence que Durtal remettra en question son attrait malsain pour les forces du mal alors que Bougran finira par succomber à la détérioration de sa psyché délabrée.

¹⁵³ Cela s'applique également à *Sac au dos*, *En rade* et *À vau-l'eau*.

2.1.2 - Houellebecq : des personnages aux faires limités

Pour le roman *Sérotonine*, nous avons également vu que le schéma quinaire est perturbé par le flux de souvenirs et de réminiscences qui viennent conditionner les actions et le comportement du protagoniste principal. Quelles conséquences cela a-t-il sur le schéma actanciel ?

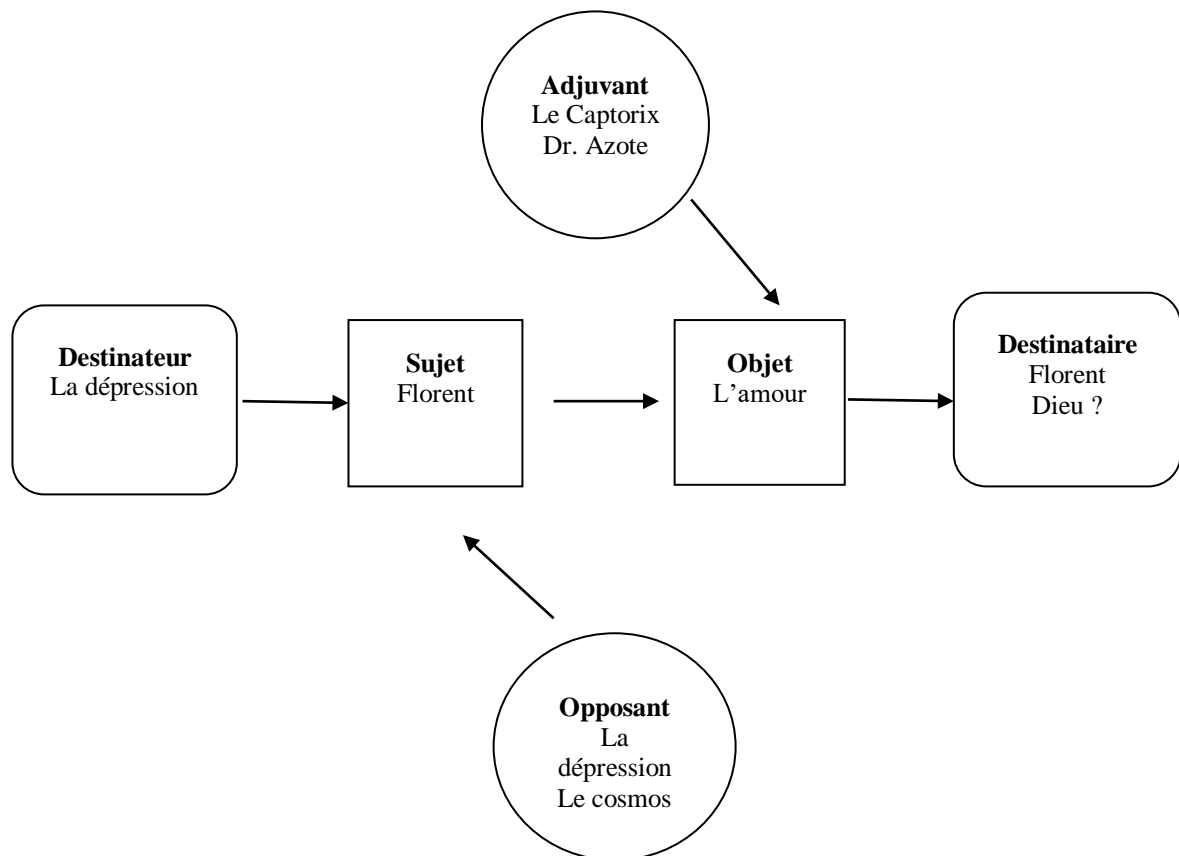


Schéma actanciel de *Sérotonine*¹⁵⁴

Nous remarquons que ce schéma illustre bien le rôle de la morbidité qui détermine la *faire* du personnage. Tout comme dans *À rebours*, le destinateur prend ici la forme d'une entité abstraite, à savoir la maladie et plus précisément la dépression. Elle est à l'origine de la prise de décision radicale de Florent de changer complètement de mode de vie et de renoncer à son travail. Le caractère médical du roman se reflète à travers le rôle d'adjuvant que joue le Captorix, l'antidépresseur qui maintient en vie Florent. À noter aussi que comme dans *À rebours*, l'adjuvant, dans *Sérotonine*, à part le personnage du psychiatre qui accompagnera la dépression de Florent tout le long du roman, est un objet inanimé. En ce qui concerne la

¹⁵⁴ Nous reviendrons sur cette notion de cosmos dans la seconde partie de notre travail.

finalité du roman, nous pourrions considérer *a priori*, comme dans le roman de Huysmans, qu'elle n'a pour sujet que le personnage de Florent lui-même luttant contre la tentation du suicide mais il est à mentionner que la problématique de Dieu et du sacrifice est également mise en question.¹⁵⁵

Il est à constater, pour les deux schémas, qu'il existe une sorte de flou qui enveloppe la quête des deux personnages. Des Esseintes recherche-t-il réellement la guérison ? Ne se complairait-il pas dans son état de morbidesse, le plus à même de lui offrir un mode de vie axé sur la contemplation ? De même pour Florent, sa quête ne se résumerait-elle pas à une renonciation à la vie, comme l'indique sa tendance à se réfugier dans un passé révolu ?

Dans *Soumission*, le *faire* du personnage principal François est également limité puisque tout le long du roman, il assiste passivement à l'islamisation de la France sans qu'à aucun moment il ne vienne à manifester la moindre velléité de révolte ou même de simple interrogation. Face à la perspective de perdre ses privilèges en tant que professeur à la Sorbonne, il décidera de se convertir simplement à l'Islam.

Cependant, le schéma actanciel rend parfaitement compte de la composante science-fictionnelle de l'univers romanesque houellebecquien notamment dans *Les particules élémentaires*¹⁵⁶ où le *sujet actant* Michel se voit doté d'un *faire* déterminant, puisque c'est lui qui est à l'origine de la mutation scientifique ayant contribué à la création d'une nouvelle espèce humaine capable de surmonter la souffrance générée par le mode de reproduction sexué. Comme dans les romans de science-fiction classiques, la quête de Michel revêt une dimension fortement universaliste puisque sa contribution dans le domaine de la biologie a scellé tout le destin de l'humanité.

¹⁵⁵ À noter que dans *À rebours*, la question du salut par la religion est mise en avant par des Esseintes mais, contrairement à *Sérotonine*, elle est uniquement envisagée dans une perspective individualiste et aucunement universelle vu que l'aristocrate déchu ne se soucie guère du destin de la société dans laquelle il évolue.

¹⁵⁶ *La possibilité d'une île* se caractérise également par une composante science-fictionnelle mais au contraire des *Particules élémentaires*, le personnage principal Daniell n'influe aucunement sur le destin de l'humanité. Tout au long de l'aventure élohimite, il ne fera qu'accompagner la secte dans ses pérégrinations. Le personnage à l'origine du changement du statut biologique de l'être humain et de la reproduction par clonage n'est autre que le scientifique Slotan Miskiewicz, l'un des éminents leaders de la secte. Il serait donc un alter ego du personnage de Michel Djerzinski des *Particules élémentaires*.

2.2 - La prédominance de la figure de l'antihéros dans les romans de Huysmans et Houellebecq

La disqualification du *faire* des personnages huysmansiens et houellebecquiens implique forcément l'émergence de la figure de l'antihéros¹⁵⁷. Mais avant d'aborder en détails cette question de l'héroïsme, revenons au modèle sémiotique du personnage. Nous avons préalablement dit que le modèle de Greimas s'intéresse essentiellement au *faire* de ce dernier sans accorder la moindre part à son *être*, ce que s'efforce de corriger le modèle sémiologique de Philippe Hamon en introduisant la notion de *l'être du personnage*, mais tout en validant le travail de Greimas sur le personnage en tant qu'acteur et actant. Par rapport à son prédécesseur, Hamon introduit un troisième volet dans son analyse sémiologique qu'il nomme « l'importance hiérarchique », c'est essentiellement via l'examen de ce concept que se fait l'étude de la question de l'héroïsme du personnage principal de tout roman, quel qu'il soit.

2.2.1 - Les personnages chez Huysmans et Houellebecq : un problème d'onomastique

Toujours selon Hamon, *l'être* est défini selon cinq paramètres, à savoir : le nom, le corps, l'habit, la psychologie et la biographie. Tout au long de notre travail, nous avons démontré, à travers le prisme de la morbidité, que le corps et la psychologie des personnages de nos deux auteurs sont soumis à un constant état d'altération¹⁵⁸. De même pour la biographie, il est à signaler que cette donnée a été analysée par le biais de l'étude de la généalogie et des lois de l'hérédité morbide qui prédéterminent les parcours respectifs des protagonistes principaux.

Pour ce qui est de l'habit, donnée assez diffuse et pas toujours clairement décrite, nous remarquons qu'elle se manifeste chez Huysmans par le prisme de l'excentricité, essentiellement dans *À rebours*, comme le démontre le passage portant sur le passé de dandy extravagant de des Esseintes : « Il s'acquit la réputation d'un excentrique qu'il paracheva en se vêtant de costumes de velours blancs, de gilets d'orfroi, en plantant, en guise de cravate, un bouquet de Parme dans l'échancrure décolletée d'une chemise [...] » (A.R, p. 89). L'excentricité se perçoit également dans l'habit orné d'orfèvrerie de Salomé du tableau de

¹⁵⁷ Erich Auerbach explique que la figure de l'antihéros fait partie d'un mouvement général contestant les anciens codes de la littérature traditionnelle : prévaut désormais « une représentation sensorielle du laid, de l'abject et du pathologique. », *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, (Bern, A. Francke, 1945, traduit de l'Allemand par Cornelius Heim), Paris, Gallimard, 1973, p. 494.

¹⁵⁸ Nous avons vu que le corps du personnage huysmansien souffre constamment d'un mal physiologique persistant. Pour ceux de Houellebecq, la dépression, mal psychologique en œuvre chez les protagonistes influe négativement sur l'état de leur organisme qui subit alors un processus d'enlaidissement. Nous reviendrons sur cette question au moment d'aborder la thématique de la laideur et de l'abject dans notre travail.

Gustave Moreau ou encore dans la nudité des participants à la Messe Noire du chanoine Docre dans le roman *Là-bas*. Chez Houellebecq, l'habit répond plutôt à des codes de séduction : le personnage dépressif ou simplement de caractère austère porte généralement un accoutrement grisâtre¹⁵⁹ et pesant, alors que le protagoniste séduisant, au physique avantageux (généralement féminin) se voit érotisé à l'extrême se faisant attribuer des vêtements attirants et provocants. Il reste désormais à étudier le nom, premier identifiant du personnage.

Huysmans ou l'emploi de patronymes connotés

En règle générale, les noms dont affuble Huysmans ses personnages sont fortement connotés. Le préfixe « Flore » dans le nom complet Jean Floressas des Esseintes renvoie au motif de la fleur, or nous savons très bien que le duc Jean est un esthète particulièrement épris de fleurs et de toutes sortes de végétaux aux allures excentriques. Il n'est donc point fortuit que l'auteur opte pour cet étrange patronyme pour caractériser son personnage. Le nom « Marles » du personnage Jacques Marles du roman *En rade* est également connoté puisqu'en langage argotique, le terme « marle » désigne soit « l'homme rusé, malin, fort » ou bien « le souteneur, le proxénète » ou encore « l'amant ou le concubin »¹⁶⁰. Ici, nous avons un emploi totalement antithétique du patronyme puisque le personnage de Jacques est un homme faible et naïf comme le prouve son attitude passive et amorphe face aux entourloupes dont usent et abusent les deux paysans Antoine et Norine, telles que gâter avec de l'eau le vin de la feuille.

Pour *À vau-l'eau*, il existe également une correspondance entre la nature du personnage principal et son nom. Dans le patronyme « Folantin », nous signalons le préfixe « Fol » qui désigne une personne « présent[ant] des troubles du comportement ou de l'esprit dénotant ou semblant dénoter une altération pathologique des facultés mentales. »¹⁶¹ Cela reflète parfaitement l'état délétère dans lequel est enfermé Folantin, individu à la psychologie défaillante et au physique ingrat. Nous mentionnons aussi un possible emploi antithétique de ce nom puisque le terme « fol » peut désigner quelqu'un qui aime se « livrer à la débauche »¹⁶² ce qui est en contradiction avec la personnalité de Folantin, peu encline à l'extravagance et au libertinage.

¹⁵⁹ Ce constat s'étend à Houellebecq lui-même, connu pour porter son sempiternel parka verdâtre, jouant sur l'image du dépressif apathique qui lui colle à la peau et qu'il aime lui-même vraisemblablement entretenir.

¹⁶⁰ <https://www.cnrtl.fr/definition/marle>, cons. le 29/08/20.

¹⁶¹ <https://www.cnrtl.fr/definition/fol>, cons. le 29/08/20.

¹⁶² *Ibid.*

Même constat pour M. Bougran puisque le nom « Bougran » nous rappelle le nom « Bougre », terme qui « marque souvent au masculin la sympathie mêlée d'indulgence »¹⁶³ d'où l'expression « un pauvre bougre ». Ceci correspond parfaitement au caractère de monsieur Bougran, un être malheureux et naïf, individu quelconque dont l'unique passion réside dans l'exercice de sa morne profession administrative.

Dans *Sac au dos*, nous pouvons déceler un emploi antinomique dans le prénom du personnage principal « Eugène » qui, en Grec Ancien, signifie la « bonne naissance » or dès l'*incipit* de la nouvelle le narrateur évoque en des termes peu valorisants le legs familial : « je n'étais le fils ni d'un sénateur ni d'un proscrit, je n'avais qu'à suivre [...] les traditions de médiocrité et de misère depuis longtemps adoptées par ma famille. » (*N, SAC*, p. 43) Visiblement, le protagoniste est né dans une famille médiocre ce qui est en contradiction avec la portée sémantique de son prénom. Dans *Là-bas* nous enregistrons une correspondance entre le nom de Mme Chantelouve et le personnage éponyme. Le suffixe « Louve » rend bien compte de la nature de cette femme vorace et manipulatrice, versée dans les arts sataniques.

Les patronymes chez Houellebecq : entre anonymat et double inversé

Chez Houellebecq, l'onomastique semble obéir à des codes sociologiques. En effet, en règle générale, les personnages houellebecquiens appartiennent à la classe moyenne française d'où des prénoms et des noms communs sans connotation particulière tels que Daniel, François, Bruno ou encore Florent. À noter tout de même que l'auteur emploie son propre prénom « Michel » pour identifier ses personnages puisque ce prénom désigne deux personnages principaux à savoir Michel Djerzinski des *Particules élémentaires* et Michel Renault de *Plateforme*. Le même constat s'observe chez les prénoms des personnages féminins. Nous remarquons également que, bien souvent, le narrateur n'indique pas le nom du personnage en question¹⁶⁴, comme s'il s'agissait pour lui de mettre l'accent sur l'aspect anonyme de ces individus désenchantés.

Dans *Extension du domaine de la lutte*, la logique de l'anonymat¹⁶⁵ est poussée à l'extrême puisque le personnage principal n'est jamais nommé. Cependant, dans *Sérotonine*, nous remarquons la présence d'une surdétermination au niveau du nom et prénom du

¹⁶³ <https://www.cnrtl.fr/definition/bougre>, cons. le 29/08/20.

¹⁶⁴ Ainsi, dans les romans *La possibilité d'une île* et *Soumission*, nous ne connaissons jamais les noms des deux personnages principaux Daniel et François.

¹⁶⁵ Par contre, dans *La carte et le territoire*, l'auteur opte pour un prénom assez original pour son personnage principal Jed Martin, plus en accord avec sa nature d'artiste. Nous sortons donc du cadre de l'anonymat dans ce cas précis.

personnage principal Florent-Claude Labrouste. En réalité, cette surdétermination est amenée par le commentaire du narrateur autodiégétique sur la nature de son propre prénom : « [...] je considère mon prénom comme entièrement raté. Florent est trop doux, trop proche du féminin Florence, en un sens presque androgyne. » (*SE*, p. 10) C'est bien l'aspect féminin qui caractérise le prénom du personnage principal, ce qui s'oppose complètement à la nature virile de notre protagoniste : « Il ne correspond nullement à mon visage aux traits énergiques, sous certains angles brutaux, qui a souvent été considéré comme viril » (p. 10). Toujours dans la même thématique de la virilité et de l'effémination, son deuxième prénom Claude est également sujet à de violentes réserves de la part de son porteur : « [...] l'image d'épouvante d'une vidéo vintage de Claude François repassée en boucle dans une soirée de vieux pédés me revient aussitôt, dès que j'entends prononcer ce prénom de Claude. » (pp. 10-11) Ce long développement sur l'aspect efféminé du prénom permet d'introduire un motif central de l'intrigue, celui de la virilité. Cette virilité dont Florent semble être visiblement fier sera remise en cause puisque notre héros deviendra impuissant sexuellement suite à la consommation de l'antidépresseur Captorix.

Enfin, il est à signaler que le nom « Labrouste » est également connoté puisqu'il nous rappelle le terme « brousse » qui désigne un cadre campagnard isolé de tout milieu urbain, ce qui correspond parfaitement au cadre spatial du roman. Le terme « Brousse » désigne également un type de fromage originaire de Provence, ce qui peut être perçu comme un clin d'œil à la profession de Florent, ingénieur agronome, dont la tâche consiste entre autres à promouvoir l'exportation des fromages français vers les autres pays de l'union européenne. Nous constatons donc que le nom et prénom du protagoniste principal servent d'annonciateur des thématiques principales du récit.

Mais là où Houellebecq innove au niveau de l'onomastique, c'est dans l'exploitation des patronymes de personnalités célèbres, en en faisant un usage à contre-emploi. Le jeu sur le nom d'une célébrité lui permet de façonner des personnages obéissant au principe du double inversé. Ce principe consiste à doter un personnage lambda d'un nom d'une personnalité connue dans le cercle médiatique et de lui assigner des traits physiques et moraux complètement à l'opposé de ladite personnalité. Nous citons l'exemple du personnage de Brigitte Bardot, une ancienne camarade de classe du narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* décrite en ces termes : « Au moment où je l'ai connue, dans l'épanouissement de ses dix-sept ans, Brigitte Bardot était vraiment immonde. D'abord elle était très grosse, un boudin et même un surboudin, avec divers bourrelets disgracieusement disposés aux intersections de son corps obèse. » (*E.D.L.*, p. 88) Bien entendu, le narrateur joue ici à déconstruire la figure

mythique de l'actrice et top-model Brigitte Bardot perçue par l'imaginaire collectif comme le symbole du charme et de la beauté sensuels. Dans le roman, Brigitte Bardot devient l'incarnation absolue de la laideur féminine.

Nous relevons une occurrence d'un autre cas de double inversé, celui du personnage de Robert Rediger de *Soumission*, musulman converti et farouche défenseur de la cause palestinienne, qui deviendra vers la fin du roman le nouveau président de la Sorbonne islamique. Ce personnage fait en réalité référence à un intellectuel et philosophe français, actif dans le champ médiatique, Robert Redeker. Ce dernier a défrayé la chronique politique et littéraire en publiant un livre dans lequel il procède à une critique sans concession de l'Islam, en le présentant comme une religion essentiellement violente, ce qui provoquera des remous au sein de la communauté musulmane de France allant jusqu'à des menaces de mort à l'encontre de sa personne. Contrairement au cas de Brigitte Bardot, ici, l'inversion¹⁶⁶ se situe plutôt sur le plan idéologique et non sur le plan physique puisque Rediger, au contraire de Redeker, est, comme nous l'avons déjà signalé, un intellectuel musulman convaincu. Comme pour faire pendant au pamphlet anti-Islam de Redeker, Rediger, lui, a entrepris la rédaction d'un manuel vantant les bienfaits de l'Islam intitulé *Dix questions sur l'islam*. À noter que dans ce cas l'inversion n'est pas totale puisque l'auteur a opéré un changement au niveau du nom du sujet concerné. Ainsi, Redeker deviendra Rediger avec un jeu sur la similitude phonétique des deux patronymes. Ainsi, le recours à cette technique du double inversé sert essentiellement à introduire une part de comique absurde, déconstructeur et dérangeant.

Il est à noter que diverses autres vedettes sont mises en scène dans les récits en question mais souvent réduites à leurs traits de personnalité les plus ingrats. Ainsi, à titre d'exemples, Michel Onfray est qualifié par le narrateur de *La possibilité d'une île* d'« indigent graphomane » (*P.I.*, p. 52) et Marc-Olivier Fogiel de « petite merde » (p. 48).¹⁶⁷

Finalement, nous pouvons conclure que, dès analyse de l'onomastique chez Huysmans et Houellebecq, il est possible de percevoir la nature antihéroïque de leurs personnages.¹⁶⁸ Le recours à la connotation dans le choix des noms chez les protagonistes huysmansiens vient renforcer, surdéterminer leurs caractères physiologiques et psychologiques déficients avec

¹⁶⁶ : https://next.liberation.fr/livres/2015/01/02/de-rediger-a-redeker-d-un-robert-l-autre_1173234, cons. le 16/03/2019. Nous y trouverons l'article consacré à la comparaison entre Robert Redeker et Robert Rediger.

¹⁶⁷ Dans *La carte et le territoire*, nous avons une représentation burlesque de Jean-Pierre Pernaut le célèbre journaliste et présentateur du Journal télévisé de TF1 que l'auteur imagine en homosexuel déclarant sa flamme à un certain David : « "oui, c'est vrai, j'aime David" » (*C.T.*, p. 85).

¹⁶⁸ Pour Huysmans, cela est confirmé par Guérin-Marmigère : « Le nom propre de certains personnages désigne expressément leur appartenance à la catégorie "anti-héros". Folantin et Bougran exhibent par leur patronyme la disqualification de leur être. » (*La poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans, op.cit.*, p. 215)

notamment un emploi antinomique de certains patronymes, provoquant ainsi un certain effet ironique. Chez Houellebecq, l'accent est plutôt mis sur l'aspect quelconque des noms et prénoms des personnages mais avec l'intrusion, dans certains cas, d'un effet comique, via le recours à la technique du double inversé.

2.2.2 - Importance hiérarchique¹⁶⁹ et examen des codes de l'antihéroïsme

L'application du schéma actanciel nous a déjà permis d'observer une certaine disqualification au niveau du *faire* des personnages respectifs de nos deux auteurs. Pour ce qui est de leurs *êtres*, nous avons constaté là aussi une manifestation d'une certaine disqualification qui apparaît d'emblée au niveau de l'identifiant premier du personnage, c'est-à-dire son nom mais également au niveau de son corps, sa psychologie et sa composante biographique. Mais pour rendre compte de manière exhaustive de cette question de l'héroïsme, Philippe Hamon a défini quatre paramètres principaux permettant de déterminer le caractère héroïque du personnage principal, qui sont la qualification, la distribution, l'autonomie et la fonctionnalité.

La qualification est l'étude « à travers la *quantité* et la *nature* des caractéristiques attribuées au personnage. On se demandera si telle figure, dont on présume l'héroïsme, est plus ou moins décrite que les autres et si elle présente des signes particuliers tels que les cicatrices, les blessures ou un physique exceptionnel. »¹⁷⁰ La distribution « renvoie au nombre des apparitions d'un personnage et à l'endroit du récit où elles ont lieu. »¹⁷¹ Bien entendu, un héros doit apparaître fréquemment dans la progression de l'intrigue, encore plus dans les moments cruciaux de cette dernière : début, crise et fin. L'autonomie est également un critère définitoire du héros puisqu'un véritable héros doit se signaler par son indépendance. Enfin, la fonctionnalité est ce qui caractérise la propension du personnage principal à accomplir des actions permettant la réalisation de la quête du récit.

Appliquons désormais ces quatre critères sur les personnages principaux des romans de nos deux auteurs.

L'antihéros huysmansien : un être déficient

¹⁶⁹ La notion d'importance hiérarchique renvoie directement à la notion d'héroïsme puisque le héros n'est autre que le personnage le plus important hiérarchiquement parlant.

¹⁷⁰ Vincent Jouve, *La poétique du roman, op.cit.*, p. 61.

¹⁷¹ *Id.*

Chez Huysmans, l'anthéroïsme du personnage principal se manifeste dès l'examen du premier paramètre : celui de la qualification, c'est-à-dire au niveau de la nature profonde du personnage. En effet, les protagonistes huysmansiens sont essentiellement, de part leur nature malade, - à l'exception peut-être de Durtal - des êtres déficients. Pour la plupart des personnages, c'est soit la maladie, soit simplement le handicap physique qui prime.

Des Esseintes est l'objet d'une qualification différentielle surdéterminée, axée sur sa santé défaillante et minée par la névrose. Même constat pour *En rade* où la qualité principale du couple Jacques-Louise, entité principale du roman, se limite à la nature malade des deux individus. Dans *À vau l'eau*, c'est plutôt le handicap physique qui annihile dans l'œuf toute perspective d'héroïsme chez M. Folantin puisque, comme nous l'avons déjà signalé, il s'agit d'un individu boiteux, à l'aspect chétif. Le trait principal qui détermine le personnage de M. Bougran n'est autre que la vieillesse, ce qui là encore bloque toute manifestation d'héroïsme. Même la qualité de sagesse que nous attribuons généralement aux personnes âgées ne caractérise point Bougran, au contraire, il sombrera tout au long de la nouvelle dans une étrange folie qui altérera sa santé et le précipitera dans les bras de la mort.

Pour ce qui est de *Sac au dos*, nous avons une incarnation typique de l'antihéros par excellence en la personne d'Eugène Lejantel, un jeune soldat parti au front franco-prussien. Traditionnellement, la guerre est le terrain propice à la manifestation de la force et de la bravoure. C'est donc le lieu où se déploient pleinement les valeurs héroïques. Or, dans cette nouvelle, notre soldat ne se distingue nullement par ses faits d'armes mais plutôt par les subterfuges et les moyens détournés qu'il met en œuvre pour échapper à son destin de guerrier au front. Mais ce qui ôte encore plus toute possibilité d'héroïsme chez Eugène c'est la persistance de ses problèmes intestinaux qui prennent la forme d'un syndrome dysentérique, autrement dit d'une diarrhée.

L'antihéroïsme des protagonistes huysmansiens est aussi perceptible à travers une fonctionnalité défaillante. Nos antihéros *n'agissent* pas et font preuve dans la plupart des cas d'une passivité pathologique, et même quand ils accomplissent des actions, lesdites actions revêtent généralement un aspect burlesque ou excentrique confortant encore plus leur caractère antihéroïque, tel que reproduire le lieu du travail administratif dans *La retraite de monsieur Bougran* ou agencer une salle à manger de manière à ce qu'elle ressemble à une cabine de navire dans *À rebours*. On a du mal à voir *a priori* la finalité de ces agissements. Dans *En rade*, le couple Jacques-Louise est complètement perdu dans une campagne hostile peuplée d'odieuses bestioles et d'inquiétants personnages.

En réalité, l'activité principale de Jacques se situe sur un plan parallèle, celui du rêve et de l'hallucination alors que celle de Louise se limite à rester alitée en raison de l'aggravation de la maladie. Pour schématiser, nous pouvons considérer que les tergiversations et les attermolements priment sur l'action, d'où ce principe d'inertie qui anime les personnages. De plus, bien souvent, les protagonistes portent le poids d'un évènement majeur survenu au cours de leur existence et dont ils n'arrivent pas à se défaire. Ainsi, dans *En rade*, les problèmes d'argent du couple Jacques-Louis ne seront jamais résolus. Dans *La retraite de monsieur Bougran*, la nouvelle débute par la mise à la retraite du pauvre agent administratif qui scellera définitivement son destin. Enfin, dans *À vau l'eau*, M. Folantin porte le poids de la malédiction de la mauvaise gastronomie qui le condamne à s'alimenter de mets répugnants dans des brasseries mal famées. Pour *Là-bas*, l'héroïsme se situerait plutôt sur une voie narrative parallèle, celle qui met en scène le personnage historique de Gilles de Rais. En effet, le preux chevalier fait preuve, du moins au début de son parcours, d'une grande bravoure, notamment en combattant, aux côtés de Jeanne d'Arc, les ennemis anglais, ce qui lui confère un statut de véritable héros. Mais ce statut ne durera point puisque le puissant personnage basculera dans la pratique d'un satanisme radical. Cependant, la force et la puissance qu'il dégage sont à mettre en opposition avec le caractère passif et bedonnant de Durtal.

Enfin pour compléter l'analyse de l'antihéroïsme huysmansien, il est à signaler que les sujets principaux de ses romans ne sont nullement autonomes : des Esseintes, dont l'objectif était de s'isoler de la médiocrité du monde extérieur, finira par faire appel aux soins d'un médecin pour sortir de sa léthargie malade. Le couple Jacques-Louise, quant à lui, semble incapable d'évoluer dans un milieu rural sans l'aide des deux paysans Antoine et Norine. Quant à Monsieur Bougran, il semble complètement dépendre de sa femme de ménage, méchante femme par ailleurs, Eulalie, qui s'occupe quotidiennement du ménage du retraité. Enfin, dans *Sac à dos*, le jeune Eugène, dans sa quête de désertion, se fait constamment aider par des tierces personnes telles que la sœur Angèle ou encore les membres de la famille Frédèche sans lesquels il n'aurait jamais pu retourner chez lui.

L'antihéros houellebecquien : un observateur désabusé des faits de société

Contrairement à l'antihéros huysmansien, aux qualifications ouvertement négatives, l'antihéros houellebecquien ne se distingue point par des qualités, des signes particuliers qui le rendent particulièrement remarquable dans la collectivité. Il s'agit en général d'un cadre du tertiaire ou d'un fonctionnaire public, tels les personnages de Bruno, de Michel de *Plateforme*, de François, de Florent ou encore du narrateur autodiégétique d'*Extension du*

domaine de la lutte. Ceci confirme donc le côté anonyme qui les détermine et que laissait déjà présager le caractère commun de leurs patronymes. Cependant, ce constat est à nuancer pour les personnages de Michel Djerzinski et Jed Martin puisque nous avons affaire tout de même à des individus d'exception. Pour Jed, nous constatons une certaine différenciation au niveau de son aspect physique puisqu'il est décrit comme un garçon « délicat et fluet », comme si son inaptitude au combat physique et à la violence le prédisposait à devenir un artiste isolé et contemplatif, craignant de se mêler aux joutes du monde extérieur.

Sinon, pour le personnage de Bruno des *Particules élémentaires*, bien qu'il semble à première vue correspondre à l'archétype de l'individu lambda, nous signalons qu'il se différencie sur le plan physique par une tendance à l'obésité. Enfin, en ce qui concerne le personnage de Daniell de *la possibilité d'une île*, il s'agit en fait d'un individu aux qualifications intermédiaires. Par contre, sa fonction professionnelle le distingue fortement des autres protagonistes houellebecquiens puisque Daniell est un humoriste, et un humoriste à succès, qui a bâti sa réussite sur l'exploitation de thématiques portant sur le mal et la disposition naturelle des êtres humains à la cruauté.¹⁷²

Sur le plan du portrait physique, nous relevons aussi une particularité concernant notre antihéros, plus précisément au niveau du faciès : « Je ne comprenais d'ailleurs pas très bien d'où me venait ce faciès d'Arabe, de plus en plus caractéristique au fil des années : ma mère était d'origine espagnole et mon père, à ma connaissance, breton. » (*P.I*, p. 27) L'évocation de ce physique de type oriental est, en réalité, un prétexte pour remettre en question la fidélité de sa mère : « ma mère s'était-elle montrée d'une fidélité scrupuleuse ? » (p. 27) Cependant, la façon avec laquelle le personnage concerné expédie cette épineuse question de la filiation : « *Fuck with that* : les Arabes venaient à mes spectacles, massivement » (p. 27), nous renseigne sur son indifférence vis-à-vis de son ascendance douteuse, évacuant par là toute possibilité de dramatisation du récit. À noter que le physique oriental de Daniell contribue à affirmer le côté ironique qui traverse tout le récit puisque notre humoriste est connu pour exploiter des clichés anti-arabes voire parfois antisémites pour susciter le rire chez son public.

Plus globalement, l'antihéros houellebecquien se caractérise par sa passivité. Cette passivité s'explique entre autres par la posture sociologique du personnage qui permet une

¹⁷² Au contraire de Michel et Jed, personnages aux aptitudes incontestablement élevées, Daniell est un artiste au talent discutable. Lui-même se décrit comme étant un simple « observateur acerbe des faits de société » (*P.I*, p.142) ayant saisi le fond crasseux de la nature humaine. Ainsi, son travail se limite à titiller les bas-instincts humains afin de générer le rire d'où son succès. Daniell en était si conscient qu'il en vient à discréditer à un moment donné la réelle valeur de son travail d'humoriste : « [...] la vie n'avait rien de drôle, [...] j'avais été une pute quand même. [...] au fond de moi je me rendais bien compte qu'aucun de mes misérables sketches [...] pour divertir un public de salauds et de singes, ne méritait de me survivre. » (p. 196).

prise de distance par rapport aux faits de société. Cette adoption de la position d'observateur a pour effet de relativiser l'ampleur de tout événement majeur en le réduisant à des données sociales, historiques ou biologiques analysables. Ceci dit, la méthode de l'observation, même si généralement elle réduit la fonctionnalité du personnage, aboutit parfois à des résultats extraordinaires. Ainsi, c'est à partir d'une observation minutieuse et intelligente de l'être humain que Michel Djerzinski réussit à amorcer une révolution génétique annonçant l'avènement d'une nouvelle mutation métaphysique. De même, Jed Martin, en observant la déchéance tant des objets industriels que de la nature humaine, finit par créer des œuvres artistiques contemporaines de premier plan.

Cependant, nous devons mentionner le fait que l'observation sociologique dont se targue le personnage houellebecquien n'est nullement neutre. Outre le fait qu'elle présente le monde sous son plus mauvais jour, elle s'accompagne d'une grande part de subjectivité où le protagoniste en vient à ressentir un profond dégoût envers sa propre existence, jugée morne et sans intérêt.¹⁷³ Cela donne naissance alors à des personnages à très faible estime de soi. En effet, on ne compte plus, dans le corpus houellebecquien, le nombre de fois où le protagoniste principal s'auto-dévalue, se lamentant d'une vie essentiellement ponctuée par l'échec. Dans *Sérotonine*, Florent estime qu'il a complètement raté sa vie : « [...] j'ai finalement échoué, [...] ma vie se termine dans la tristesse et la souffrance. » (*SE*, p. 10)

De même, François, malgré sa réussite universitaire, qualifie les années de sa jeunesse, pourtant sanctionnées par un diplôme de doctorat avec félicitations du jury, de « tristes ». (*S*, p. 11). Mais là où la faible estime de soi vire carrément à la haine de soi, c'est avec le personnage de Daniell. Malgré sa réussite professionnelle, financière et sociale, Daniell éprouve envers lui-même un grand mépris. Il se considère d'ailleurs comme une « pute » (*P.I.*, p. 196) qui a gagné de l'argent en profitant de la bassesse humaine. Jugeant l'ensemble de sa vie comme « médiocre » (p. 364) et « merdique » (p. 371), il finit par asséner un verdict irrévocable : « [j]'étais simplement [...] [un homme] qui n'aurait pas dû être. » (p. 296) Voilà que le personnage remet en cause sa propre existence. L'aspect quasi-grotesque de cette haine de soi peut être perçu en réalité comme une manifestation caustique d'une forme d'autodérision, ce qui nous fait, encore une fois, envisager la piste interprétative de l'humour¹⁷⁴. Cette haine de soi se dote d'un aspect quasi-théâtral ajoutant une part de

¹⁷³ Dans *Extension du domaine de la lutte*, à mesure que l'état dépressif du narrateur s'accroît, ses analyses sociologiques deviennent de plus en plus amères et désespérées.

¹⁷⁴ Sur l'humour généré par le recours des personnages houellebecquiens à l'autodérision, voir l'article de Clément Lemaître, « Les mécanismes de l'humour dans *Plateforme* de Michel Houellebecq », *Revue 20-50*

burlesque à une trame narrative qui se veut pessimiste par essence. Finalement, il est indéniable que cette faible estime de soi en œuvre chez tous les personnages de Houellebecq contribue fortement à l'émergence de l'antihéroïsme.

Une fonctionnalité détraquée

À titre comparatif, nous avons déjà démontré plus haut que l'antihéroïsme chez les personnages de Huysmans est due au caractère intrinsèquement déficient du protagoniste ou donné comme tel, c'est-à-dire que le personnage est d'emblée prédéterminé par une déficience d'ordre physiologique et psychique. Le personnage houellebecquien, par contre, serait plutôt un malade en devenir. L'échec permanent - ou ce qu'il considère comme échec - de ses actions, l'altération continue de la perception de son environnement socio-économique et la misère affective favorisent en lui l'apparition de diverses pathologies psychiques, telles que la dépression chronique, qui annihilent toute possibilité d'épanouissement personnel. Cela se traduit sur le plan de la fonctionnalité par une consommation excessive d'antidépresseurs. En effet, le corpus houellebecquien mentionne souvent le nom des antidépresseurs ou des anxiolytiques que consomme le personnage. Ainsi nous citons des produits qui existent réellement sur le marché des médicaments tels que le *Xanax*, le *Mépronizine*, l'*Atarax*¹⁷⁵ ou encore le *Rohypnol*.

Ajouté à cela, l'auteur fait même montre d'une part de créativité loufoque dans l'invention de certains noms de médicaments tels que le cocktail alcoolisé « pastis-Tranxène » (*P.I.*, p. 91) ou bien sûr le fameux antidépresseur Captorix, l'allié providentiel de Florent. À titre d'exemple, Daniell, avant chaque prestation humoristique, ne manque jamais de consommer une plaquette de Xanax : « À chaque fois, avant de monter sur scène, j'avalais une plaquette entière de Xanax. » (*P.I.*, p. 59) Cette prise médicamenteuse excessive avant le début de chaque one-man show nous rappelle ironiquement l'image d'un rocker consommant de la drogue dure avant le début de son concert et ce afin d'enflammer le public. Sauf qu'ici l'usage régulier des antidépresseurs témoigne de l'ultra médicalisation de la société contemporaine, bien loin des idéaux hédonistes des années 60-70, fatiguée et à bout de

(n°67), pp. 169-179. Mis en ligne sur Cairn.info le 18/10/2019 <https://doi.org/10.3917/r2050.067.0169>, cons. le 30/01/2022.

¹⁷⁵ La mention du nom de cet anxiolytique n'est pas anodine puisqu'on décrit souvent Houellebecq lui-même comme un individu en constante ataraxie se contentant d'observer le déclin du monde occidental.

souffle, contrainte de recourir à de puissants médicaments pour maintenir un semblant de joie de vivre.

En outre d'être sujet à la dépression, l'antihéros houellebecquien est également un individu névrosé. Cette pathologie se manifeste essentiellement chez trois personnages, Bruno des *Particules élémentaires*¹⁷⁶, Michel de *Plateforme*¹⁷⁷ et Daniell de *La possibilité d'une île* : « Il reste que j'étais un névrosé occidental [...] ». (*P.I*, p. 196) Mais là où des Esseintes arrive à plus ou moins juguler l'insoutenable excitation nerveuse générée par la maladie en se vouant corps et âme à la quête esthétique, Bruno et Daniell n'arrivent pas à réguler l'intense influx nerveux auquel leur psyché est soumise, d'où un comportement désordonné et convulsif. D'ailleurs, nous pouvons interpréter la boulimie de Bruno comme une conséquence directe de son état névrotique. Pour ce qui est de Daniell, un passage en particulier illustre parfaitement son comportement névrotique : « [...] je commençais à me comporter comme un vieil animal blessé à mort qui charge dans toutes les directions, se heurte à tous les obstacles, tombe et se redresse, de plus en plus furieux, de plus en plus affaibli, affolé et enivré par l'odeur de son propre sang. » (p. 295)

Cette description rend parfaitement compte du caractère détraqué de la fonctionnalité de l'antihéros houellebecquien, un personnage, tantôt en état d'ataraxie, tantôt en constante agitation d'où cette attitude désordonnée voire désespérée. Cela nous rappelle le fonctionnement d'un mécanisme en surtension, susceptible d'exploser à tout moment. Nous relevons également dans cette description une métaphore animale et plus précisément celle du taureau dans une corrida, se débattant d'une manière violente et imprévisible face à un matador qui s'amuse à prolonger le supplice de l'animal avant de lui asséner le coup de grâce. Quant à Michel de *Plateforme*, il tente de remédier à sa névrose en s'adonnant à une activité sexuelle des plus intenses d'où son recours aux prostituées thaïes.

Enfin, pour ce qui est du critère de l'autonomie, l'antihéros houellebecquien, de par sa passivité et sa fonctionnalité détraquée, est un individu essentiellement non-autonome. Cela se traduit également par sa grande dépendance de systèmes sociaux ou simplement d'objets dont

¹⁷⁶ Michel, le demi-frère de Bruno, définit le moi comme la manifestation d'une sorte de névrose intermittente : « Le moi est une névrose intermittente, et l'homme était encore loin d'être guéri. » (*P.E*, pp. 235-236). Cette définition souligne les ravages causés par l'individualisme contemporain.

¹⁷⁷ En se comparant à un compagnon de voyage, Michel fait le constat suivant : Un brave garçon, j'en avais la certitude, certainement beaucoup moins égocentrique et névrosé que moi-même. » (*P*, p. 35)

le fonctionnement interne lui échappent complètement, ce qui fait dire à Michel¹⁷⁸ de *Plateforme* : « Nous vivions dans un monde composé d'objets dont la fabrication, les conditions de possibilité, le mode d'être nous étaient absolument étrangers. » (*P*, p. 217). Le narrateur postule ici qu'un individu projeté dans une société de service est par essence complètement aliéné et non-autonome, incapable de reproduire les objets de consommation nécessaires à sa survie puisque ne connaissant point les processus industriels qui interviennent dans leur fabrication. Dans *Les particules élémentaires*, Bruno aboutit exactement au même constat que Michel, en radicalisant même les propos de ce dernier :

Placé en dehors du complexe économique-industriel, je ne serais même pas en mesure d'assurer ma propre survie : je ne saurais comment me nourrir, me vêtir, me protéger des intempéries ; mes compétences techniques personnelles sont largement inférieures à celles de l'homme de Neandertal. [Je suis] totalement dépendant de la société qui m'entoure [...] (*P.E*, p. 202).

Outre le fait que Michel et Bruno sont des individus lambda, n'ayant point de compétences particulières, ce sont, qui plus est, des êtres futiles qui viennent se greffer sur une société de consommation dont ils sont complètement dépendants, jusqu'à en perdre leur instinct de survie, pourtant dénominateur commun de tout être vivant. La référence à l'homme de Neandertal suggère l'idée que l'individu occidental contemporain est le fruit d'un processus de régression anthropologique, régression qui contredit la théorie évolutionniste de Darwin.

De plus, la non-autonomie du personnage houellebecquien est entérinée par une très forte dépendance affective qui fait de la séparation d'avec l'être aimé une épreuve très difficile, voire impossible à surmonter, d'où parfois le recours au suicide.

Pour conclure, nous pouvons constater que l'antihéros huysmansien est une conséquence de l'application des codes du roman naturaliste qui, en faisant de l'individu un produit de son héritage social et de l'hérédité, limite d'emblée les possibilités de la manifestation de tout héroïsme chez le personnage. Bien que nous enregistrons quelques figures héroïques dans l'œuvre zolienne telles qu'Etienne Lantier de *Germinal*, défenseur de la cause des ouvriers ou encore Florent du *Ventre de Paris*, opposant jusqu'au boutiste du régime du Second Empire pour ne citer qu'eux, le courant naturaliste a toujours accordé une

¹⁷⁸ Tout comme la plupart des personnages houellebecquiens, Michel a une faible estime de lui-même. Aussi, au sujet de sa propre personne, dit-il : « Des gens comme moi, on aurait pu s'en passer » (*P*, p. 88) ou encore « Je ne suis ni très beau, ni très amusant ; j'ai du mal à comprendre ce qu'il y a d'attirant en moi. » (p. 135).

part importante à la trivialité du quotidien, ou parfois même au grotesque, dans sa poétique et esthétique romanesques. Chez Huysmans, il semble s'opérer une surdétermination de la composante morbide et grotesque au niveau de la création des personnages principaux¹⁷⁹ qui partagent, pour la plupart, certaines caractéristiques communes, qui les rendent parfois, à nos yeux, quelque peu prévisibles. Ainsi, nous savons d'avance qu'ils vont échouer dans les pseudos-quêtes qu'ils s'assignent. Autre conséquence à cela, nous avons parfois l'impression que les personnages huysmansiens dérivent les uns des autres comme si un même modèle de personnage se déclinait en plusieurs variantes plus ou moins semblables. Aussi, les personnages de Folantin, Jacques ou encore Durtal ont-ils en commun avec des Esseintes quelques traits caractéristiques tels que le célibat, un quotidien morne et ennuyeux, un pessimisme prononcé à l'égard des choses de la vie et bien sûr des prédispositions physiques et mentales déficientes. Mais là où des Esseintes se distingue, c'est dans une certaine forme d'excentricité, sans doute enclenchée par son état névrotique, qui le dote d'une personnalité transgressive et provocatrice.

Plus globalement, les personnages huysmansiens sont, jusqu'à une certaine limite, des personnages marginaux éprouvant du mal à s'inclure dans une société dont ils refusent les codes. À noter également que l'instabilité du contexte politique et social de l'époque donne lieu à plusieurs configurations différentes. À titre d'exemple, nous avons dans *À Vau-l'eau*, un fonctionnaire complètement désorienté par l'américanisation de son quartier, dans *Là-bas*, un bourgeois érudit, attaché à la spiritualité chrétienne mais inscrit dans la France de la III^{ème} République socialiste et anticléricale ou encore dans *Sac au dos* la représentation absurde d'une énième guerre française qui allait encore une fois bouleverser les fondements du régime politique en place. (Chute du Second Empire et naissance de la troisième République). Ainsi, se met en place une certaine confrontation entre les anciennes valeurs auxquelles souscrivent les personnages huysmansiens, plutôt passésistes dans leur vision du monde et les nouvelles qui allaient changer la structure même de la vie politique et sociale française.

À l'opposé, les anti-héros houellebecquiens, malgré quelques vellétés de rébellion, sont les purs produits de la société de consommation arrivée au bout du bout de sa logique

¹⁷⁹ Michel Biron voit en Huysmans l'inventeur de la typologie du personnage à bout de souffle, privé de tout élan vital : « [Huysmans] va inventer des héros de l'épuisement, des experts de tout ce qui révèle l'extinction du domaine des possibles, des personnages qui s'abandonnent à leur sort sans combattre. », ce qui corrobore cette idée de déficience intrinsèque du protagoniste huysmansien. Michel Biron, « Changer les règles sans changer le métier : l'art du roman de Huysmans » in *Les romanciers critiques de Huysmans à Houellebecq*, numéro 118, 2018, p. 27-39, un article de la revue *Tangence*. Diffusion numérique 10 juin 2019. <https://id.erudit.org/iderudit/1060187ar>, cons. le 07/10/2021.

consommériste. Ils se contentent alors d'observer un monde jugé intrinsèquement dysfonctionnel et générateur de vide existentiel contre lequel ils ne peuvent rien (à quelques exceptions près). Survient alors la maladie, essentiellement sous forme de dépression ou parfois de névrose. Qui plus est, la dépendance absolue envers cette « ère du vide »¹⁸⁰ à laquelle ils appartiennent affaiblit leur estime de soi - ce qui a pour effet d'accentuer leur état maladif - et les transforme en individus cultivant constamment l'auto-dévaluation. De Huysmans à Houellebecq, nous passons donc à l'antihéros, certes diminué, mais excentrique et parfois transgressif, à la représentation de l'antihéros inutile.

À titre de remarque, M. Folantin d'À *vau-l'eau* est peut-être le personnage qui se rapproche le plus du modèle de l'antihéros houellebecquien. La disqualification physique mise à part, il partage divers traits communs avec le stéréotype houellebecquien tels qu'une faible estime de soi, l'exercice d'un barbant métier de fonctionnaire et une personnalité quelconque où ne transparaît aucune excentricité.

Enfin, il est bon de signaler que, peut-être, la seule manifestation d'héroïsme chez les personnages de Houellebecq réside dans le fait d'avoir annulé le cycle de la reproduction. Ainsi, le refus de la génération (traitée ci-dessus) est envisagé comme un principe rédempteur et salvateur, notamment par Daniell qui l'exprime ouvertement à travers cette phrase : « [...] j'avais refusé la chaîne, brisé le cercle illimité de la reproduction des souffrances, et tel était peut-être le seul geste noble, le seul acte de rébellion authentique dont je puisse me prévaloir [...] » (*P.I.*, p. 364).

3. Etude des rôles thématiques : pathologies sexuelles et confrontation homme-femme

Selon le modèle sémiotique, le rôle thématique est le troisième concept, après l'acteur et l'actant, qui intervient dans la description du personnage. Le choix de différencier le rôle thématique des autres concepts sémiotiques tels que le schéma actanciel ou sémiologique tels que l'être du personnage et son statut hiérarchique, comme le suggère le plan de notre travail, vient du fait qu'en outre de son rôle fonctionnel et descriptif, le rôle thématique permet également d'appréhender le personnage sur le plan du sens et des valeurs.¹⁸¹ Pour plus de

¹⁸⁰ *L'ère du vide* est le titre de l'essai de Gilles Lipovetsky sur l'individualisme contemporain.

¹⁸¹ Certes, l'étude du *faire* et de l'*être* nous a permis déjà d'esquisser les profils idéologiques des personnages tant huysmansiens que houellebecquiens mais avec l'étude des rôles thématiques nous abordons deux

précisions, nous pouvons nous appuyer sur la définition de Vincent Jouve : « [le rôle thématique] désigne l'acteur envisagé sur le plan figuratif, c'est-à-dire porteur d'un "sens". [...] Si le rôle actanciel assure le fonctionnement du récit, le rôle thématique lui permet de véhiculer du sens et des valeurs. »¹⁸²

À noter également que l'analyse du rôle thématique se fait par le biais de la catégorisation : « Le rôle thématique renvoie ainsi à des catégories psychologiques (la femme infidèle, l'hypocrite, le lâche, etc.) ou sociales (le banquier, l'ouvrier, l'instituteur, etc.) »¹⁸³ Bien qu'initialement théorisé par Greimas pour son modèle sémiotique, le concept de rôle thématique a été également exploité par Philippe Hamon pour son modèle sémiologique en l'enrichissant de la notion de « domaine d'action » qui est définie par Jouve comme suit : « Ces domaines d'action, appelés "axes préférentiels", et qui permettent de comparer entre eux les principaux personnages, renvoient à des thèmes très généraux comme le sexe, l'origine géographique, l'idéologie ou l'argent. »¹⁸⁴ Les axes préférentiels permettent donc de rendre compte des thématiques principales qui animent un récit particulier. C'est donc une clé essentielle à l'appréhension du fond éthique et idéologique de l'œuvre du romancier. Hamon met au point des critères bien définis pour mettre en évidence les axes préférentiels qui définissent la toile de fond du roman et qui sont : « la *fréquence* (quelles sont, dans le roman examiné, les actions les plus récurrentes ?), la *fonctionnalité* (quelles sont les actions les plus déterminantes ?) et la *synonymie* (quelles sont les actions les plus facilement homologables ?). »¹⁸⁵ Pour illustrer cela, « si l'axe préférentiel est celui du *sexe*, les personnages se présenteront à travers le rôle thématique de *sexué* ou d'*asexué*, d'*homme* ou de *femme*, d'*hétérosexuel* ou d'*homosexuel*. »¹⁸⁶

Or justement, c'est bien l'axe préférentiel du sexe que nous allons étudier pour les romans de Huysmans et Houellebecq et ce, à travers essentiellement les rôles thématiques de *l'obsédé sexuel* et de *l'apathique sexuel*, qui sont autant de manifestations morbides d'une sexualité dérégulée. Ces rôles thématiques serviront à mettre en exergue les pathologies sexuelles qui caractérisent les personnages de nos deux auteurs. Nous étudierons également

thématiques centrales qui font sens dans les romans de nos deux auteurs, qui sont le dérèglement de la sexualité et les rapports difficiles entre les hommes et les femmes.

¹⁸² Vincent Jouve, *La poétique du roman, op.cit.*, p. 53.

¹⁸³ *Id.*

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 60.

¹⁸⁵ *Id.*

¹⁸⁶ *Id.*

les rôles thématiques de l'*homme* et de la *femme* qui nous permettront de mettre à nu les rapports *a priori* conflictuels entre les deux sexes. Nous verrons également que cette confrontation peut servir de tremplin à l'examen de la question de la virilité et de la féminité à travers notamment le rapport au corps tant chez la femme que chez l'homme.

3.1 - Un rapport pathologique avec la sexualité

Nos deux romanciers accordent une place centrale à la sexualité de leurs personnages respectifs. Nous verrons que leurs activités sexuelles sont traitées de manière antithétique. En effet, certains protagonistes sont décrits comme des êtres apathiques sur le plan sexuel, voire parfois impuissants alors que d'autres sont représentés à travers le prisme de la dépravation sexuelle. Toujours est-il que le rapport avec la sexualité demeure pathologique.

3.1.1 - Huysmans : une surreprésentation de l'impuissance sexuelle ?

Il est tentant d'appréhender les personnages huysmansiens à l'aune de l'impuissance sexuelle. En effet, nous avons démontré au préalable que nos protagonistes principaux se caractérisent par une apathie sexuelle se manifestant entre autres à travers une vie recluse de célibataire endurci. Même dans le cas d'une représentation d'un couple - nous pensons évidemment au couple Jacques-Louise - là encore, c'est le sentiment de lassitude et d'apathie qui prédomine pour les deux époux qui semblent avoir renoncé à toute activité sexuelle. Néanmoins, ce serait allé trop vite en besogne que de conclure à la domination du rôle thématique de l'impuissant sexuel ou, pour être plus pertinent, l'apathique sexuel. En réalité, la représentation de l'obsession sexuelle se situe plutôt sur des plans narratifs secondaires. Pour étayer cela, il est intéressant de revenir à la structure narrative particulière des romans objets de notre étude.

Dans *À rebours*, nous avons la description d'un individu névrosé, ayant perdu tout appétit sexuel et se contentant de décharger son énergie sur les objets esthétiques qui l'entourent. Mais par le biais de l'examen des souvenirs de des Esseintes, nous remarquons que ce personnage entretient un rapport des plus étranges avec la sexualité, voire des plus dérangeants. Dans le fameux chapitre IX où le duc Jean revient sur ses anciennes expériences sexuelles, nous relevons en lui certaines tendances paraphiliques. Nous définissons la paraphilie comme suit :

Les caractéristiques essentielles d'une paraphilie, selon le DSM-IV¹⁸⁷, sont des fantaisies imaginatives sexuellement excitantes, des impulsions sexuelles ou des comportements survenant de façon répétée et intense, et impliquant 1) des objets inanimés, 2) la souffrance ou l'humiliation de soi-même ou de son partenaire, 3) des enfants ou d'autres personnes non consentantes.¹⁸⁸

À noter que le terme de paraphilie est composé du préfixe « para » qui veut dire « à côté » et du terme « philos » qui signifie amour. Ce mot suggère donc, dans sa définition même, l'idée de déviance par rapport à une norme, en l'occurrence la norme sexuelle. Justement, cette idée de déviance implique inéluctablement celle de la perversion : « Derrière le terme paraphilie se cache ce que l'on nomme communément la perversion. »¹⁸⁹ Sont classés comme formes de perversions sexuelles la pédophilie, le voyeurisme, l'exhibitionnisme, le frotteurisme, le masochisme sexuel, le sadisme sexuel, le fétichisme et le transvestisme (plaisir sexuel obtenu par le fait de porter des vêtements du sexe opposé).¹⁹⁰

Pour revenir à des Esseintes, son comportement sexuel déviant se perçoit dans les jeux sadomasochistes auxquels il se livre avec ses compagnes féminines. Nous avons, au préalable, déjà fait mention de l'aventure sexuelle avec miss Urania, l'androgynisme au corps viril. Il s'agit en réalité d'un jeu de rôle sexuel où l'homme (des Esseintes) devient femme et la femme homme, nous pouvons même parler de travestissement des rôles. Toujours dans le même chapitre, la deuxième aventure sexuelle du duc Jean met en scène un jeu de rôle entre lui et une ventriloque chargée d'imiter une voix rauque pour signaler de manière théâtrale l'irruption d'un mari fictif, surprenant ainsi son épouse en pleine relation charnelle avec un amant inconnu.

Ainsi, nous aboutissons à la mise en place d'un triangle amoureux virtuel où le pot aux roses (la relation adultérine en œuvre entre l'amant et l'épouse) est découvert par le mari cocu.¹⁹¹ Nous pouvons considérer ces jeux sexuels comme une manifestation de pulsions sadomasochistes puisqu'à chaque fois le partenaire masculin cherche soit à se faire humilier – comme dans le cas de miss Urania où des Esseintes devient femme - soit à humilier autrui -

¹⁸⁷ Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux, Le DSM-IV a été publié en 1994 et révisé (DSM-IV-TR), de façon mineure, en 2000. <http://www.psychomedia.qc.ca/lexique/definition/manuel-diagnostique-et-statistique-des-troubles-mentaux-dsm> , cons. le 28/08/20.

¹⁸⁸<http://www.psychomedia.qc.ca/lexique/definition/paraphilie#:~:text=Les%20caract%C3%A9ristiques%20essentielles%20d'une,m%C3%A9me%20ou%20de%20son%20partenaire> , cons. le 10/09/2020.

¹⁸⁹ <https://www.doctissimo.fr/html/sexualite/dossiers/perversions/9601-perversions-sexuelles-paraphilie-definition.htm> , cons. le 10/09/2020.

¹⁹⁰ <https://www.lareponsedupsy.info/paraphilie> , cons. le 10/09/2020.

¹⁹¹ À noter que cette scène fictive du mari découvrant sa femme aux bras d'un autre pourrait faire office de clin d'œil à l'*incipit* d'*En ménage* où, pour de vrai cette fois, le personnage principal André surprend sa femme Berthe aux bras de son amant.

ainsi en voulant représenter une scène d'adultère dans laquelle des Esseintes joue le rôle de l'amant, nous pouvons supposer que l'aristocrate cherche à humilier le mari fictif découvrant son cocuage. Cependant, même dans son état de névrose avancé, des Esseintes ne renonce guère à ses tendances paraphiliques, mais faute de partenaire sexuel, sa libido se reporte plutôt sur les objets artistiques l'entourant, nous serions donc face à un cas de fétichisme : « En sexologie, la pratique [du fétichisme] consiste à prendre du plaisir en se focalisant sur une partie du corps, ou sur un objet, ou encore sur une matière particulière. »¹⁹² En effet, le plaisir que semble éprouver des Esseintes en contemplant ses objets esthétiques (joaillerie, livres, tableaux de peinture) ou quelques matières liquides (les spiritueux, les huiles saintes) attestent d'une certaine part de fétichisme.

Pour *En rade*, il est également tentant de voir en Jacques un apathique sexuel. Sauf que là encore, chez lui l'activité sexuelle apparaît sur un plan secondaire, celui de l'onirisme. Nous pouvons interpréter, selon les préceptes freudiens, l'excessive activité onirique de Jacques comme la preuve d'une sexualité refoulée. Dans le premier rêve, celui mettant en scène un palais fastueux baignant dans une végétation luxuriante, nous constatons la présence de diverses allusions sexuelles. D'abord, le motif de la végétation abondante introduit une part d'érotisme comme le prouve ce passage : « [...] Ces ceps fusaient [...] se rattrapant par leurs vrilles à des branches qui formaient berceau et au bout desquelles se balançaient de symboliques grenades dont les hiatus carminés d'airain caressaient la pointe des corolles phalliques jaillies du sol. » (*E.R.*, p. 60)

L'adjectif « phallique » pour qualifier « la pointe des corolles jaillies du sol » atteste de cet épanchement érotique qui submerge les visions oniriques de Jacques. Cette nature en ébullition est aux antipodes de la nature aride et angoissante de la province campagnarde dans laquelle est enfermé le couple Jacques - Louise. Mais la symbolique de l'onirisme érotique ne s'arrête pas là. Elle se poursuit avec l'évocation de la figure de la jeune fille blonde à l'origine inconnue dont « l'étroite robe serr[ait] les bulles timorées de ses seins, affûtant leurs pointes brèves. » (p. 61) Cette même fille se fera déshabiller, plus tard dans le rêve, par un homme « à la tête glabre » (p. 62) : « [II] s'approcha d'elle, des deux mains saisit la robe qui glissa et la femme jaillit, complètement nue [...] les jambes fuselées, charmantes, le ventre gironné d'un nombril glacé d'or. » (p. 62) Enfin, le rêve, avant le réveil brusque de Jacques, se conclut par

¹⁹²<https://www.lalibre.be/lifestyle/love-sex/le-fetichisme-cette-addiction-sexuelle-qui-engendre-tant-de-souffrances-5b10ef545532858b927310d2#:~:text=Initialement%2C%20le%20f%C3%A9tichisme%20d%C3%A9signe%20une,encore%20sur%20une%20mati%C3%A8re%20particul%C3%A8re>, cons. le 10/09/20.

une image à connotation sexuelle où la fille « vint, défaillante, baiser le bout [de la tulipe en diamant de son sceptre. » (p. 63) Le sceptre du roi, tout comme les corolles phalliques, pourrait renvoyer à l'image du phallus.

Dans *Là-bas*, l'histoire de Gilles de Rais nous est racontée à travers la plume de Durtal qui ne lésine pas sur les détails en nous décrivant avec beaucoup de précision les aventures diaboliques et dérangeantes de ce chevalier, autrefois héros de la guerre de Cent Ans. Toute la progression du récit est d'ailleurs rythmée par l'évocation de certains épisodes de la vie de Gilles de Rais, c'est même au sein de ce récit secondaire qu'apparaissent les véritables péripéties. Sur le plan sexuel, là où le récit primaire nous laisse observer un personnage apathique préférant les dîners entre amis aux fréquentations de la gent féminine, le récit secondaire par contre expose ouvertement le comportement sexuel déviant de Gilles de Rais. En effet, sous prétexte d'invoquer le diable, il se livrera à des actes sexuels d'une extrême violence tels que le viol d'enfants ou la nécrophilie.¹⁹³

Ainsi, tout se passe comme si nous avions affaire à deux espaces narratifs, le premier, principal, qui met en scène un écrivain à bout de souffle sans grande sexualité, le deuxième, secondaire, où nous est exposée la pratique des pires vices sexuels que l'être humain puisse imaginer. Les rôles thématiques opposés « impuissant sexuel » et « obsédé sexuel » sont tous les deux représentés mais sur des plans narratifs séparés.

Dans *À vau-l'eau*, faute d'une vie sexuelle épanouie pour M. Folantin, la quête gastronomique devient pour lui une quête sexuelle mais toujours sanctionnée par l'échec.¹⁹⁴

3.1.2 - Houellebecq : un monde peuplé de bêtes dépravées

L'impitoyable loi de la compétition sexuelle, régnant sur la société contemporaine, engendre des comportements pour le moins inquiétants sur le plan de la sexualité.¹⁹⁵ C'est ce que démontre du moins l'univers romanesque de Michel Houellebecq où se côtoient des individus inquiétants, ayant du mal à gérer leurs pulsions libidinales, d'où la domination du rôle thématique de l'obsédé sexuel. À l'inverse, nous rencontrons des personnages apathiques sexuellement, voire exempts de toute pulsion sexuelle. *Les particules élémentaires* est construit autour de cette dualité : Bruno est un maniaque sexuel alors que Michel est un individu à la libido quasiment éteinte. Il serait tentant de voir en ces deux comportements

¹⁹³ Nous reviendrons plus en détails sur ces actes sexuels plus tard, au cours de notre troisième partie.

¹⁹⁴ Cette idée de transformation de la quête gastronomique en quête sexuelle sera traitée avec plus de profondeur au moment d'aborder la question de la pornographie dans la troisième partie.

¹⁹⁵ Ce n'est point un hasard si le premier roman de Houellebecq s'ouvre sur une scène d'exhibition où une jeune femme se livre à un strip-tease sous les yeux de ses collègues de travail.

extrêmes une déviance de la norme. Ainsi, nous pourrions les identifier, l'un autant que l'autre, comme des pervers. Cependant, selon Aurélien Bellanger, auteur de *Houellebecq écrivain romantique*, « La perversion, pour Houellebecq, est [...] une maladie de l'excès, non du manque. »¹⁹⁶

Ainsi, là où Michel se contente de mener une vie, certes morne, mais vouée à la recherche scientifique, Bruno, lui, passe sa vie d'adulte à tenter d'assouvir des pulsions sexuelles de plus en plus pressantes, ce qui provoque chez lui la manifestation de certains troubles sexuels virant à la paraphilie. À maintes reprises (trois fois exactement), Bruno exhibe son sexe en plein public : « Il finit par montrer sa bite à une vendeuse de supermarché - qui, fort heureusement, éclata de rire et s'abstint de porter plainte. » (*P.E*, p. 64), « il eut la joie d'écartier les pans de sa serviette pour montrer sa bite à deux filles de douze ans » (p. 67) ou encore « dans un geste implorant, j'ai attrapé mon sexe pour lui tendre. Elle a éclaté de rire ; je crois que j'ai ri aussi en commençant à me masturber. » (p. 198) Nous relevons une part de grossièreté dans ces descriptions à caractère sexuel, se manifestant notamment à travers l'emploi du terme « bite » pour désigner le sexe masculin. La domination du rire dans ces passages imprime un aspect grotesque au comportement pathologique de Bruno. Comme l'illustre très bien le dernier exemple, la frustration sexuelle provoque également chez lui le recours à une activité masturbatoire excessive : « Il ôta rapidement son tee-shirt, s'en recouvrit les flancs, bascula sur le côté et sortit son sexe. [...] Avant même d'avoir eu le temps de se toucher, Bruno déchargea violemment dans son tee-shirt. » (p. 133) Le choix du verbe « décharger » ici n'est guère anodin. De fait, les pulsions sexuelles sont assimilées à un flux d'énergie négative martyrisant le sujet en question, lequel se trouve contraint de libérer le plus rapidement possible le liquide séminal par le biais de l'éjaculation. Ceci est l'illustration d'une pratique convulsive de la sexualité comme l'explique Dominique Joignot, journaliste *du monde* : « Bruno [...] vit le sexe comme une activité convulsive, une sorte de petite commission dont il se débarrasse par de pénibles excréments. »¹⁹⁷

En outre de l'exhibitionnisme, Bruno est aussi un voyeuriste affirmé, éprouvant du plaisir à observer les corps des femmes nues, comme le prouve d'ailleurs ce passage : « Il s'arrêta [...] regarda entre les branchages. Il semblait y avoir deux ou trois couples [...] Au même instant un autre couple arriva, commença à se déshabiller. » (p. 135) Cette position cachée entre les branchages pour jeter des coups d'œil subreptices à des corps féminins nus

¹⁹⁶ Aurélien Bellanger, *Houellebecq écrivain romantique*, Paris, Léo Scheer, 2010 p. 176.

¹⁹⁷ <https://www.lemonde.fr/blog/fredericjoignot/2020/04/25/michel-houellebecq-parties-de-cul-elementaires/> , cons. le 12/09/2021.

nous rappelle celle de l'enfant ou du préadolescent, explorant sa propre sexualité et le mécanisme du désir en observant celui des autres. En réalité, Bruno est bien plus un immature sur le plan de la sexualité qu'un dangereux obsédé sexuel. En effet, nous sommes loin de l'image du pervers dangereux générant une peur sourde chez sa victime mais plutôt face à un pauvre clown triste, au fond pas si mauvais mais ne sachant comment contrôler sa libido, la faute à une éducation sexuelle défailante.

Concernant les autres personnages principaux de Houellebecq, bien que loin d'être aussi malades que Bruno, eux aussi développent une certaine dépendance par rapport au sexe. Tout le long de *Plateforme*, Michel pratique une sexualité débridée avec l'amour de sa vie Valérie, si bien qu'il n'arrivera jamais à surmonter l'épreuve de sa mort. François de *Soumission* n'a aucun scrupule sur le plan sexuel et bouscule les convenances en se permettant de coucher avec ses étudiantes. Pour *Sérotonine*, nous observons une transformation sur le plan de la sexualité du personnage principal Florent puisque sa libido chutera de façon vertigineuse après la prise médicamenteuse. Mais au préalable, il a été décrit comme un homme viril ayant eu du succès avec les femmes. Par contre, pour Jed Martin de *La carte et le territoire*, nous relevons diverses similitudes avec le personnage de Michel Djerzinski puisque lui-aussi manifeste une certaine indifférence à l'égard de la sexualité. Néanmoins, son parcours a été ponctué par deux aventures amoureuses, certes sanctionnées par l'échec, mais lui ayant permis tout de même d'avoir des expériences sexuelles.

La caractérisation sexuelle des personnages ne se limite pas aux protagonistes principaux mais s'étend également aux rôles secondaires. Certains figurants sont mêmes surdéterminés par un comportement excessivement pervers et ouvertement paraphiliques. Ainsi, nous rencontrons dans le corpus houellebecquien des pédophiles¹⁹⁸, des sadomasochistes et même des zoophiles (le cas de Yuzu dans *Sérotonine*). Pour Aurélien Bellanger, « La perversion est bien une dissociation de la tendresse et du sexe. »¹⁹⁹ Pour illustrer ces propos, dans *Plateforme*, nous citons l'épouse de Jean-Yves (homme d'affaire à l'origine du projet Aphrodite où collaborent Michel et Valérie), une femme froide et distante, n'éprouvant que mépris envers son mari et qui s'adonne à des plaisirs sadomasochistes, à l'insu de ce dernier.

¹⁹⁸ En outre du pédophile allemand rencontré par Florent dans *Sérotonine*, nous enregistrons dans la nouvelle *Lanzarote* un autre cas d'un personnage aux tendances pédophiles, le dénommé Rudy qui finira à la fin par rejoindre la secte de Raël dont les membres les plus éminents seront eux-mêmes soupçonnés de pratiques pédophiles.

¹⁹⁹ Aurélien Bellanger, *Houellebecq écrivain romantique*, op.cit., p. 177.

Dans *Les particules élémentaires*, Di Meola, un jeune hippie d'une grande beauté, pratique une sexualité criminelle en torturant et mutilant des bébés et ce uniquement dans le but d'assouvir ses pulsions sadiques. Nous voyons bien que c'est le manque d'empathie chez ses personnages qui les fait adopter un comportement sexuel violent. À titre comparatif, un cas pathologique tel que Bruno apparaît, non plus comme un pervers sexuel, mais plutôt comme une victime. En effet, dès son plus jeune âge, Bruno s'est fait violer à maintes reprises par les brutes du pensionnat dans lequel il était admis. De plus, nous remarquons que malgré les divers actes de voyeurisme et d'exhibitionnisme, à aucun moment, il ne franchira le seuil de la criminalité. En réalité, comme le prouve sa relation amoureuse épanouie avec Christine, du moins à ses débuts, Bruno est avant tout en quête de tendresse, tendresse dont il a été privé lors de son enfance.

À noter que l'univers romanesque de Houellebecq est également peuplé de personnages secondaires à l'activité sexuelle limitée, voire inexistante tels que le commissaire Jasselin et Jean-Pierre dans *La carte et le territoire* ou encore le personnage de Flic, le numéro 2 de la secte des élohimites de *La possibilité d'une île*. Le personnage de Houellebecq lui-même est décrit comme un dépressif, atteint d'une ataraxie permanente allant jusqu'à l'empêcher de se laver : « L'incapacité à faire sa toilette est un des signes les plus sûrs de l'établissement d'un état dépressif [...] » (*C.T.*, p. 160). De plus, comme le personnage de M. Folantin d'*À vau-l'eau*, Houellebecq-personnage semble compenser une vie sexuelle quasi-inexistante par un intérêt accru pour la gastronomie. Enfin, il est à mentionner que dans *Soumission*, suite à l'islamisation de la société française et à l'instauration de la polygamie, le personnage de Loiseleur, professeur à La Sorbonne, un homme laid, sale, à l'accoutrement ridicule et n'ayant aucun succès avec les femmes, a pu, suite à sa conversion à l'Islam, se marier et améliorer ainsi son mode de vie. Comme pour signaler, de façon ironique, que même ceux occupant le dernier rang dans le monde de la compétition sexuelle, peuvent, grâce à la loi islamique, se trouver une épouse.

Toujours dans le cadre de la thématique de la perversité sexuelle en œuvre dans la construction des personnages, nous citons le cas ambigu de l'inceste²⁰⁰. En effet, Bruno se livre à un acte quasi-incestueux en profitant de l'état de sommeil de sa mère pour contempler sa vulve : « Je me suis agenouillé devant sa vulve. J'ai approché ma main à quelques centimètres, mais je n'ai pas osé la toucher. Je suis ressorti pour me branler. » (*P.E.*, p. 70) Pourquoi Bruno serait-il attiré par la vulve d'une mère qu'il déteste ? Assimilerait-il le vagin

²⁰⁰ L'inceste est une thématique qui, elle aussi, a bien été traitée par le courant naturaliste. Ainsi, le roman de Zola *La Curée* est centré sur l'histoire d'amour incestueuse entre Maxime Rougon et sa belle-mère Renée.

de sa mère à la source de tous ses malheurs, puisque c'est bien de cet orifice qu'il sera éjecté et se trouvera projeté dans un monde impitoyable qui ne cessera jamais de le tourmenter ?

À noter que l'image de la vulve originelle, source de la vie sur terre, n'est pas sans rappeler le tableau de Gustave Courbet *L'Origine du monde* où là encore le vagin de la femme, représenté dans sa dimension la plus réaliste, est assimilé à une sorte d'orifice sacré d'où émerge l'humanité comme le suggère le titre même du tableau. Finalement, c'est comme si Houellebecq détournait le mythe de la mère sacralisée car génératrice de vie pour en faire au contraire une sorte de malédiction ultime, au vu du caractère profondément désespéré de l'existence humaine.

L'inceste est également évoqué dans *Plateforme*, à travers le cas Jean-Yves. Décrit, au premier abord, comme étant un homme « Normal, marié, deux enfants [...] et un jeune cadre normal, plutôt intelligent, plutôt ambitieux [...] » (*P*, p. 140), ce haut fonctionnaire vit en réalité un véritable drame conjugal puisque sa femme Audrey, n'éprouvant pour lui aucun sentiment amoureux, le trompera à plusieurs reprises. Il reportera alors son attention vers la baby-sitter de son fils avec qui il aura des relations sexuelles épisodiques. L'épanouissement sexuel ressenti avec Eucharistie, la jeune baby-sitter, attisera sa convoitise des corps féminins jeunes et fermes jusqu'à émettre une réflexion fort douteuse, transposée par le narrateur, au sujet de sa propre fille : « C'était quand même une chance qu'il n'ait pas eu de fille en premier ; dans certaines conditions, il voyait difficilement comment - et, surtout, *pourquoi* - éviter l'inceste. » (*P*, p. 283).

Ainsi, nous voyons bien que ce raisonnement légitime fortement la pratique incestueuse. Nous y décelons également une part d'essentialisation en postulant, de manière implicite, que tout corps féminin, dès lors qu'apparaissent en lui les premiers signes de la maturité sexuelle, est susceptible de devenir un objet de désir pour la gent masculine, la loi du sang ne constituant plus un frein moral à l'assouvissement de ce désir. Cela n'est pas sans rappeler bien évidemment le complexe d'Œdipe mais là encore détourné par l'auteur puisqu'ici c'est bien le père qui éprouve du désir envers l'enfant de sexe opposé et non l'inverse comme le stipule la théorie psychanalytique.

3.1.3 - L'homosexualité : un cas ambigu

L'homosexualité est également abordée dans les univers romanesques de Huysmans et de Houellebecq. À rebours laisse planer le doute sur la sexualité ambiguë de son personnage principal. Mais tout d'abord, intéressons-nous au statut de l'homosexualité. L'homosexualité n'est plus considérée aujourd'hui comme une pathologie d'ordre sexuel mais plutôt une

orientation sexuelle comme une autre.²⁰¹ Mais c'était loin d'être le cas au XIX^{ème} siècle. En effet :

Le terme d'homosexualité est popularisé par un médecin aliéniste, Richard von Krafft-Ebing, dans son best-seller «Psychopathia sexualis» paru en 1886 dans lequel il intègre l'homosexualité à la théorie de la dégénérescence. [...] Selon cette théorie, « les maladies mentales » les plus diverses se transmettent de façon héréditaire. L'homosexualité est donc considérée comme acquise dès la naissance. On passe alors de la vision criminelle d'un vice à la vision médicale et psychiatrique d'une « maladie ».²⁰²

Cette définition semble s'accorder au cas pathologique de des Esseintes vu qu'elle fait référence, encore une fois, aux lois de l'hérédité morbide. Ainsi, d'après la théorie de von Krafft-Ebing, l'homosexualité est une manifestation d'une défaillance héréditaire et un signe pathologique de la nature dégénérative du sujet malade.

Dans le fameux chapitre IX portant sur les aventures sexuelles de des Esseintes, le duc Jean se remémore une rencontre fortuite avec un jeune homme égaré, sollicitant l'aide du duc Jean pour trouver sa route. Il va alors s'opérer entre les deux hommes une sorte de coup de foudre suggéré d'abord par le portrait physique de l'inconnu en question :

La figure était troublante ; pâle et tirée [...] elle était éclairée par de grands yeux humides, aux paupières cernées de bleu, rapprochées du nez que pointillaient d'or quelques rousseurs et sous lequel s'ouvrait une bouche petite, mais bordée de grosses lèvres, coupées, au milieu, d'une raie ainsi que d'une cerise. (A.R, p. 213).

Ce portrait alterne entre l'exposition d'une beauté douce et innocente (évoquant des taches de rousseur, des grands yeux humides) et une beauté sensuelle telle que le laisse supposer l'évocation des « grosses lèvres » nous rappelant l'image des lèvres pulpeuses caractérisant les femmes au physique aguicheur. Le coup de foudre est également perceptible à travers la fameuse scène du regard suivie du frôlement discret : « Ils se dévisagèrent, pendant un instant, en face, [...] son bras frôla bientôt celui de des Esseintes [...] » (p. 213). Toujours au sujet de cette inattendue rencontre et de l'amitié qui s'en est suivie, des Esseintes

²⁰¹ À la suite d'un débat au sein de l'Association des Psychiatres américains autour du thème « l'homosexualité est-elle un diagnostic ? » (Minard Michel, « Robert Spitzer et le diagnostic homosexualité du DSM-II », *Sud/Nord*, 2009/1 (n° 24), p. 79-83. DOI : 10.3917/sn.024.0079. URL : <https://www.cairn.info/revue-sud-nord-2009-1-page-79.htm>), cons. le 30/01/2022, l'homosexualité a été retirée de la liste américaine des maladies mentales. Enfin, l'OMS a définitivement retiré l'homosexualité comme diagnostic en 1992. En France, sur le plan législatif, elle a été dépénalisée en 1982 après l'élection de François Mitterrand : « Dans les faits, [l'homosexualité] n'était pas condamnée mais la majorité sexuelle était fixée à 18 ans, contre 15 ans pour les hétérosexuels. Avec l'abrogation de l'article 332-1 du code pénal, elle passe à 15 ans pour tous. » https://www.lexpress.fr/actualite/monde/l-homosexualite-depenalisee-il-y-a-25-ans_465897.html, cons. le 27/12/2021.

²⁰² <http://www.slate.fr/story/41351/homosexualite-maladie>, cons. le 15/09/2020.

parle de grands moments de périls et de satisfaction : « Jamais il n'avait connu des périls pareils, jamais il ne s'était senti plus douloureusement satisfait. » (p. 213). L'association de l'isotopie du danger avec l'emploi du terme « périls » et de « la satisfaction douloureuse »²⁰³ et celle de l'amour suggère l'idée d'un acte de transgression évident renvoyant au topos du plaisir interdit. Ceci renforce l'hypothèse d'un amour homosexuel entre les deux individus. Nous pourrions aussi suggérer que le syndrome de dégénérescence qui pèse sur la physiologie de des Esseintes serait à l'origine de son orientation sexuelle ambiguë. Des Esseintes lui-même s'en remet à l'argument physiologique pour expliquer son comportement déviant : « Toute la levure d'égarement que peut détenir un cerveau surexcité par la névrose, fermentait [...] » (p. 214). Il emploie également l'expression de « déperditions de phosphores » (p. 214) pour désigner le mécanisme nerveux à l'origine de son attirance pour tout ce qui a trait au singulier et à l'excentrique.

Cependant, il existe une autre explication quant à son choix délibéré de s'essayer à une forme de sexualité marginale, c'est tout simplement son penchant convulsif pour la transgression et l'esthétisme provocant. Le monologue intérieur que se livre le duc Jean au sujet de sa propre vie dissolue confirme cette hypothèse : « des obsessions libertines et mystiques hantaient [...] son cerveau altéré d'un opiniâtre désir d'échapper aux vulgarités du monde » [...] (p. 214). C'est bien son goût pour le libertinage et la transgression qui explique ici la tendance du personnage à explorer des contrées interdites par la morale bourgeoise répressive. Nous relevons également dans ces propos la manifestation de l'idéal baudelairien par excellence, c'est-à-dire celui de la beauté transgressive et transcendante, couplée à un besoin frénétique de s'évader d'un monde jugé aliéné par la morale conventionnelle. D'après cette perspective, des Esseintes n'est ni plus ni moins qu'un dandy décadent dont l'âme remplie de spleen aspire à une forme d'esthétique subversive.

Dans *Les particules élémentaires*, Bruno se prête à une théorisation de l'homosexualité. Ainsi, il l'assimile à la pédérastie : « C'est tout à fait faussement, pensait par exemple Bruno, qu'on parle d'homosexuels. Lui-même n'avait jamais, ou pratiquement jamais, rencontré d'homosexuels ; par contre, il connaissait de nombreux *pédérastes*²⁰⁴. » (*P.E.*, pp. 105-106). Il

²⁰³ L'expression oxymorique « satisfaction douloureuse » n'est pas sans rappeler la pratique masochiste.

²⁰⁴ L'emploi de l'italique pour le mot pédéraste joue ici un rôle focalisateur. Par cette méthode, le narrateur signale au narrataire que le terme souligné va jouer le rôle de thème principal sur lequel va se greffer tout un discours souvent à dominante sociologique, arguments à l'appui. Vu la forte teneur sociocritique de l'œuvre de Houellebecq, ce procédé vient souvent à se répéter. Il est à noter également que, dans d'autres circonstances,

enchaine ensuite sur le rapport étroit qui lierait pédérastie et pédophilie : « Certains pédéastes préfèrent les petits garçons ; ceux-là finissent en prison, avec des peines de sûreté incompressibles, et on n'en parle plus. » (p. 106) Ainsi, selon ce raisonnement, la pédérastie, elle-même principe fondateur de l'homosexualité, favoriserait la manifestation des tendances pédophiles. Aussi, l'homosexualité serait-elle une forme de paraphilie qui ne dit pas son nom. Ceci dit, le but véritable de l'argumentaire de Bruno consiste à démontrer le lien consubstantiel entre l'homosexualité et le culte de la beauté juvénile. Bruno postule, en réalité, que deux homosexuels ne peuvent s'aimer vraiment mais uniquement se désirer. Pour appuyer son argument, Bruno prend l'exemple d'un couple de vieux homosexuels qui n'arrivent plus à se désirer ni à s'aimer : « Observez deux vieilles pédales entre elles [...] : parfois il y a une sympathie, voire une affection mutuelle ; mais est-ce qu'elles se désirent ? En aucun cas. » (p. 106) Il s'agit donc d'une argumentation par l'exemple.

Nous avons déjà dit plus haut que dans l'univers de Houellebecq, la perversité naîtrait de la dissociation de la tendresse et du sexe. Ce schéma s'applique parfaitement pour le cas de l'homosexualité, comme nous l'avons vu. D'ailleurs, dans ce même passage argumentatif, Bruno réduit la relation homosexuelle à sa dimension physique c'est-à-dire à la pratique sexuelle d'où l'emploi du terme « cul » à maintes reprises dans « vieux culs flapis » et « petit cul rond » (deux occurrences). Ainsi, selon le même Bruno, l'homosexualité serait une forme de perversion. Enfin, son rejet de la notion même d'homosexualité apparaît encore dans l'expression « les prétendus homosexuels ».

Sur le plan formel, le caractère sociologique de la rhétorique de Bruno se perçoit à travers l'emploi du verbe « observons » deux fois ou encore l'incidence de certains verbes d'opinion tels que « penser » (deux occurrences) ou « aimait à dire ». Néanmoins, l'aspect rationnel du discours est contrebalancé par le choix d'un lexique familier voire injurieux avec la récurrence de termes tels que « cul », « pédale » ou « chatte ». De plus, une certaine tension semble caractériser tout le passage, tension générée par la répétition continue de ces mêmes termes injurieux. Cependant, l'extrait se termine sur une pointe d'ironie puisque Bruno conclut sa réflexion par l'évocation du tourisme sexuel en Thaïlande, ce qui a pour effet d'atténuer le caractère sérieux de l'argumentation.

l'emploi de l'italique sert également à signaler le caractère ironique des propos d'un locuteur donné. Cela atteste plutôt du caractère satirique des romans houellebecquiens.

3.2 - Dualité Homme-femme

La complexité des rapports homme-femme est une composante essentielle dans la construction des personnages respectifs de nos deux auteurs. Bien souvent, le protagoniste masculin, aussi bien chez Huysmans que chez Houellebecq, éprouve une certaine difficulté à développer une relation saine avec son partenaire féminin, comme s'ils appartenaient à deux univers aux antipodes. Nous savons qu'au XIX^{ème} siècle, la physiologie féminine, de par ses spécificités qui la différencient fortement de celle de l'homme, suscitait diverses interrogations chez les naturalistes et les médecins de l'époque. Concernant le plan éthique, la conception de la morale chez la femme est-elle réellement la même que celle de l'homme ? Nous retrouvons l'exploitation de ces mêmes interrogations dans la construction de la figure féminine chez l'auteur d'*À rebours* avec en prime le traitement de la question de la dévirilisation qui vient complexifier encore plus la dualité entre le féminin et le masculin. Chez Houellebecq, la question de la femme est plutôt envisagée à travers le prisme de la sociologie. L'émergence du féminisme dans une société régie par la compétition sexuelle a-t-elle contribué à l'amélioration des rapports homme-femme ou au contraire à les détériorer ? L'émancipation totale de la femme ne constitue-t-elle pas un frein à l'épanouissement de la relation amoureuse ?

3.2.1 - La femme agent pathogène et cas pathologique

Le courant naturaliste a accordé une importance cruciale à l'étude physiologique et sociale de la femme. Ce n'est point un hasard si divers titres de romans naturalistes ou tout simplement réalistes portent un nom féminin. Néanmoins, il existe une grande part de mythologie dans les rôles que ces écrivains lui ont attribué. Une incursion dans le domaine historique nous semble pertinente pour clarifier cette question. Pour plus de précisions, le statut de la femme a, en fait, changé avec le renversement de l'Ancien régime c'est-à-dire en passant de la société monarchique à celle de la bourgeoisie. Ainsi, selon Jean Borie, « la révolution de 1789 détruit l'hérédité du monarque et le privilège du lignage noble. La culture bourgeoise transfère le problème de l'hérédité du droit à la biologie. »²⁰⁵ Aussi, cette mutation radicale met-elle fin à la représentation religieuse du sexe féminin, celle qui tend à présenter la femme comme étant une pécheresse par essence, porteuse du péché originel car

²⁰⁵ Jean Borie, *Mythologies de l'hérédité au XIX^{ème} siècle*, op.cit., quatrième de couverture.

descendante d'Eve, et ce d'autant plus qu'elle a entraîné avec elle l'homme dans sa chute. Borie parle alors de *l'hérédité d'une faute*²⁰⁶.

L'avènement de la Révolution mettra fin à ce paradigme chrétien : « depuis 1789, les nourrissons sont enfin, *constitutionnellement*, des innocents. »²⁰⁷ Mais la femme est-elle devenue libre pour autant ? Le transfert du problème de l'hérédité du droit à la biologie a opéré un changement de statut chez le sexe féminin : avec le triomphe du naturalisme scientifique, la femme devient le symbole de la Nature : « [...] cette nature radieuse et blessée, souffrante et triomphante, c'est la nature de la Femme, la Femme-nature. »²⁰⁸ D'après cette perspective, nous relevons donc une nouvelle acception de la dualité Homme-Femme - autrefois régie par l'opposition biblique Adam et Eve - cette fois définie par l'opposition Nature-Droit : « Dans la cellule [du couple], la femme représente la fertilité, et le mari la production, la femme représente la santé, et le mari la médecine, la femme représente le sacré, et le mari le sacerdoce. »²⁰⁹ C'est cette vision particulière des rapports homme-femme qui est à l'origine de la fameuse sacralisation de l'image de la mère, génératrice de la vie humaine, ainsi la gent féminine est réduite à son rôle reproducteur alors que l'homme est celui par qui passe toute activité productrice, il devient également le garant de la bonne santé de sa femme, c'est-à-dire son protecteur, voire son tuteur.

Cependant, il existe un revers à cette représentation idéalisée du sexe féminin puisque à la femme saine, fertile et pieuse s'oppose la figure de la femme stérile, malade et débauchée, objet d'ailleurs de bien des romans naturalistes. Qui plus est, la consécration de la biologie au début du XIX^e siècle fait du corps féminin un appareil intrinsèquement défaillant comme en témoigneraient ses indispositions mensuelles :

La femme est-elle responsable ? Sans doute, elle est une personne ; mais c'est une personne *malade*, ou, pour parler plus exactement encore, une personne *blessée* chaque mois, qui souffre constamment et de la blessure et de la cicatrisation. Voilà ce que l'ovologie (Baër, Négrier, Pouchet, Coste) a admirablement établi, de 1826 à 1846.²¹⁰

Cette idéalisation de la femme occulte en réalité le fait qu'elle est perçue par la plupart des pionniers des sciences médicales et physiologiques de l'époque comme un être essentiellement déficient, soumis à une morbidité chronique. Cela va avoir un impact crucial

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 12.

²⁰⁷ *Id.*

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 30.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 56.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 58.

sur la littérature réaliste (et bien sûr naturaliste) puisque dans bien des romans nous aurons la domination de l'archétype de la femme malade et dépravée (*Thérèse Raquin*, *Germinie Lacerteux*, *Boule de Suif*, *Marthe*, pour ne citer qu'eux). Concernant la fertilité, cette faculté innée à générer une descendance peut être vue comme une arme à double tranchant puisque une mère porteuse de gènes malades va engendrer forcément une progéniture malade. Une fertilité saine et vigoureuse aurait donc pour pendant une fertilité morbide perpétuant la transmission des tares héréditaires. En fait, c'est tout le propos des *Rougon-Macquart* dont il s'agit ici. Adélaïde Fouque, femme aux mœurs douteuses, tel un agent pathogène, va enclencher le cycle de la morbidité en donnant naissance à des enfants porteurs de certaines tares, lesquelles seront transmises à la génération suivante, et ce de manière indéfinie. Ceci n'est pas sans rappeler le mythe biblique de la faute originelle, que voulaient pourtant bannir de la conscience collective les naturalistes, comme le laisse entendre d'ailleurs Jean Borie : « [...] et c'est la Science même qui rétablit plus solidement que jamais le principe de l'hérédité de la faute. »²¹¹ Nous voilà donc revenus au même point de départ.

Huysmans, écrivain naturaliste à ses débuts, dresse parfois dans son œuvre un portrait peu reluisant de la femme. Ainsi, Docteur G. Lavalée, auteur de *l'Essai sur la psychologie morbide de Huysmans* conclut donc à la misogynie de notre auteur : « C'est ainsi que, misogyne résolu, [Huysmans] hue " la bêtise innée " de la femme, la rejette sournoisement au rôle de bête de plaisir et puis, ainsi acculée, la pourchasse jusque dans sa plus chère prérogative, sa beauté [...] ». ²¹² Mais examinons de plus près la représentation de la femme dans les romans objets de notre corpus.

Dans *À rebours*, des Esseintes, tenant la femme en faible estime, dresse une comparaison douteuse entre la beauté du sexe féminin et celle de deux locomotives : la locomotive Crampton, « une adorable blonde » et l'Engerth, « une monumentale et sombre brune aux cris sourds et rauques » (A.R, p. 104) en favorisant celle des deux machines. Cela nous rappelle, toutes proportions gardées, la fameuse comparaison controversée mais d'actualité encore aujourd'hui entre une belle voiture et une belle femme, comme pour réduire le statut de la gent féminine à un simple objet de consommation. Mais nous retrouvons dans ce roman également l'idée, explicitée plus haut, que la femme serait un transmetteur de germes malades. Le début de l'intrigue sous-entend, par le biais de la description de la nature malade de la mère de des Esseintes, que la déficience psychique et physique de notre

²¹¹ *Ibid.*, p. 16.

²¹² Docteur G. Lavalée, *Essai sur la psychologie morbide de Huysmans*, Paris, Vigot frères, 1917, p.11.

personnage principal tiendrait son origine - comme par ailleurs nous l'avons déjà démontré au début de notre chapitre - dans la mauvaise santé de la mère.

Toujours dans *À rebours*, il est à noter que la figure de la jeune femme méchante et tentatrice, génératrice de malheurs, est représentée dans l'espace pictural. Ainsi, dans le chapitre V consacré à la peinture, des Esseintes évoque son admiration pour le tableau de Gustave Moreau *Salomé*. Salomé est l'archétype de la femme orientale à la beauté vénéneuse qui fut à l'origine d'un grand malheur, celui de la décapitation de Jean-Baptiste, ordonnée par le tétrarque Hérode sous l'influence néfaste de celle-ci.

Dans *En rade*, nous avons la représentation de l'archétype de la femme à la physiologie essentiellement malade et qui a constitué un cas d'étude médical pour la médecine du XIXème siècle. Nous avons déjà dit que Louise souffrait d'un mal inconnu depuis bien longtemps et dont même les médecins n'ont pu déceler l'origine. Mais à y regarder de plus près, l'hypothèse de la chlorose est avancée vers la fin du récit : « C'était de la métrite, suivant les uns, de la névrose, suivant les autres ! C'étaient ils ne savaient quoi ! Une de ces chloroses nerveuses devant lesquelles, à l'heure présente, si savant qu'il soit, chacun bafouille ! » (*E.R.*, p. 219). Il est à savoir que la chlorose est la maladie sexuée par excellence puisqu'elle ne toucherait que les jeunes filles. D'ailleurs, son nom latin *morbus virgineus* veut dire maladie des jeunes filles. Pour plus de précisions, nous pouvons ajouter que :

La chlorose fut décrite par Lange au XVIème siècle comme une forme d'anémie surtout diagnostiquée chez les adolescentes et les jeunes femmes. Malgré la recommandation de Sydenham de traiter cette maladie avec des compléments alimentaires à base de fer, la chlorose fut classifiée parmi les maladies hystériques. Vers la fin du XIXème siècle, la fréquence d'apparition de la maladie aurait augmenté. Elle devint alors un sujet important pour la littérature médicale, mais la véritable nature de la maladie resta indéterminée. [...] Après la première guerre mondiale, la fréquence d'apparition de la maladie décrût et la maladie cessera d'être répertoriée dans les années 30.²¹³

Nous sommes donc bel et bien face à une maladie propre à la mythologie du XIXème siècle dont la médecine considérait la physiologie féminine comme pourvue de spécificités propres, la différenciant de la physiologie masculine. Cela ouvrira tout un champ d'exploration romanesque pour la littérature fin de siècle qui usera de la figure de la femme

²¹³ <https://academic.oup.com/jn/article-abstract/125/7/1822/4730770?redirectedFrom=PDF>, *Chlorosis : the rise and disappearance of a nutritional disease* : « Chlorosis was first described by Lange in the 16th century as an anemia often found in adolescent girls and young women. Despite the recommendation by Sydenham in the 17th century that the condition be treated with iron supplements, chlorosis was classified among the hysterical diseases. By the end of the 19th century, the incidence of chlorosis apparently increased. It became an important subject of medical literature, but the true nature of the disease remained unknown. [...] After World War I the incidence of chlorosis declined, and the disease ceased to be reported in the 1930s. » C'est nous qui traduisons. Cons. le 29/09/20.

chlorotique pour caractériser les personnages de sexe féminin. À noter également le lien dans la définition proposée entre la chlorose et l'hystérie, elle aussi considérée comme une maladie spécifiquement sexuée.

Enfin, dans *Là-bas*, c'est un personnage féminin - en l'occurrence Mme Chantelouve - qui initie Durtal au satanisme réel puisque c'est à travers elle que l'écrivain assistera à une Messe Noire organisée par le chanoine Docre. Nous renouons donc en quelque sorte avec l'image très médiévale de la femme-sorcière, aux mœurs dépravées, par laquelle se diffuse le Mal. Mais globalement, nous voyons bien que Huysmans inscrit la représentation de ses figures féminines dans le sillage de la mythologie de la femme malade, chère au XIX^{ème} siècle.

Concernant Houellebecq, diverses critiques littéraires ont vu dans son œuvre romanesque - surtout au début de sa carrière - une manifestation d'une certaine dévalorisation de la femme, allant parfois jusqu'à le traiter de misogynie²¹⁴. Il est à rappeler tout de même qu'en abordant la question des histoires d'amour dans l'univers romanesque houellebecquien, nous avons démontré qu'une fusion tant charnelle que mentale avec le sexe féminin est indispensable pour l'individu mâle. En d'autres termes, l'homme sans la femme n'est rien.

Mais il n'en reste pas moins que demeure une certaine ambiguïté dans le rôle qu'il attribue à la gent féminine dans ses romans. Ainsi, dans bien des cas, nous constatons que c'est par l'intermédiaire d'une figure féminine que le malheur survient souvent pour le protagoniste principal. Dans *Extension du domaine de la lutte*, la dépression du personnage principal tient son origine dans sa rupture avec sa compagne Véronique, femme qu'il a pourtant véritablement aimée : « Je l'ai aimée, autant qu'il était en mon pouvoir - ce qui représente beaucoup d'amour. » (*E.D.L.*, p. 104) Mais Véronique, succombant aux sirènes du narcissisme, recourra à la psychanalyse ce qui la rendra particulièrement égoïste et égocentrique jusqu'à faire éclater la quiétude du couple, ce qui donnera l'occasion au narrateur de dresser, de façon subreptice et laconique, le bilan désastreux de la pensée

²¹⁴ Daniell, le personnage principal de *La possibilité d'une île* est un humoriste réputé entre autres pour ses blagues misogynes, en voilà une illustration : « Tu sais comment on appelle le gras qu'y a autour du vagin ? Non. La femme. » » (*P.I.*, p. 26) Sur la prétendue misogynie de Houellebecq, nous ne comptons plus les articles de presse dénonçant le traitement dégradant de la femme dans son œuvre, parmi lesquels nous citons celui de *l'express* qui conclut à la prédominance de la misogynie sur l'islamophobie dans son roman *Soumission* : https://www.lexpress.fr/culture/livre/prix-des-lecteurs-pour-vivre-heureux-vivons-soumis_1647400.html : « *Soumission* plus misogyne qu'islamophobe », cons. le 18/09/2021.

psychanalytique, notamment celle de Lacan : « Un soir, en rentrant de sa *séance*²¹⁵, elle avait noté cette phrase de Lacan : “ Plus vous serez ignoble, mieux ça ira.” » (p. 104)

À noter que Véronique ne fera aucune apparition tout le long du récit, comme s’il s’agissait d’une entité fantomatique malfaisante, inoculant un poison à effet latent à sa victime. Dans la *Possibilité d’une île*, le malheur vient à Daniel suite à sa rupture avec la jeune espagnole Esther, dont il était follement amoureux, ce qui l’amènera sur la voie du suicide. Mais derrière cette histoire d’amour se soldant par l’échec, se cache une volonté de dresser, encore une fois, un panorama de l’état de la société contemporaine. En effet, Esther est la représentante symbolique d’une jeunesse qui a entériné définitivement la séparation du sexe de la tendresse. Le sexe devient alors un divertissement comme un autre, laissant peu de place à l’affection et à l’amour passionnel. Nous remarquons donc que l’auteur, bien souvent, dispose de la femme à la manière d’un sujet d’expérimentation sociologique afin de déceler et analyser les travers de la société. Autrement dit, la femme est un sujet non réellement individualisé mais plutôt déterminé par l’influence qu’exerce l’environnement extérieur sur son comportement. Il s’agit non plus d’une étude de cas physiologique mais plutôt psychosociologique.

Dans *Sérotonine*, Florent prendra la décision de se retirer de la société suite au choc qu’il subira après la découverte de la double vie que mène sa compagne japonaise Yuzu. Les tendances zoophiles de cette jeune femme froide et égoïste confirment encore plus son côté abject. Ainsi s’ajoute aux défauts habituels des autres présences féminines citées ci-dessus (égoïsme, narcissisme et manque d’empathie) la paraphilie²¹⁶.

Enfin, dans *Soumission*, la question de la femme est résolue de manière burlesque c’est-à-dire par l’instauration de la polygamie dans la nouvelle France musulmane et ce dans l’indifférence générale.²¹⁷

Nous remarquons que dans *La possibilité d’une île*, la divinité suprême qui dirige le monde des néo-humains est désignée par l’appellation de « sœur suprême ». Cette entité féminine à l’origine indéterminée semble inspirer la crainte chez ses disciples. À bien des égards, de par sa sévérité et sa condamnation ferme de la sexualité humaine, elle nous fait

²¹⁵ Nous avons là un cas de figure d’un emploi à visée ironique de l’italique, pour signaler l’aspect vaniteux et nocif de ces séances psychanalytiques alors qu’elles sont censées amener le patient vers la voie de la guérison et de l’épanouissement personnel.

²¹⁶ Le fait que Yuzu entretient des rapports sexuels spécifiquement avec des chiens n’est guère anodin quand on connaît l’amour que porte Houellebecq pour la race canine. De plus, la pratique de la zoophilie est d’autant plus abjecte qu’elle est assimilée ici à un cas de viol.

²¹⁷ Il est d’ailleurs assez étrange que le point de vue des féministes n’ait jamais été mis en exergue dans tout le roman, cela confirmant la nature satirique du récit.

penser à l'image de la Sœur religieuse, dirigeant avec intransigeance son couvent. Il s'agit d'une instance culpabilisatrice qui rappelle à la néo-humanité à quel point leurs ancêtres les humains étaient des êtres faibles et malheureux, d'où la nécessité de bannir toute tentative de reproduire les erreurs commises par ces derniers. La société néo-humaine serait-elle matriarcale ?

3.2.2 - *Le procès de dévirilisation*

Des Esseintes : un personnage efféminé ?

Nous avons déjà mentionné dans notre travail l'orientation sexuelle diffuse du personnage d'À rebours. Nous relevons également chez lui des tendances à l'effémination. Revenons d'abord à son portrait physique : « un grêle jeune homme de trente ans, anémique et nerveux [...] aux mains sèches et fluettes. [...] Par un singulier phénomène d'atavisme, le dernier descendant ressemblait à l'antique aïeul, au mignon [...]. » (A.R, p. 78) Comparons maintenant ce portrait physique avec la description de la maladie étrange de Louise, la femme de Jacques Marles : « [...] une saute perpétuelle d'étiisie et d'embonpoint [...] puis des douleurs étranges, [...] tout un cortège de phénomènes aboutissant à des hallucinations, à des syncopes, à des affaiblissements [...] » (E.R, p. 42) ou encore « c'était de la métrite²¹⁸, suivant les uns, de la névrose, suivant les autres ! » (p. 219). Nous voyons bien qu'il existe divers points de convergence entre les deux descriptions. D'abord, nous citons l'étiisie, trait commun aux deux personnages. De plus, les phénomènes hallucinatoires, les syncopes et les affaiblissements sont aussi communs aux deux protagonistes. En outre de la métrite, le diagnostic névrotique est également avancé pour qualifier la maladie de Louise, ce qui pourrait en faire un sujet névrosé, tout comme des Esseintes.

Mais en plus de la piste physiologique et héréditaire²¹⁹ pour expliquer le processus de féminisation du duc Jean, nous mentionnons la piste fantasmatique. En effet, l'aristocrate décadent semble se complaire dans une posture d'homme efféminé, comme le prouve l'épisode de l'expérience sexuelle avec miss Urania : « [...] il en vint à éprouver [...] l'impression que lui-même se féminisait, et il envia décidément la possession de cette femme, aspirant ainsi qu'une fillette chlorotique, après le grossier Hercule [...] » (A.R, p. 207) Cet

²¹⁸ La métrite est une maladie exclusivement féminine puisqu'il s'agit d'une inflammation de la cavité de l'utérus. Il n'est donc guère anodin de la mettre en relation avec la névrose, comme s'il s'agissait de sous-entendre que la névrose est une maladie féminine, elle aussi.

²¹⁹ Les prédispositions à l'effémination de des Esseintes ont été, apparemment, transmises par voie héréditaire et plus particulièrement par son « antique aïeul » qui avait exercé la fonction de mignon, sachant que les mignons avaient la réputation d'être des hommes efféminés et versés dans la pratique de l'homosexualité.

extrait démontre que des Esseintes est en quête d'une féminisation de sa personnalité, mais d'une féminité malade et déficiente d'où la référence au topos de la fameuse fillette chlorotique. Là encore, nous enregistrons une correspondance avec Louise qui, comme nous l'avons suggéré en amont de notre travail, pourrait être atteinte d'un syndrome chlorotique.

Toujours pour mettre en évidence la nature féminisée de des Esseintes, nous évoquons l'éventualité d'un cas d'hystérie comme le suggère cette affirmation dans *l'Essai sur la psychologie morbide de Huysmans* : « [...] l'on se rend compte que Huysmans a très sciemment décrit ce qu'il appelle l'hystérie de des Esseintes. »²²⁰ Nous pouvons définir l'hystérie comme suit : « Névrose qui se caractérise par des réactions excessives, théâtrales et une hypersensibilité. »²²¹ Tout d'abord, il est bon de signaler que le terme d'hystérie signifie « utérus » en Grec Ancien. Ainsi, au départ, cette maladie était perçue comme étant exclusivement féminine.²²² Pour revenir à cette définition, nous remarquons qu'elle correspond jusqu'à un certain point aux symptômes étranges de des Esseintes. Le duc se distingue effectivement par une hypersensibilité qui met souvent en effusion ses cinq sens d'où d'ailleurs l'apparition d'hallucinations (auditives, olfactives et visuelles) mais surtout nous relevons chez lui une tendance à la théâtralisation, qui se manifeste notamment à travers son goût pour l'artifice et son obsession de la beauté artificielle. Sa répugnance paroxystique et exagérée envers tout ce qui est commun et ordinaire frôle en effet le théâtral. Selon cette optique, nous pouvons interpréter ses tentatives de se féminiser comme étant une forme de travestissement, ou un jeu de rôle loufoque qui lui permet de s'évader d'un ennui oppressant mais également d'instiller la peur chez son entourage direct. (Notamment ses valets de chambre)

À noter que le topos du personnage efféminé est fortement présent dans les romans naturalistes. Encore une fois, nous pouvons nous référer au roman naturaliste zolien pour étayer cette idée. Outre *Thérèse Raquin*, le second roman de la saga les *Rougon-Macquart*, *la Curée* traite de la thématique de l'effémination à travers le personnage de Maxime qui se voit affublé de caractéristiques féminines alors que Renée, son amante, joue le rôle de l'homme dans le couple : « Renée était l'homme, la volonté passionnée et agissante. Maxime subissait. Cet être neutre, blond et joli, frappé dès l'enfance dans sa virilité, devenait, aux bras curieux

²²⁰ Docteur G. Lavalée, *Essai sur la psychologie morbide de Huysmans*, op.cit., p.17.

²²¹ <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/hysterie/> , cons. le 21/09/20.

²²² Cependant, le chirurgien et neurologue Charcot a mis fin au mythe de l'hystérie comme maladie exclusivement féminine en proposant une théorie où la maladie peut très bien toucher le sexe masculin.

de la jeune femme, une grande fille, avec ses membres épilés, ses maigreurs gracieuses d'éphèbe romain. »²²³

Cette inversion des rôles nous fait penser à une transmutation alchimique où les substances masculine et féminine s'intervertissent totalement. À noter que l'effémination est, bien entendu, présentée comme un effet de l'hérédité morbide ou « hérédité d'influence »²²⁴ sur laquelle Zola a bâti son œuvre. Toutefois, pour ce qui est d'À rebours et de sa représentation quelque peu extravagante de l'effémination, nous ne pouvons nous empêcher de penser qu'il pourrait finalement s'agir d'une forme de parodie, mettant à mal les canons du roman naturaliste.

Houellebecq ou la critique du féminisme

La question de la virilité revêt forcément une ampleur importante dans un univers romanesque qui se charge de décrire les conséquences à long terme d'une société régie par la loi de la compétition sexuelle. Les personnages de Houellebecq ne sont pas à proprement parler dévirilisés²²⁵ - ou même s'ils le sont, leur dévirilisation n'est pas due à un quelconque phénomène physiologique et héréditaire - mais la pression à laquelle ils sont constamment soumis les fait s'interroger sur leur capacité à rester performants sur le plan sexuel. Daniell, de par son relatif état de vieillesse, ne peut offrir à sa compagne Esther, jeune espagnole très libérée sexuellement, les plaisirs auxquels elle aspire, ce qui la fera se tourner vers d'autres hommes, plus jeunes cette fois. De même pour Bruno, qui, face à l'explosion de la concurrence, ne peut nullement obtenir les faveurs des jeunes femmes qu'il désire, d'où un comportement sexuel pathologique.

Dans *Extension du domaine de la lutte*, le narrateur, en observant deux jeunes femmes d'une grande laideur, « les deux boudins de service » (*E.D.L.*, p. 5) conclut au déclin général du féminisme à travers cette phrase proférée sur un ton péremptoire : « “ les ultimes résidus, consternants, de la chute du féminisme. ” » (p. 6) Pour extrapoler, le mépris que les personnages masculins expriment à l'égard du féminisme s'expliquerait par le fait que l'émergence de ce mouvement aurait favorisé l'introduction de la femme dans le marché de la séduction et de la compétition sexuelle. Ainsi, il aurait entériné le triomphe définitif du

²²³ Emile Zola, *La curée*, *op.cit.*, p. 221.

²²⁴ Yves Molinas, *Zola et les hérédités imaginaires*, Paris, Expansion scientifique française, 1985.

²²⁵ À ce sujet, nous renvoyons à la thèse de Gilles Viennot, *La crise de la postmodernité et de la masculinité dans les romans de Michel Houellebecq*, thèse soutenue à la faculté de l'université du Kansas en 2014.

libéralisme par l'exacerbation de l'individualisme ravageur dont se revendiqueraient les féministes, participant donc à la déflagration du noyau familial. N'oublions pas que Janine Ceccaldi, la mère de Bruno et de Michel, justifie l'abandon de ses deux enfants par sa volonté de vivre une vie totalement libérée, consacrée uniquement à sa réussite professionnelle. Étant par nature sceptique vis-à-vis de toute idée de liberté : « La liberté, à titre personnel, j'étais *plutôt contre*. » (*P.I.*, p. 47), le personnage houellebecquien est peu emballé par la perspective d'une totale émancipation de la gent féminine.

Cependant, les romans de Houellebecq regorgent de personnages féminins totalement libres et exerçant des pratiques sexuelles complètement débridées telles que le triolisme ou l'échangisme. Mais ces femmes sont généralement rattrapées par la dure réalité de la vie ou tout simplement par la déficience physique. Ainsi, comme nous l'avons vu, Christiane, l'amante de Bruno, devient paralytique au cours d'un rapport sexuel dans une boîte échangiste. Annabelle, ayant connu une adolescence libérée sur le plan sexuel, finira par mourir assez jeune d'un cancer du col de l'utérus, **et** enfin, Valérie, la compagne de Michel dans *Plateforme*, finira tuée dans un attentat terroriste. Même pour la jeune espagnole Esther, à première vue éclatante de vie et de santé, nous apprenons, qu'en fait elle doit faire avec une malformation au niveau de son rein, l'obligeant à constamment s'hydrater. Cette malformation aura des répercussions sur sa lignée de clones qui en hériteront au moment du processus du clonage, ce qui va considérablement réduire leur espérance de vie. Donc il est à supposer qu'Esther elle-même n'aurait pas vécu longtemps.²²⁶

Nous pouvons évoquer également le cas d'Isabelle, la compagne de Daniell. Présentée au départ comme une femme à la beauté froide et hiératique, avec un corps parfait entretenu notamment par des activités sportives quotidiennes, elle ne pourra, néanmoins, enrayer le processus de vieillissement - de dévitalisation - qui ravagera sa beauté corporelle et fera d'elle finalement une femme grosse aux seins tombants. Finalement, tout comme l'homme, la femme est également soumise à une très forte pression dès le moment où elle entre de plain-pied dans l'arène de la société de séduction et du divertissement, si bien que les rapports homme-femme en viennent à être pervertis. En conclusion, la dévirilisation n'est pas une maladie en soi mais plutôt une conséquence d'une perturbation d'ordre sociologique.

Finalement, nous relevons souvent, chez Houellebecq, la prépondérance de la dimension sociologique dans la caractérisation de ses personnages, y compris du point de vue

²²⁶ Nous voyons donc bien que même pour un mode de reproduction aussi évolué que le clonage, l'hérédité morbide agit encore.

sexuel, alors que chez Huysmans, nous signalons la constante actualisation de la piste physiologique.

Conclusion de la première partie

Nous avons étudié le seuil et le cœur des romans de Huysmans et de Houellebecq à l'aune de la dévitalisation et de la convulsion, deux manifestations opposées mais complémentaires du caractère morbide des œuvres respectives de nos deux écrivains. La dévitalisation prend diverses formes dans notre corpus : elle se reflète dans la dépression qui semble entamer l'évolution des personnages. Elle devient même le socle principal sur lequel repose la construction des romans houellebecquiens qui excellent dans la représentation de protagonistes passifs, souvent en état d'ataraxie face aux maux qui minent la société contemporaine. La dévitalisation se perçoit également dans l'altération de la sexualité de certains personnages, atteints d'une sorte d'apathie sexuelle, dénotant une dégradation de leurs pulsions vitales. À signaler que la dévirilisation est une conséquence du processus de dévitalisation qui régit les univers romanesques étudiés. Du point de vue narratif, nous avons vu comment la morbidité, à travers les exemples de *Sérotonine* et *À rebours*, en vient à perturber la progression même de l'intrigue, comme si elle s'exténuaient sous l'effet de la maladie.

La convulsion, à l'opposé de la dévitalisation se manifeste plutôt dans l'apparition de certains comportements compulsifs. La névrose en est la parfaite matérialisation, comme le démontre parfaitement l'histoire d'*À rebours*. Nous avons vu que l'aspect convulsif se situe surtout à un niveau cérébral où notre personnage principal, confronté constamment à l'activité excessive d'un influx nerveux dérégulé, en vient à adopter des comportements forts étranges. Cela a pour effet d'enclencher l'apparition d'aventures esthétiques, motivées par une quête obsessionnelle pour le beau et l'extravagant. Elle prend forme également dans des activités et des comportements sexuels déviants. Soumis à des pulsions sexuelles irrépessibles, nos personnages se livrent à des actes qu'on pourrait qualifier, d'un point de vue éthique, de condamnables. D'ailleurs, nous avons relevé, chez nos deux auteurs, une corrélation entre la question du mal et celle de la sexualité : comme le stipule clairement la Sœur Suprême dans *La possibilité d'une île*, la sexualité c'est le « secret mauvais » (*P.I*, p.300) de l'humanité. À ce sujet, Frédéric Joignot parle du désir sexuel, tel qu'il est représenté dans l'univers houellebecquien, comme d'une « malédiction physiologique : « [Le désir sexuel] serait une compulsion malade partagée avec les animaux qui détruirait notre humanité et nos pensées,

[...]. Cette malédiction physiologique doit être assouvie par des espèces de décharges énergétiques... »²²⁷

Nous rappelons d'ailleurs que le topos de la dépravation sexuelle comme malédiction humaine a été de tout temps un sujet récurrent dans l'histoire de la littérature. Nous pouvons d'ailleurs situer son origine dans l'épisode biblique du roi Loth dont le lieu de résidence, la ville de Sodome, a été détruite par les anges envoyés par Dieu pour punir ses habitants de leurs mœurs dépravées et leurs débauches sexuelles. Le thème de la transgression sexuelle est également abordé dans cette légende biblique à travers la perpétration de l'acte incestueux commis par les filles du roi Loth envers leur père pour lui assurer une descendance.²²⁸

Sur le plan comparatif, l'une des différences principales entre Huysmans et Houellebecq réside dans l'origine de la morbidité qui décrit leurs univers romanesques respectifs. Chez Huysmans, la piste physiologique est à privilégier alors que chez Houellebecq, c'est l'état même de la société qui génère l'aliénation et la confusion de l'individu. Pour Huysmans, l'opérabilité de la piste physiologique se confirme avec les multiples références à l'hérédité morbide - composante essentielle de la littérature naturaliste - laquelle prédétermine le destin de l'individu et influe sur sa conception de la filiation et de la descendance. Pour Houellebecq, bien que la dimension physiologique ne soit pas à occulter, les travers familiaux de ses personnages ne sont pas forcément dus à une mauvaise transmission de gènes mais plutôt à la structure de la société dans laquelle ils évoluent. Néanmoins, le caractère naturaliste de son œuvre se reflète dans le recours permanent à une documentation nette et précise, rappelant les préceptes littéraires zoliens exposés dans *Le roman expérimental*, et à l'aspect socio-critique de ses livres.

Nous avons déjà signalé qu'*À rebours* était considéré par les critiques comme le roman de la décadence. Finalement, au vu de ce que nous avons analysé concernant ce roman, l'aspect décadent de cette œuvre ne résiderait-elle pas dans l'usage ironique des codes du roman naturaliste, que l'auteur manipule à contre-emploi ? La surdétermination de quelques motifs naturalistes tels l'hérédité morbide, l'effémination du protagoniste principal ou encore une documentation excessivement érudite nous fait penser à une sorte de parodie mettant à mal les fondements du roman expérimental. De même, pour les autres romans huysmansiens, nous remarquons que l'ambiance dérangeante et malsaine qui s'en dégage est toujours

²²⁷ <https://www.lemonde.fr/blog/fredericjoignot/2020/04/25/michel-houellebecq-parties-de-cul-elementaires/>, *op.cit.*

²²⁸ Nous citons le tableau *Loth et ses filles* peint par un peintre anonyme vers 1520 et celui éponyme de l'artiste français Simon Vouet peint en 1633.

contrebalancée par une forme de comique grinçant et provocateur, d'où l'appellation de grotesque triste. Cette immixtion du grotesque dans le morbide, c'est ce qui pourrait finalement définir le style huysmansien.

Pour Houellebecq, les réflexions de ses personnages sont constamment teintées d'un humour noir caustique, servant d'ossature aux discours sociologiques proposés. Ainsi, le traitement de thématiques aussi dérangeantes que la mort, le meurtre ou le viol, par le recours à des digressions ou des boutades, se trouve dans la plupart du temps soumis à des procédés incongrus induisant une sorte de banalisation provocatrice, dont le rôle serait alors de mettre mal à l'aise le lecteur, comme nous avons essayé de le démontrer lors de l'étude des seuils romanesques. Nous sommes donc, comme pour Huysmans, face à la manifestation d'un grotesque triste s'adaptant à un monde contemporain en proie à de grands dérèglements.

L'amour est également traité de manière différente par nos deux auteurs. Dans *À rebours*, Huysmans exploite les préceptes naturalistes, essentiellement la loi des tempéraments, pour rendre compte des étranges penchants sensuels de son antihéros. Être dominé principalement par la lymphe et les nerfs, son choix se porte alors vers des femmes vigoureuses et robustes. De plus, sa déficience physiologique semble provoquer en lui une sorte d'altération au niveau de sa sexualité qui fait naître en lui certaines tendances paraphiliques, d'où son aventure homosexuelle avec un parfait inconnu. Mais plus généralement, l'amour chez notre auteur est souvent relégué au second plan pour mettre en avant la trivialité du quotidien avec une focalisation sur des questions portant sur les tracas de la vie de couple. Nous rappelons aussi que dans *Là-bas*, l'auteur déconstruit le topos du triangle amoureux avec l'évacuation de tout conflit qu'aurait pu provoquer la relation adultérine entre Madame Chantelouve et Durtal.

Chez Houellebecq, au contraire, l'amour joue un rôle surdéterminant dans l'épanouissement du protagoniste avec l'insistance sur la dimension mystique et transcendante de la relation amoureuse. On pourrait penser alors à la réactualisation d'une certaine forme de romantisme qui viendrait atténuer la teneur fortement pessimiste de l'univers romanesque houellebecquien. Cependant, le destin tragique de ces histoires nous ramène souvent à une situation encore plus désespérée que celle de départ. Nous retrouvons finalement toujours cette même ironie, ce regard cynique et acerbe sur une société jugée complètement minée par la loi de la compétition sexuelle. Il est donc difficile de trancher quant à la valeur réelle qu'assigne l'auteur à l'amour et au rapport fusionnel entre l'homme et la femme et ce d'autant plus qu'il réserve souvent une fin horrible - principalement une mort dans d'atroces souffrances - au partenaire féminin.

Toujours sur le plan comparatif, à noter que la névrose touche également le personnage houellebecquien. Comme chez Huysmans, elle est souvent accentuée par un profond sentiment d'ennui²²⁹, lequel incite le protagoniste à tenter d'explorer de nouveaux horizons, loin de l'influence de son asphyxiant quotidien. Nous étudierons cela avec plus d'exhaustivité lors de la seconde partie.

Enfin, nous rappelons que lors de notre premier chapitre, nous avons conclu au caractère dérangeant des seuils romanesques de nos deux romanciers. Nous pouvons alors parler de renouvellement du pacte de lecture où il ne s'agit plus de séduire le lecteur mais au contraire de le déstabiliser, de bousculer ses habitudes. À cette entrée en matière dérangeante correspond également une tendance à clôturer leurs romans souvent sur une note négative. Les romans de Huysmans s'achèvent dans la plupart des cas sur le désarroi et le dépit du personnage face à l'irrémediabilité de son ennuyeux quotidien alors que chez Houellebecq, c'est le monde entier qui se trouve entraîné dans des événements apocalyptiques.

²²⁹ Cependant, dans les romans huysmansiens, nous relevons souvent une insistance sur l'impact négatif provoqué par la névrose sur la physiologie du protagoniste, là où Houellebecq se focalise plutôt sur ses conséquences psychologiques.

Deuxième partie

Altérations spatio- temporelles

Introduction de la deuxième partie

Nous pouvons définir le terme altération comme suit : « n.f. (*lat. alteratio*). 1. Action d'altérer, de changer la nature de quelque chose ou l'état d'une situation. »¹ ou encore : « Dans l'usage ordinaire, changement de bien en mal. »² Ainsi, le terme « altération » renferme en son sein les sèmes du changement et de la négativité. Dans cette seconde partie, nous verrons comment le délabrement psychique et physique inhérent aux personnages altère leur perception de l'espace et du temps et inversement. En effet, tout comme l'intrigue, le cadre spatio-temporel porte également en lui les traces de ce pessimisme, cette négativité qui imprègne les univers romanesques de nos deux auteurs. De même, nous exploiterons pour l'étude de cette partie, certains critères définitoires du roman naturaliste, essentiellement celui concernant l'interaction de l'individu avec son milieu d'origine, telle que l'a théorisée Émile Zola dans son *roman expérimental*. Nous démontrerons comment nos deux auteurs transgressent cette donnée fondamentale pour construire un espace-temps morbigène et angoissant pour leurs personnages qui se trouvent complètement déconnectés de leurs milieux d'origine.

Sur le plan de la poétique romanesque, il est essentiel de signaler le rapport étroit qui lie espace et temps, d'où le concept de « chronotope » forgé par Bakhtine et défini comme suit : « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature ». « [Les chronotopes] se présentent comme les centres organisateurs des principaux évènements contenus dans le sujet du roman ».³

Toujours d'un point de vue poétique, la question de l'espace est fortement corrélée aux techniques de la description comme le rappelle très bien Vincent Jouve dans *La poétique du roman* : « S'interroger sur le traitement romanesque de l'espace, c'est examiner les techniques et les enjeux de la description. »⁴ Ainsi Jouve s'appuie sur la théorie de Philippe Hamon sur le descriptif (*Introduction à l'analyse du descriptif*) pour montrer que l'étude de l'espace ne concerne pas uniquement le signifié (le contenu) mais également le signifiant (le contenant) :

¹ Dictionnaire *Le petit Larousse*, *op.cit.*, p. 56.

² Littré, Émile. Dictionnaire de la langue française, *op.cit.*, <https://www.littre.org/definition/alt%C3%A9ration>. Cons. le 06/01/2022.

³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Idées, 1978, p. 237 et 391.

⁴ Vincent Jouve, *La poétique du roman*, *op.cit.*, p. 40.

« On peut cependant objecter que si les lieux, par leurs connotations et leurs valeurs symboliques, renvoient en effet au contenu, la description n'en est pas moins l'objet [...] d'un travail de présentation à la surface du texte. »⁵ À ce titre, nous verrons quelles techniques descriptives emploient nos deux auteurs pour rendre compte de cette atmosphère pessimiste qui caractérise la représentation spatiale dans leurs textes.

En ce qui concerne la temporalité, *a priori*, « l'analyse narratologique du temps consiste à s'interroger sur les relations entre le temps de l'histoire (mesurable en siècles, années, jours, heures, etc.) et le temps du récit (mesurable en nombre de lignes ou de pages). »⁶ Cependant, nous verrons comment nos deux auteurs innove quant à la représentation du temps dans leurs romans, même si, à terme, il s'agit toujours de rendre compte d'une temporalité asphyxiante et anxiogène pour leurs personnages respectifs.

Sur le plan thématique, nous mentionnons le lien consubstantiel entre altérations spatio-temporelles et Mal du Siècle. Mais comment pourrait-on définir le Mal du Siècle ? Pour cela, nous nous appuyons sur l'ouvrage de Charles Dédéyan *Le nouveau mal du siècle de Baudelaire à nos jours*.

Nous avons tendance à situer l'origine dans le temps du Mal du siècle à la fin du XVIIIème siècle avec l'émergence d'œuvres dites préromantiques telles que *La Nouvelle Héloïse* (1761) de Jean-Jacques Rousseau ou *Paul et Virginie* (1789) de Bernardin de Saint-Pierre. Mais en réalité, il existe des « mal du siècle » pour chaque époque. À ce propos, Dédéyan affirme : « Il y a eu un mal du siècle au moment des premières invasions barbares et à la chute des dieux païens ; il y a eu un mal du siècle à la fin du moyen-âge, quand Charles d'Orléans se promenait, “ en la forêt d'ennuyeuse tristesse”, [...] »⁷ Ainsi, le Mal du siècle serait cyclique, plus encore, il serait intimement lié aux périodes de grands bouleversements historiques. Nous comprenons donc à travers cette citation qu'il existe un lien évident entre l'apparition d'une profonde mutation sociale⁸ et le mal du siècle. Dès lors, il est clair que cette période qui s'étale de la fin du XVIIIème siècle jusqu'au début du XIXème devient propice aux troubles, au désarroi et à l'incertitude mortifère face à ces si nombreux bouleversements. En effet, la Révolution française a modifié profondément la structure sociale de la société en mettant en péril les intérêts de la classe noble et cléricale tout en donnant progressivement le

⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁶ *Ibid.*

⁷ Charles Dédéyan, *Le nouveau Mal du siècle de Baudelaire à nos jours*, tome 1, Paris, Société d'Édition d'enseignement supérieur, 1968, p. 7.

⁸ L'idée de mutations sociales génératrices de grands troubles rejoint celle de convulsions historiques que nous avons exposée dans l'introduction de notre première partie.

pouvoir à la bourgeoisie revancharde. Pis encore, cette Révolution prendra des allures de véritable guerre civile puisque elle sera suivie du règne de la Terreur ayant engendré des massacres de masse contre les anciennes figures du régime monarchique. Aussi, le Mal du siècle y prendra-t-il sa forme la plus aiguë et la plus intense comme le confirme encore une fois Charles Dédéyan :

[...] c'est à partir du préromantisme sous l'influence surtout des littératures françaises, anglo-saxonnes et allemandes [...] dans le bouleversement politique et social qui se prépare, que les germes mortels et morbides sont semés dans les âmes et qu'ils vont donner naissance à la plus grande poussée des forces de ténèbres et de violence, de sarcasme et de désespoir. La crise sera longue et pathétiquement féconde en maladies morales et en enrichissement spirituel [...].⁹

Ainsi, la violence et le désespoir feraient partie intégrante des manifestations du mal du siècle ce qui nous renvoie encore une fois à cette négativité, cette angoisse, qui s'épanouiront, entre autres, dans l'avènement des romans gothiques et fantastiques avec leur atmosphère lugubre et oppressante. Néanmoins, la référence à l'aspect fécond et enrichissant de ce mal métaphysique apporte une nuance à toutes ces connotations négatives. Cela s'explique par le fait que le sujet atteint de cette maladie de l'esprit cherche dans l'évasion un moyen de dépasser son mal intérieur en se réfugiant dans un état contemplatif, lequel favoriserait et nourrirait ses pulsions artistiques, d'où d'ailleurs l'effervescence artistique et littéraire qui a envahi l'Europe au début du siècle romantique. Nous relevons également l'importance du voyage pour l'individu atteint de ce mal particulier, incarnation de sa volonté d'échapper au joug d'un environnement jugé médiocre et déficient.

À noter que l'expression « Nouveau mal du siècle » pour le titre de l'ouvrage de Dédéyan atteste de l'intention de l'auteur de démontrer que même après le fléchissement du mouvement romantique, les manifestations du Mal du siècle n'en restent pas moins présentes dans les divers autres mouvements littéraires qui vont prendre leur envol lors de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Ainsi, les univers romanesques de nos deux auteurs illustreraient l'œuvre de ce fameux Mal du Siècle, vu les profonds bouleversements auxquels sont soumises leurs époques respectives.

Notre travail sera organisé en trois chapitres. Notre premier chapitre sera consacré à l'étude du caractère spatio-temporel des seuils romanesques. Nous examinerons la dimension spatio-temporelle des péri-textes huysmansien et houellebecquien. Nous verrons également

⁹ *Ibid.*

comment l'altération de l'espace et du temps contribue à connoter cette atmosphère angoissante au niveau des frontières romanesques. Dans le second chapitre, nous nous intéresserons à la structuration de l'espace et du temps dans les romans de nos deux auteurs via l'examen de deux lois : celle de la disjonction milieu-individu et celle de la mutation. Enfin, dans le dernier chapitre, nous examinerons les modalités de l'évasion, tant sur le plan formel que thématique, à travers l'étude de la contemplation et du voyage.

I/ Le caractère spatio-temporel des seuils romanesques

Nous avons déjà traité dans le premier chapitre de notre première partie l'aspect dérangeant des seuils romanesques de nos deux auteurs. Nous allons réexaminer cette fois la question des seuils mais à l'aune de la spatialité et de la temporalité. Autrement dit, nous allons mettre en exergue le caractère fortement spatio-temporel des entrées en matière des univers romanesques tant de Huysmans que de Houellebecq. Comme nous l'avons vu précédemment, nous allons revenir d'abord aux péritextes huysmansien et houellebecquien - principalement les titres - pour y établir explicitement les liens étroits qu'ils entretiennent avec l'espace-temps pour passer ensuite à l'étude des frontières romanesques, toujours selon la perspective spatio-temporelle.

1. Une titrologie à dominante spatio-temporelle

Il s'agit de démontrer dans ce sous-chapitre la dimension spatio-temporelle de la titrologie de Huysmans et Houellebecq. Nous verrons que les titres des romans de l'auteur d'*À rebours* accordent la part belle à l'exploration de territoires inconnus et d'horizons mystérieux alors que pour Houellebecq, toujours du point de vue titrologique, nous sommes plutôt face à une opposition entre les espaces infiniment grands et ceux infiniment petits.

1.1 - Tropisme vers les territoires inconnus

Nous avons vu que la titrologie huysmansienne était marquée par la domination du sème du déclin et de la dévolution avec une mention spéciale à cette part de mystère qui enveloppe l'intitulé de certains titres de ses romans, mystère d'ailleurs entretenu par une construction syntaxique peu commune avec souvent le recours à la locution adverbiale dans la formation du titre en question.

Pour ce qui est d'*À rebours*, nous avons déjà relevé le côté régressif du titre en accord avec le caractère décadent du roman. Outre cela, le titre renferme une dimension fortement temporelle suggérant l'idée d'une inversion chronologique, comme si l'intrigue allait avancer en reculant, avec la fin comme point de départ. Mais après analyse du roman, plus que d'une régression temporelle, il serait plus pertinent de parler d'une stagnation, d'une temporalité figée, complètement désynchronisée avec le temps collectif, celui de l'espace extérieur à la

maison de Fontenay, un temps collectif au rythme supposé effréné. Plus intéressante encore est la dimension spatiale du titre. Par un habile jeu de correspondance, l'aspect spatial du titre apparaît explicitement dans un paragraphe de *Là-bas* où il est question du personnage historique de Gilles de Rais et de son basculement radical de la piété religieuse la plus sincère au satanisme le plus virulent : « Or, du Mysticisme exalté au Satanisme exaspéré, il n'y a qu'un pas. Dans l'au-delà, tout se touche. Il a transporté la furie des prières dans le territoire des *à Rebours*¹⁰. » (*L.B.*, p. 78) Nous en apprenons donc un peu plus sur ce terme d'« à rebours ». Ce serait donc un lieu singulier, un territoire mystique, loin des contrées terrestres, où se mêlent l'aspiration au divin et l'attraction pour le Mal incarné par la figure de Satan. Rappelons d'ailleurs qu'à un certain moment, des Esseintes vient à dresser un parallèle entre catholicisme et satanisme en suggérant qu'il y aurait un lien consubstantiel entre les deux. Réapparaît donc l'effet dérangent, déjà évoqué dans le chapitre I de la 1^{ère} partie.

La dimension spatiale se manifeste très clairement dans le titre du roman *En rade*. La rade désigne dans son sens premier : « Un grand bassin naturel disposant d'une entrée libre vers la mer. »¹¹ Le sens du titre devient encore plus explicite dès l'*incipit* où nous est exposée d'emblée la situation financière difficile du couple Jacques-Louise en quête d'un refuge temporaire pour prendre le temps de trouver une solution à leur problème pécuniaire : « [...] abandonnés par tout le monde, dès la débâcle, ils pensèrent à chercher un abri, une rade, où ils pourraient jeter l'ancre et se concerter, pendant un passager armistice, avant que de rentrer à Paris pour commencer la lutte. » (*E.R.*, p. 41) La rade, ici, désigne un lieu de transition entre un Paris de départ synonyme de débâcle et de faillite pour Jacques et un Paris final, qui serait celui du retour au bercail, lieu de la reconquête financière et du renouement avec la richesse matérielle.

Toujours dans un même jeu de correspondance, le terme de « rade » apparaît également dans la clôture d'*À rebours*, au moment où des Esseintes exprime son accablement suite à la recommandation émise par le médecin de quitter son refuge de Fontenay pour retourner à Paris, ville qu'il exècre particulièrement : « Décidément, il ne lui restait aucune rade, aucune berge. Qu'allait-il devenir dans ce Paris où il n'avait ni famille ni amis ? » (*A.R.*, p. 346) La rade devient un motif récurrent, une aspiration à un jardin secret où le personnage huysmansien pourra se libérer d'un espace collectif jugé oppressant et médiocre. Il s'agit donc d'une technique bien huysmansienne consistant à mettre en œuvre une correspondance

¹⁰ C'est nous qui mettons en italique.

¹¹ <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/rade/>, cons.le 09/11/20.

permanente entre ses différents romans, et ce par l'entremise même de la titrologie, comme si le but était de façonner un continuum narratif entre les récits.

Le titre *Là-bas* revêt également une part de mystère indiscernable. De quel « Là-bas » parle-t-on ? C'est le texte qui se charge de fournir quelques éléments de réponse. Nous avons trois occurrences de cette locution adverbiale employée par le narrateur dans le texte même. D'abord au chapitre VII, nous notons :

Oui, il y avait, en lui, autre chose qu'un trouble génésique, qu'une explosion des sens ; c'était dévié, cette fois, sur une femme, cet élan vers l'informulé, cette projection vers *les là-bas*¹² qui l'avait récemment soulevé, dans l'art ; c'était ce besoin d'échapper par une envolée au train-train terrestre. (*L.B.*, p. 124)

Nous sommes toujours en face de cette sempiternelle quête de la rade, ce territoire onirique permettant l'évasion et le détachement de tout lien avec la médiocrité terrestre. L'accès à ces territoires inconnus semble s'opérer par divers médiateurs tels que l'art ou encore le rapport charnel avec une femme, en l'occurrence Mme Chantelouve pour ce roman.

Dans le chapitre XI, nous relevons une autre occurrence de la locution adverbiale : « Mais si l'au-delà du Bien, si le là-bas de l'Amour est accessible à certaines âmes, l'au-delà du Mal ne s'atteint pas. » (p. 199) D'après cette affirmation, le « là-bas » dont parle le narrateur serait synonyme d'un au-delà à dimension religieuse nous rappelant le paradis céleste promis aux fidèles du Christ. Cependant, nous mentionnons une part de transgression dans cette approche de l'au-delà puisque le Mal, dont on aurait tendance à situer l'ancre plutôt au niveau de l'ici-bas (enfer souterrain ou terrestre) devient également, à travers l'expression « l'au-delà du Mal », un au-delà à part entière au même titre que l'Amour ou le Bien, ce qui dénote d'ailleurs du caractère subversif du roman, accordant justement une part belle à l'étude du Mal et à sa forme la plus mystique, le satanisme. Enfin dans le chapitre XXII, l'expression est reprise au cours d'un dialogue entre des Hermies et Durtal : « Sonner les cloches en les adorant, et se livrer aux besognes désuètes de l'art féodal ou à des labeurs monastiques de vies de Saints, ce serait complet, si bien hors de Paris, si bien dans les là-bas, si loin dans les vieux âges ! » (p. 337) Cette réplique nous permet de situer un peu mieux le « là-bas » en question : il s'agirait de l'époque médiévale française - comme le suggère l'expression « l'art féodal » - où la religion chrétienne rythmait encore le quotidien des paysans. Ce « là-bas » se démarque également par son éloignement total de la capitale parisienne que semble abhorrer le personnage.

¹² C'est nous qui mettons en italique.

À signaler que le « là-bas » de ce roman ne joue aucunement la fonction d'un adverbe ou d'un déictique, il s'agit ici d'un nom bien déterminé par le genre et le nombre (« le là-bas, les là-bas ») et qui occupe, comme nous l'avons vu, un spectre spatial bien large. Au niveau temporel, l'espace des là-bas suggère l'idée d'une temporalité bien particulière, celle de l'éternité et de la transcendance. C'est comme si, une fois le territoire de l'au-delà atteint, le temps suspendait instantanément son vol, se figeant définitivement dans un moment de béatitude (ou de malédiction) constante.

Sac au dos évoque l'idée du voyage, plus exactement le déplacement d'un itinéraire A vers un itinéraire B. Il induit donc l'idée d'un mouvement vers un but bien déterminé. De là, on pourrait penser à une temporalité linéaire c'est-à-dire qui avance, progresse : c'est le temps de l'aventure et de l'exploration. Or la nouvelle nous relate l'errance d'un jeune soldat, tournant en rond, qui, par divers subterfuges, évitera de servir au front. Ceci entre en pleine contradiction avec ce que suggère le signifié du titre. Sur un autre plan, nous proposons l'idée d'un lien entre le titre *Sac au dos* et *En rade*. En effet, Jean Borie, dans la préface du roman *En rade*, tisse un lien entre le terme français « Rade » et le terme anglais « road » : « *Rade* est le même mot que l'anglais *Road* qui signifie à la fois le mouillage (*roads, roadstead*) et la route¹³. » (*E.R.*, p. 8, préf.), cette route qu'emprunterait donc le voyageur itinérant le sac au dos.

Pour *À vau-l'eau*, la dimension spatio-temporelle est *a priori* absente du titre. Néanmoins, nous pouvons y déceler la présence d'une temporalité amenant avec elle, à mesure qu'elle progresse, son lot de malheurs et de déceptions. À noter cependant que la dimension temporelle apparaît plus clairement dans les traductions anglaises du titre en question. Nous y relevons ainsi deux traductions de l'expression *À vau-l'eau* : *As Downstream*¹⁴ et *As with the flow*¹⁵. Dans ces deux expressions prend naissance l'image d'un écoulement en aval d'une rivière, « Downstream » se traduisant en Français par l'expression « en aval », de même pour « with the flow » (« flow » voulant dire « courant » en Anglais) qui peut être traduite par « dans le sens où s'écoule le cours d'eau »¹⁶. Sur le plan de la temporalité, cela est plutôt conforme avec l'idée d'un écoulement continu et routinier - mais

¹³ Toujours sur le même motif de la route et du voyage, Huysmans publiera justement en 1895 son roman *En route*, c'est ce qui fait dire à Borie : « Ignorait-il qu'en anglais il aurait pu, pour les deux livres, utiliser le même titre : *Roads*, chemins ? (*E.R.*, p. 8, préf) » Il semblerait qu'il s'agit encore une fois de la même technique de correspondance entre titres explicitée ci-dessus.

¹⁴ Traduction de Robert Baldick, rééditée par Turtle Point Press en 2005.

¹⁵ Traduction d'Andrew Brown avec une introduction de Simon Callow (Hesperus 2003).

¹⁶ <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/en-aval/>, cons. le 10/11/2020.

sans cesse en progression - d'un temps quotidien marqué par l'ennui. Cette analyse, bien qu'en contradiction avec l'interprétation temporelle du titre français, correspond bien à l'esprit de la nouvelle qui nous décrit justement le quotidien médiocre et répétitif d'un fonctionnaire sans relief. Néanmoins, il est à signaler que ces traductions anglaises altèrent tout de même le titre original puisque l'expression *À vau-l'eau* désigne à l'origine une situation qui part à la dérive.¹⁷

Pour *La retraite de monsieur Bougran*, nous avons déjà mentionné dans le premier chapitre de la première partie que le titre n'est pas le fait de Huysmans mais de l'éditeur de la nouvelle, à savoir Maurice Garçon.

Les références toponymiques dans les noms des personnages

Nous avons vu précédemment que l'onomastique des personnages huysmansiens joue parfois sur une surdétermination sémantique comme s'il existait une certaine correspondance entre la déchéance physique et mentale du personnage et son nom. Cependant, nous relevons une explication beaucoup plus primaire quant au choix des patronymes des protagonistes : en réalité la plupart d'entre eux portent le nom de certains lieux référentiels, essentiellement des communes françaises. Cela nous renseigne sur la méthode de travail de Huysmans qui aurait puisé son inspiration dans un atlas géographique de France pour dénicher des noms à ses personnages.

| Nom du personnage | Lieu auquel il réfère |
|--------------------------|--|
| Des Esseintes | Les Esseintes : commune du sud-ouest de la France, située dans le département de la Gironde. |
| Marles | Marle : commune de France, située dans le département de l'Aisne, en région Hauts-de-France. |
| Durtal | Durtal : commune située dans le département de Maine-et-Loire, en région pays de la Loire. |
| Des Hermies | Hermies : commune française située dans le département du Pas-de-Calais en région Hauts-de-France. |
| Carhaix | Carhaix ou Carhaix-Plouguer : commune du département du Finistère, en région bretonne. |
| Mme Chantelouve | Ancienne commune française dans le département de l'Isère en région Auvergne-Rhône-Alpes. |

¹⁷ Cependant, nous signalons une traduction anglaise conforme à l'esprit original et qui est *As drifting* (traduction de Brendan King éditée par Dedalus Books en 2017), « drifting » pouvant justement être traduite en Français par l'expression « à la dérive ».

1.2 - L'alternance entre l'infiniment grand et l'infiniment petit chez Houellebecq

La titrologie de Houellebecq est imprégnée d'une très forte dimension spatiale. Cela est perceptible dès son premier roman *Extension du domaine de la lutte*. Il s'agit ici d'une métaphore architecturale portée par les termes « extension » et « domaine » appliquée à la philosophie marxiste puisque comme nous l'avons déjà signalé, le terme « lutte » renvoie au concept de la lutte des classes.

Pour le reste des titres houellebecquiens, nous relevons qu'ils sont plutôt régis par l'opposition *macro-micro* ou plus clairement *espace grand vs espace réduit* et également, comme pour Huysmans, par l'invitation à l'exploration de territoires inconnus. Cela s'applique parfaitement aux *Particules élémentaires*, qui fait référence à l'espace subatomique donc à l'infiniment petit. Fait intéressant, ce titre a été traduit en Anglais par le terme *Atomised*¹⁸ (atomisé en Français) qui désigne une déflagration atomique dans le but de détruire une cible. Cela pourrait faire référence à l'atomisation sociale engendrée par la révolution sociétale de mai 68 qui aurait abouti finalement à la destruction progressive du noyau familial, destruction qui constitue le drame des deux personnages principaux Bruno et Michel.

Ainsi, par le biais de cette traduction, nous passons d'un espace subatomique, inaccessible et mystérieux pour le commun des hommes à un espace social et culturel ancré dans un contexte historique servant de cadre principal aux protagonistes du roman. Il est à noter aussi que l'espace subatomique induit nécessairement la prise en considération d'une temporalité chaotique. En effet, d'après les travaux de la mécanique quantique - d'ailleurs le thème de la physique quantique est l'une des thématiques majeures du roman - nous savons que les lois spatio-temporelles en œuvre à l'échelle subatomique fonctionnent de manière complètement différente de celles qui déterminent les phénomènes physiques macroscopiques. Elles sont plutôt régies par le principe de l'indéterminisme d'où ce qu'on pourrait appeler le chaos élémentaire. Ce chaos atomique pourrait constituer une métaphore du chaos qui régirait le monde réel du roman, à savoir une France postmoderne décrite par l'auteur comme ayant perdu tout repère moral et soumise à la loi féroce de la compétition sexuelle.

¹⁸ Traduction de Frank Wynne, édition Vintage UK, 2001.

Concernant *Plateforme*, Clémentin Rachet, auteur de l'essai *Topologies Au milieu du monde de Michel Houellebecq* nous livre, sur cet étrange titre, une interprétation assez complexe : « Titre générique, *Plateforme* évoque quant à lui à la fois un espace offshore et logistique, qui laisse au lecteur une part d'interprétation plus projective. [...] La plateforme est une étape internodale ; l'espace, une question de représentation. »¹⁹ L'expression « espace offshore » peut être traduite par « espace extraterritorial », nous sommes donc encore une fois face à l'indéterminisme spatial. La plateforme serait donc ce lieu de transition - d'où l'expression « étape internodale » - virtuel et non-représentable, où interagiraient des flux d'information non localisables, échappant à la perception humaine.

A contrario, le sous-titre *Au milieu du monde* qui accompagne le titre principal est beaucoup moins obscur. Il fonctionne *a priori* comme une invitation à l'aventure et à l'exploration. De plus, il fait référence à un macrocosme aux limites indéfinies et qui se caractérise par ses proportions gigantesques (le monde). La locution prépositionnelle « Au milieu de », quant à elle, réintroduit l'opposition sémantique grand vs petit. En effet, l'expression *Au milieu du monde* dans sa totalité nous fait penser à un individu, assimilable à un point matériel de dimension négligeable, perdu dans l'immensité du monde qui s'offre à lui. Il faut ajouter aussi qu'*Au milieu du monde* sert également de sous-titre à la nouvelle *Lanzarote* publiée en 2000.²⁰ Là par contre, nous remarquons que le caractère spatial du titre est complètement déterminé puisque Lanzarote désigne une île au large de la côte africaine appartenant à la nation espagnole. D'ailleurs, il s'agit du seul écrit houellebecquien, avec le poème *Saint-Cirgues-en-Montagne* composé en collaboration avec l'artiste Peggy Viallat-Langlois, dont le titre porte le nom d'un lieu référentiel.

Toujours sur le plan titrologique, *La possibilité d'une île* fonctionne de manière antinomique à *Lanzarote*. Là où la nouvelle de 2000 explicitait le nom de l'île, le roman de 2005 opte pour le choix du vague et du mystérieux enveloppant l'identité de cette île à la possibilité limitée d'une brume indiscernable. Or paradoxalement, il est question toujours pour le roman de 2005 du même lieu référentiel c'est-à-dire Lanzarote.²¹

Nous retrouvons cette dichotomie macro vs micro très clairement dans le titre *La carte et le territoire*. La carte est la reproduction en miniature d'un espace géographique réel. Nous

¹⁹ Clémentin Rachet, *Topologies Au milieu du monde de Michel Houellebecq*, Paris, B2, coll. Mini-Mono, 2019, p. 48.

²⁰ Nous avons déjà signalé dans le deuxième chapitre de notre première partie qu'il est légitime, vu la récurrence de ce même sous-titre, d'émettre l'hypothèse que *Plateforme* et *Lanzarote* formeraient un dyptique au sein de l'œuvre houellebecquienne.

²¹ Dans *La possibilité d'une île*, Lanzarote constitue le lieu où s'effectuera la « résurrection » du prophète.

pourrions donc proposer l'idée que le passage du territoire à la carte équivaldrait à une transposition du réel (le territoire) au concept (la carte), la carte étant le fruit d'une réflexion humaine sur le rapport mathématique entre représentabilité et proportionnalité, d'où le recours à un outil géométrique tel que l'échelle. (On représente un territoire via une carte suivant une échelle bien précise.) À noter que cette réflexion sur le rapport carte/territoire a déjà été livrée par le narrateur dans *La possibilité d'une île* :

Sur une carte au 1/200 000^e, en particulier sur une carte Michelin, tout le monde a l'air heureux ; les choses se gâtent sur une carte à plus grande échelle, comme celle que j'avais de Lanzarote [...] À l'échelle 1 on se retrouve dans le monde normal, ce qui n'a rien de réjouissant [...] (P.I, p. 244).

Nous relevons ici le clin d'œil annonciateur du roman *La carte et le territoire* à travers l'évocation de la carte Michelin, laquelle servira de support artistique pour Jed Martin. Ceci confirme encore plus l'idée que l'œuvre houellebecquienne est une œuvre cohérente constituée de romans en constante interaction. Nous signalons que cette dichotomie carte/territoire porte en elle une dimension réellement pessimiste et dérangeante. En effet, le narrateur stipule que plus on s'éloigne du monde réduit de la représentation c'est-à-dire de la carte, plus on devient malheureux. Autrement dit, plus on augmente l'échelle, plus le sentiment de malaise s'intensifie. Cela revient à dire que le réel est intrinsèquement déficient, difficile à vivre. Cette vision du monde colle parfaitement au propos de *La carte et le territoire* puisque nous y est relatée l'histoire d'un jeune artiste asocial qui, pour échapper aux violences du réel, se réfugie dans la création. Enfin, pour *Sérotonine*, c'est l'espace biologique qui est évoqué, un espace moléculaire proche de l'infiniment petit, la sérotonine étant une molécule chimique localisée dans le système nerveux.

Les références spatio-temporelles dans les intitulés des parties et des chapitres dans les romans de Houellebecq

Le caractère spatio-temporel du péri-texte houellebecquien ne s'arrête pas à la titrologie, il traverse également les intitulés des parties et des chapitres des romans. Cela apparaît dès son premier roman *Extension du domaine de la lutte*. Les intitulés des chapitres obéissent à une structure assez particulière. Pour éclairer cela, nous proposons le tableau suivant :

| Parties | Première partie | Deuxième partie | Troisième partie |
|---|--|------------------------------------|------------------------------------|
| Numéro et Intitulé des chapitres | | | |
| 1 | ∅ | ∅ | ∅ |
| 2 | Au milieu des Marcel | Chaque jour est un nouveau jour | ∅ |
| 3 | ∅ | Le jeu de la place du Vieux Marché | ∅ |
| 4 | Bernard, oh Bernard | ∅ | La confession de Jean-Pierre Buvet |
| 5 | Prise de contact | ∅ | Vénus et Mars |
| 6 | La deuxième chance | Rouen-Paris | Saint-Cirgues-en-Montagne |
| 7 | Catherine, petite Catherine | ∅ | |
| 8 | ∅ | Retour aux vaches | |
| 9 | ∅ | La résidence des Boucaniers | |
| 10 | Les degrés de liberté selon J.-Y Fréhaut | L'Escale | |
| 11 | ∅ | | |
| 12 | ∅ | | |

Ainsi, les références spatio-temporelles dans les titres des chapitres de la première partie sont absentes avec plutôt une prédominance de l'emploi des noms propres suivant le numéro du chapitre (Marcel, Bernard, Catherine et J.-Y. Fréhaut). Mais dès la deuxième partie, les titres de chapitres se spatialisent avec l'apparition, en outre des indications spatiales telles que « L'Escale » ou « Retour aux vaches »²², de noms de lieux référentiels (Paris-Rouen, Boucanier, Vieux-Marché). Cela correspond en réalité à la structure même de l'intrigue puisqu'à partir de la deuxième partie, le personnage principal aura effectivement à faire beaucoup de déplacements. La troisième partie, la plus courte, se conclut symboliquement sur le chapitre « Saint-Cirgues-En-Montagne. » C'est là où le personnage principal perdra ses dernières illusions quant à une possible fusion avec la nature si bien qu'il sera symboliquement englouti par les forces telluriques de cette dernière.

Dans *Les particules élémentaires*, nous enregistrons trois indications spatio-temporelles dans les intitulés des chapitres. Pour les indicateurs temporels, nous mentionnons une date (« L'été 75 », titre du chapitre 14 de la première partie) et une durée (« Treize heures de vol », titre du chapitre 2 de la deuxième partie). Pour le premier, l'emploi d'une date bien précise (saison + année) préfigure la dimension historicisante du roman sur laquelle nous reviendrons. Quant à cette étrange durée de treize heures, elle renvoie plutôt à l'idée d'un long trajet en

²² Les vaches ici jouent le rôle d'une métonymie de l'espace agricole.

avion. Il s'agit vraisemblablement d'un voyage. L'intitulé spatial se situe au dernier chapitre (le chapitre 22 pour être plus précis) de la deuxième partie et a pour intitulé « Saorge-Terminus ». Ici, le choix du titre n'est guère anodin puisque le terme « Terminus » s'accorde parfaitement avec le caractère conclusif du chapitre. Ce terme renferme également une dimension métaphorique car le chapitre en question nous relate les tout derniers jours précédant la mort de Janine Ceccaldi, la mère de Bruno et Michel. Le terminus revêt donc une signification symbolique anticipant l'avènement de la mort comme issue inéluctable pour la deuxième partie du roman.

Le caractère exotique de *Plateforme* se décline dans les intitulés des parties principales du roman, plus précisément la première intitulée « Tropic Thaï » et la troisième - et la dernière - « Pattaya Beach ». L'expression « Tropic Thaï » évoque le nom d'un catalogue de voyage pour la Thaïlande, ce qui est en accord avec la thématique du tourisme. « Pattaya Beach » nous situe plutôt dans le domaine de la référentialité puisque Pattaya est le nom d'une ville thaïlandaise.

Dans *Soumission*, à partir de la deuxième partie, nous voyons succéder aux têtes des chapitres 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11 des indicateurs temporels hebdomadaires de type jour/date/mois. À titre d'exemple, le chapitre 4 est suivi de la date *Dimanche 15 mai* qui correspond en fait au jour des résultats du premier tour des élections présidentielles de 2022. Il s'agit là d'une date clé puisque s'y dessinera une surprise colossale avec l'accès au second tour du candidat du parti de la Fraternité Musulmane Mohammed Ben Abbas. À partir de là, la France va aborder une nouvelle étape de son histoire : celle d'un changement d'ordre civilisationnel radical. Cette organisation particulière des chapitres se poursuivra dans la troisième partie avec l'apparition de trois dates suivant les têtes des trois premiers chapitres avec toujours en ligne de mire l'issue des élections présidentielles opposant Marine Le Pen au candidat musulman Mohammed Ben Abbas. La première date *Dimanche 29 mai* correspond à la décision de François, le personnage principal, d'entreprendre un voyage au Sud-ouest de la France alors que la dernière - le *Mardi 31 mai* - entérine l'issue définitive des élections puisque c'est à cette date qu'un accord a été trouvé entre les différents partis politiques (l'UMP, l'UDI et le PS) consistant à s'allier avec le candidat musulman. Le destin de la France est donc définitivement scellé. Ces indications temporelles ne sont donc guère anodines et revêtent au contraire une signification historique de premier ordre.

Ainsi, en plus de leur dimension spatio-temporelle, les titres des romans huysmansiens font constamment appel à un jeu de correspondance dont le but serait de mettre en évidence

les liens qui les unissent. Ils se caractérisent également par ce tropisme vers des territoires inconnus et mystiques, à la temporalité suspendue, les plus à même de faire extirper le personnage de la médiocrité quotidienne. Cette volonté de se délester d'une condition terrestre infâmante en dit long, *a priori*, sur l'importance de la dimension contemplative qui imprègne l'univers romanesque de notre écrivain. Cela nous rappelle cette notion de morbidesse où l'individu contemplateur préfère se morfondre dans une attitude passive plutôt que d'agir réellement sur les événements.

Chez Houellebecq, outre le caractère science-fictionnel de sa titrologie, nous avons relevé également un aspect fondamentalement spatial, avec tantôt l'évocation d'univers aux dimensions étendues, tantôt infinitésimales. Parfois, cette opposition entre l'infiniment grand et l'infiniment petit se déploie au sein du même titre (*La carte et le territoire*, *Plateforme*). Houellebecq, dans l'élaboration de sa titrologie spatiale, joue également sur l'indéterminé et le mystérieux (À titre d'exemples : de quelle carte et de quel territoire s'agit-il ? Quelle réalité se cache derrière cette plateforme ?). Comme chez Huysmans, il s'établit diverses connexions entre les titres de ses romans, comme s'ils s'annonçaient les uns les autres.

Enfin, il semble bien que pour les deux auteurs, l'invitation au voyage, thématique baudelairienne par excellence, soit un enjeu crucial dans leurs créations romanesques, comme nous le verrons avec plus de détails dans la suite de notre travail.

2. L'altération de l'espace et du temps au niveau des frontières romanesques

Nous avons vu dans le premier chapitre de notre première partie que les *incipits* et les clôtures de nos romans véhiculaient globalement une atmosphère dérangeante qui annonçait ce ton fortement pessimiste caractéristique des créations romanesques de nos deux auteurs.²³ Nous allons aborder une nouvelle fois ces frontières romanesques mais cette fois du point de vue de l'espace et du temps. Nous verrons que l'imaginaire spatio-temporel est lui aussi imbibé de cette même aura malaisante déjà analysée antérieurement. Il faut aussi ajouter que, là où précédemment l'étude des *incipits* nous a permis d'anticiper sur les thématiques qui allaient être abordées par la suite, l'étude de l'espace, quant à elle, implique nécessairement une analyse du descriptif. Il s'agit donc de voir quelles sont les techniques de description employées par nos deux auteurs dans leurs amorces et clôtures romanesques.

²³ Nous rappelons également que lors de cette étude sur les frontières, nous avons examiné le fonctionnement des codes naturalistes en œuvre dans les débuts et les clôtures des romans de nos deux auteurs.

2.1 - L'étude des *incipits*

Tant pour Huysmans que pour Houellebecq, nous allons souvent retrouver dans les *incipits* cette atmosphère sinistre qui contribue à accentuer l'effet dérangeant des seuils romanesques. Pour les amorces houellebecquiennes, s'ajoute une part de violence rentrée qui rend le cadre spatio-temporel encore plus anxiogène.

2.1.1 - *Huysmans : Une description à dominante sémiotique : connotation d'une atmosphère sinistre*

L'*incipit* d'*À rebours* s'ouvre sur l'évocation du château de Lourps²⁴, résidence de la famille des Floressas des Esseintes avec une focalisation sur les portraits des ancêtres suivis des descendants. La description suit un axe temporel bien précis avec comme point de départ le portrait du plus vieil aïeul pour aboutir au portrait le plus récent, celui « de l'un des plus intimes familiers du duc d'Épernon et du marquis d'O [...] » (A.R, p. 77) Néanmoins le flux du temps ici n'est pas continu puisqu'il est fait mention d'un trou séparant les portraits des ancêtres du dernier portrait, comme si un gouffre temporel avait aspiré l'existence des autres descendants : « [...] un trou existait dans la filière des visages de cette race ; une seule toile servait d'intermédiaire, mettait un point de suture entre le passé et le présent [...] » (p. 77). Cette rupture semble exprimer l'ampleur de la décadence qui a altéré le legs familial vu que le dernier portrait, contrairement à celui des aïeuls, permet de dévisager un individu aux prédispositions physiques affaiblies. Outre le phénomène d'hérédité morbide que nous avons longuement analysé dans notre première partie, nous constatons dans cet *incipit* une mise en opposition de deux périodes historiques antagonistes, celle du Moyen-Âge, époque des chevaliers, de la bravoure et des grandes conquêtes et celle de la modernité qui serait celle de la féminisation et de la dévirilisation. Apparaît déjà, de manière subreptice, un leitmotiv typiquement huysmansien : celui de la fascination par les temps anciens jugés supérieurs aux prétentions et vanités modernes. La présentation des portraits s'achève en laissant place à un personnage en chair et en os, le duc Jean des Esseintes.

Ainsi, l'entrée en scène du protagoniste principal s'est faite progressivement par le biais du passage d'un espace virtuel et représentatif (l'espace pictural) à un espace réel, celui du château de Lourps. Pour ce qui est des délimitations de l'*incipit*²⁵, nous pouvons considérer

²⁴ Le château de Lourps existe réellement. Il s'agit de l'Ancienne propriété du marquis de Saint-Phalle où d'ailleurs Huysmans séjournera quelques jours en 1881 et au cours des étés 1884 et 1885. (Nous tenons ces informations de la rubrique « Notes » de l'édition de Marc Fumaroli.)

²⁵ Nous verrons que le cadre spatio-temporel peut très bien constituer un outil de délimitation de l'*incipit*.

que ses frontières se confondent avec celles de la notice dans sa totalité. En effet, d'un point de vue spatial, il se produit une rupture totale entre la notice et le premier chapitre puisque nous changeons complètement de lieu. En effet, à partir du premier chapitre, tous les événements de l'intrigue - à part celui du faux voyage en Angleterre - auront pour fief la maison de Fontenay.

L'*incipit* d'*En Rade* nous décrit l'itinéraire de Jacques Marles, parti de Paris pour se rendre au château de Lourps, lieu de sa résidence temporaire, le temps d'arranger ses problèmes d'argent. Nous remarquons encore une fois cette connectivité qui régit le lien entre les romans de Huysmans à travers une nouvelle référence au fameux château de Lourps.

Mais l'évocation du château se fait cette fois d'une manière antinomique à celle d'*À rebours*. Dans le roman décadent de 1884, le château est décrit de l'intérieur avec la focalisation sur la salle des portraits alors que dans *En rade*, c'est l'aspect extérieur qui prévaut puisque Jacques aura à visualiser la façade extérieure de ce dernier. De plus, dans *À rebours*, Lourps constitue un lieu de départ que quittera des Esseintes pour aller s'installer à la maison de Fontenay. En revanche, dans *En rade*, le vieux château deviendra un lieu de destination, c'est là que prendra place l'ensemble de l'intrigue.

Mais revenons plus en détails sur le trajet effectué par Jacques de Paris à Longueville « sur les confins de laquelle s'élève le château de Lourps » (*E.R.*, p. 42), et plus précisément sur le cadre spatio-temporel de ce voyage. Le roman débute par une indication temporelle très précise : « Le soir tombait ; » (p. 41). Il s'agit donc du crépuscule. Il est ensuite fait mention d'« une interminable route qui mène de Bray-sur-Seine à Longueville » (p. 41) après un passage par le hameau de Jutigny qui devait se terminer visiblement par une ascension comme le suggère la phrase : « [...] il cherchait [...] [un] chemin pour monter plus vite au château de Lourps. » (p. 41). Le voyage de Jacques porte déjà en lui les signes de la fatigue et de l'exténuation. Suite à cela, la description s'arrête momentanément pour laisser place à l'exposition de la condition psychique et financière délétère du personnage puis elle reprend suivant le mode de la focalisation interne : « Ses yeux s'arrêtèrent sur la route, cherchèrent à voir [...] » (p. 43). S'impose alors à la vue du médiocre individu un paysage aux accents lugubres, baignant dans un crépuscule oppressant. Ainsi, il aura à longer « un petit cimetière [...], des enfilades de champs dont le crépuscule confondait les limites en les fonçant [...] et [une] église noire et rouge [à l'allure sinistre et aux] croisées semblables [...] à de gigantesques toiles d'araignées [...] » (pp. 43-44). Ce dérangeant spectacle accentuera encore plus le délabrement psychologique de Jacques qui sera assailli par « une alanguissante tristesse » et une « indicible mélancolie » (p. 44) Ce sentiment de malaise ne fera que croître à

mesure que le crépuscule laissera place à l'obscurité nocturne : « le fond de la vallée disparu dans le noir semblait se creuser à l'infini [...] (p. 44).

Enfin, le périple de Jacques prend fin au moment de l'apparition du fameux château. Là encore, l'état délabré de ce dernier renforce ce sentiment d'angoisse qui n'a cessé d'accompagner notre protagoniste tout au long de son ascension : « Ainsi éclairé, le château semblait une ruine calcinée, derrière laquelle un incendie mal éteint couvait. » (p. 45). Nous apprenons en effet que le château de Lourps avait subi en des temps anciens un impitoyable incendie dont l'extinction avait demandé l'intervention de tous les villageois de Jutigny. Tout cela contribue à façonner une image fantasmagorique, celle d'un château en flammes, dressé dans une insondable obscurité. En réalité, tous ces éléments réunis concourent à reproduire le cadre typique d'un roman gothique²⁶. En effet, tout y est : du château effrayant perché au sommet d'une montagne, enveloppé par une brume tenace, en passant par l'exposition panoramique d'un paysage écrasant et lugubre, alternant, de par son gigantisme, entre le sublime et le terrorisant, jusqu'à l'évocation de cette obscurité inquiétante qui se confond avec l'altération de la psyché du héros. Sur le plan de la frontière romanesque, nous pouvons situer la fin de l'*incipit* avec l'intrusion de la première réplique du roman proférée par le père Antoine, provoquant une rupture bien nette avec tout ce qui a précédé.

Finalement, cet *incipit* démontre l'étendue de l'imaginaire huysmansien puisqu'à partir du même cadre spatial (le château de Lourps), l'auteur a pu façonner deux amorces romanesques totalement distinctes. Nous sommes donc passés d'un Lourps, symbole de la décadence générationnelle à un Lourps aux accents quasi-fantastiques.

Nous avons déjà signalé que l'*incipit* de *Là-bas* introduisait une grande différence par rapport aux débuts des autres récits huysmansiens puisqu'il privilégie une approche *in medias res* avec l'enclenchement d'un dialogue dès la première ligne de texte entre Durtal et son ami des Hermies. Néanmoins, nous pouvons y déceler l'opposition, déjà en œuvre dans le début d'*À rebours*, entre deux temporalités : celle des temps anciens du Moyen-Âge et celle de la modernité, opposition qui s'articule au niveau du dialogue autour de la critique vibrante du naturalisme et de son matérialisme envahissant et de l'admiration de l'époque de Gilles de Rais. D'ailleurs, comme l'annonce déjà l'*incipit*, tout le roman sera bâti autour de ce va et vient entre ces deux temporalités.

Du point de vue spatial, l'*incipit* de *Sac au dos* est construit sur un paradoxe puisque le contexte guerrier y est totalement absent et n'est évoqué qu'au terme du septième paragraphe.

²⁶ Nous pouvons citer comme références gothiques les romans de Horace Walpole et Ann Radcliff respectivement *Le château d'Otrante* (1764) et *Les mystères d'Udolphe* (1794).

Le début de la nouvelle est plutôt axé sur le portrait peu glorieux du personnage principal, lequel semble avoir hérité des « traditions de médiocrité et de misère depuis longtemps adoptées par [celle-ci] » (p. 43). Le narrateur abuse du procédé d'autodérision, ce qui est peu conforme à sa fonction de soldat : « [L'empereur] me fit soldat de par la maladresse de sa politique. » (p. 44) Cette entrée en matière peu conventionnelle pour un récit de guerre annonce en réalité le registre burlesque qui va imprégner tout le déroulement de la nouvelle.

Du point de vue descriptif, la nouvelle *À vau-l'eau* débute, elle aussi, de manière peu conventionnelle puisque nous avons, pour amorcer le récit, une focalisation sur la gestuelle d'un garçon de restaurant : « Le garçon mit sa main gauche sur la hanche, appuya sa main droite, sur le dos d'une chaise et il se balançait sur un seul pied, en pinçant les lèvres. » (*N, A.V.E*, p. 85). La formule « en pinçant les lèvres » apporte un cachet folklorique à la figure du serveur, ajoutant ainsi une part de pittoresque. La même scène s'attarde ensuite sur M. Jean Folantin s'appêtant à commander un fromage après avoir consommé ce qui semble être, d'après la mine déconfite du même Folantin, un triste repas : « Et M. Jean Folantin, assis devant une table encombrée d'assiettes où se figeaient des rogatons et des bouteilles vides dont le cul estampillait d'un cachet bleu la nappe, fit la moue [...] » (p. 85). L'aspect figé de cette table encombrée d'objets inanimés tels que les assiettes remplies de rogatons et de bouteilles vides nous rappelle quelque peu le portrait d'une nature morte, mais une nature morte sublimant le pourrissant et le dégoûtant, dont le but serait de refléter l'état d'âme déliquescents du malheureux consommateur.

Nous pouvons interpréter l'évocation de la couleur bleue réfléchie sur la nappe comme annonciatrice de la qualité médiocre du Roquefort qu'allait entamer Folantin, le bleu ici jouant le rôle métonymique du moisi et du périmé tel un fromage pourri envahi par la moisissure. La formule spatiale « Une fois dehors », en marquant le passage d'un espace intérieur (le restaurant) vers un espace extérieur (les rues de Paris), annonce la fin de l'*incipit*.

Pour rappel, l'amorce romanesque de la nouvelle *La retraite de monsieur Bougran* traite de l'entretien entre Bougran et son employeur à l'issue duquel le vieux fonctionnaire se verra envoyé à la retraite forcée. La phrase inaugurale est fort intrigante : « M. Bougran regardait accablé les fleurs inexacts du tapis. » (*N, R.M.B*, p. 207) Toute la personnalité apathique du personnage se cristallise dans cette phrase. D'abord, le regard, tourné vers le bas, signifie clairement le refus ou le manque de courage de Bougran de regarder en face son interlocuteur, comme s'il savait à l'avance que ce dernier allait lui asséner une mauvaise nouvelle. Vient ensuite cet adjectif « accablé » dont l'aspect accompli entérine définitivement l'altération psychique du pauvre retraité. Enfin, nous mentionnons l'objet du regard : le motif des fleurs

inexactes ornant le tapis²⁷. L'emploi de l'adjectif « inexactes » pour qualifier des fleurs est assez déstabilisant. Qu'entend-on vraiment par fleurs inexactes ? S'agit-il d'un simulacre pictural d'une nature morte mal exécutée ?

À la suite de ce dialogue, nous revenons à une focalisation interne où Bougran se livre à une très longue observation du cabinet de son employeur : « D'un œil de bête assommée il scrutait ce cabinet de chef de bureau [...] » (p. 207). L'austérité de la pièce se confond alors parfaitement avec l'état psychologique délétère du vieillard, à moins que ce ne soit justement cet état psychique maladif qui dote le lieu de cette austérité oppressante comme le suggère cette phrase : « Cette pièce sèche et froide, mais familière, lui semblait devenue soudain maussade et bouffie, hostile, [...] » (p. 208). L'emploi de la périphrase verbale modale « sembler devenir » juxtaposée à l'adverbe « soudain » nous indique justement que c'est bien la terrible nouvelle de son éviction qui est à l'origine de l'altération de la perception du cabinet de son supérieur. Ce lieu, certes froid et sec, mais tout de même familier (familiarité qui aurait tendance à atténuer justement la froideur de l'endroit) se transforme en un antre ouvertement hostile et distant, quasi-cauchemardesque pour Bougran.

Enfin, l'*incipit* se clôt sur un dernier dialogue où Bougran - ultime humiliation - apprend le nom de son successeur. Suite à cela le néo-retraité se rend à son bureau pour une dernière inspection avant de quitter définitivement les lieux. Là encore, sur le plan de l'espace, il s'opère une sorte de transition puisque le passage de l'*incipit* au milieu du récit se fait suivant un changement de cadre spatial où nous passons du cabinet du supérieur hiérarchique à celui de Bougran.

En conclusion, nous pouvons affirmer, pour ces *incipits*, que la fonction sémiosique²⁸ de la description est très présente, plus précisément **qu'**elle sert à connoter une certaine atmosphère sinistre et dysphorique (*À rebours*, *À vau-l'eau*, *la retraite de monsieur Bougran*), jusqu'à virer parfois à l'effrayant (*En rade*). Ceci est en accord avec ce que nous avons précédemment analysé dans le premier chapitre de notre première partie.

²⁷ À noter que le motif des fleurs et plus généralement de la végétation va réapparaître au cours de la nouvelle.

²⁸ Dans son ouvrage *La poétique du roman, op.cit.*, Vincent Jouve, dans la partie consacrée à l'espace, en s'inspirant de l'ouvrage de Philippe Hamon *Introduction à l'analyse du descriptif* (Hachette, 1981), explicite les quatre fonctions de la description (p. 43) : la fonction mimésique servant à donner l'illusion du réel, la fonction mathésique dont le rôle consiste à diffuser un savoir, la fonction sémiosique qui éclaire sur le sens de l'histoire et la fonction esthétique qui répond aux exigences d'un courant littéraire. À noter que la fonction sémiosique elle-même se décompose en cinq sous-fonctions : donner des informations, connoter une atmosphère, évaluer un personnage, dramatiser le récit et préparer la suite du récit.

2.1.2 - *Houellebecq : un cadre spatio-temporel propice à la violence et à la résignation*

Nous avons vu que les amorces romanesques houellebecquiennes prenaient à contre-pied les canons traditionnels de l'*incipit* en transformant la fonction séductive inhérente à celui-ci en fonction répulsive, comme s'il voulait prévenir d'emblée le lecteur de la difficulté de la tâche qui l'attend. Nous avons également mis en exergue l'aspect prophétique de certains de ses *incipits*. Qu'en est-il alors de la représentation de l'espace et du temps dans les ouvertures de ses romans ? Et quelles techniques descriptives y emploie-t-il ?

Pour *Extension du domaine de la lutte*, nous pouvons considérer le premier chapitre du roman dans son intégralité - qui est d'ailleurs très court - comme constitutif de l'*incipit*. D'emblée, le cadre spatio-temporel est bien précisé : « Vendredi soir, j'étais invité à une soirée chez un collègue de travail. » (*E.D.L.*, p. 5). Chose assez rare pour être signalé dans la prose houellebecquienne, nous remarquons l'emploi du passé composé par le narrateur pour raconter les événements survenus au cours de cette soirée, là où on se serait attendu à l'usage du passé simple²⁹ : « À un moment donné, il y a une connasse qui a commencé à se déshabiller. » (p. 5). Le passé composé acquiert alors une fonction narrative. Plus précisément, il sert à raconter des actions ancrées dans le moment de l'énonciation. Sur le plan discursif, cela a pour effet de doter le passage d'une forme d'oralité, assurant par là une certaine proximité avec un éventuel interlocuteur, dans le but de rendre la scène (en l'occurrence le strip-tease de la jeune femme) encore plus saisissante. La narration serait de type simultané où le narrateur nous donne l'impression qu'il « écrit au moment même de l'action. »³⁰, ajoutant ainsi une dimension quasi-cinématographique à la description. Au niveau spatial, une rupture s'opère au sein même de l'*incipit* puisque nous passons de l'espace réel - celui de la soirée fortement arrosée - à un espace cauchemardesque : « Je me suis endormi avant la fin de la discussion mais j'ai fait un rêve pénible. » (p. 6), ce qui en dit long par ailleurs sur l'état psychique mal en point du narrateur. À noter que la démarcation entre la réalité et le cauchemar s'opère dans le texte par un blanc typographique.

Pour *Les particules élémentaires*, nous rappelons que le roman se caractérise par deux seuils romanesques : un prologue prenant des allures de prophétie et l'*incipit* à proprement parler initiant le début de l'intrigue. Le prologue débute par une intervention explicite du narrateur s'adressant directement à un supposé narrataire : « Ce livre est avant tout l'histoire

²⁹ En effet, tout le long du roman, le narrateur adoptera le passé composé comme temps de narration alors que dans les autres romans houellebecquiens, nous relevons la prédominance du passé simple.

³⁰ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, *op.cit.*, p. 36.

d'un homme, qui vécut la plus grande partie de sa vie en Europe occidentale, durant la seconde moitié du XXème siècle. » (*P.E.*, p. 7) Cela reproduit la structure d'un conte pour enfant avec comme phrase introductive de type : « Ce conte nous narre l'histoire d'un preux chevalier ayant vécu très longtemps dans un lointain pays. » L'emploi du passé simple dans le verbe « vivre » couplée aux indicateurs spatio-temporels : « en Europe occidentale, durant la seconde moitié du XXème siècle. » (p. 7) suggère l'idée d'une narration ultérieure³¹ de plusieurs siècles aux événements qu'elle se propose de raconter. Même l'espace devient ici indéterminé puisque le narrateur ne précise nullement qu'il s'agit de la France mais uniquement de l'Europe occidentale (La France a peut-être d'ailleurs disparu depuis). Mais contrairement au conte de fées, nous avons là un conte macabre nous narrant la fin d'un monde ancien ayant vécu ses dernières convulsions avant de définitivement disparaître.

Pour ce qui est de l'*incipit* à proprement parler, contrairement au prologue, il débute par une détermination temporelle très précise : « Le 1^{er} juillet 1998 tombait un mercredi. » (p. 13) Il s'agit en fait d'une date importante pour le personnage principal Michel qui s'apprête à prendre sa retraite (Michel allait organiser son pot de départ un mardi soir). Nous renouons donc avec la thématique de la retraite déjà abordée dans la nouvelle de Huysmans avec monsieur Bougran. Ainsi, comme le récit huysmansien de 1888, le roman commence par l'achèvement d'une vie professionnelle qui va aboutir d'ailleurs par l'achèvement d'une vie tout court. Plus généralement, il est important de noter que les indications temporelles jouent un rôle primordial dans la structure de l'histoire puisque l'objet même du roman est d'exposer avec profondeur les mutations historiques et sociales qui ont frappé de plein fouet la société occidentale et plus particulièrement la France, principalement après les événements de mai 68.

Plateforme débute également par une indication temporelle assez précise : « Mon père est mort il y a un an. » (*P.*, p. 9) Quant au cadre spatial, l'*incipit* fait mention essentiellement de deux endroits : le lieu de l'enterrement (espace extérieur) et le domicile du défunt père (espace intérieur). La vision du cercueil du père déclenche chez le fils tout un flux de pensées désagréables portant sur la relation froide entretenue avec son géniteur et sa triste condition de célibataire endurci. Nous remarquons que dans cette première partie de l'*incipit*, le cerveau l'emporte donc sur le visuel. En d'autres termes, le récit de pensées prime sur le descriptif. Ceci s'explique par le fait que le fils refuse de regarder le cadavre du père : « J'avais refusé de

³¹ Vincent Jouve distingue quatre types de moments narratifs : la narration *ultérieure*, *antérieure*, *simultanée* ou *intercalée*, *id.*

voir le cadavre. » (p. 9) Cependant le descriptif prend le dessus, dès lors que nous pénétrons dans l'espace intérieur, celui du domicile paternel.

La description s'organise du général au particulier avec un rapide balayage visuel³² général portant sur l'ensemble des pièces et des meubles de la maison : « Déjà, près des meubles et dans le coin des pièces, un peu de poussière s'était accumulée ; » (p. 10) avant de passer en revue divers objets anodins constituant les éléments fondamentaux d'une maison tels que le congélateur, les placards ou les fenêtres. Fait important à noter, le narrateur recourt également à une description par assimilation³³ : en insistant sur l'énumération d'objets bien connotés tels que le vélo d'appartement, les haltères ou encore les boîtes de protéines aromatisées, il nous informe du fort attrait du père pour tout ce qui est activité sportive. Ceci sert en dernier lieu à mettre en exergue la différence fondamentale de personnalité et d'aspect physique entre le père et le fils, le géniteur étant un homme sportif, très fort physiquement, tout le contraire de son rejeton, homme à la condition physique visiblement défaillante : « À soixante-dix ans passés, mon père jouissait d'une condition physique bien supérieure à la mienne. » (p. 10)

Cette comparaison devient même un prétexte pour le narrateur autodiégétique à exposer son propre portrait physique, fort peu reluisant : « Ayant développé un début de calvitie vers la trentaine, j'ai décidé de me couper les cheveux très courts. Je porte généralement des costumes gris, des cravates discrètes, et je n'ai pas l'air très gai avec [...] mon visage renfrogné. » (pp. 10-11) Nous constatons donc que c'est bien une certaine austérité qui définit physiquement et moralement notre personnage principal, ce qui est tout à fait en phase avec l'atmosphère funèbre de cette amorce romanesque. Mais là où justement cette atmosphère morbide vire réellement à l'angoissant, voire à l'horifique, c'est dans la description des circonstances de la mort violente du père, assassiné par le frère de sa femme de ménage : « [...] le crâne était fendu à plusieurs endroits, un peu de cerveau s'était même répandu sur le sol ; » (p. 11).

Nous attirons ici l'attention sur la surreprésentation de la violence et du caractère « gore » de la scène en œuvre dans cette description, violence qui va se perpétuer tout le long du roman. Il est à signaler d'ailleurs que cette séquence macabre a déjà été préparée dès le

³² Il s'agit en fait d'une focalisation interne comme le prouve cette phrase : « Dans l'angle gauche de mon champ de vision je distinguais un banc de musculation, des haltères. » (P, p. 10).

³³ Vincent Jouve, *La poétique du roman*, op.cit., p. 42.

début de la description des lieux, avec d'abord l'évocation de la « toile d'araignée³⁴ » dans « l'embrasure d'une fenêtre » et celle de « l'entropie » prenant doucement « possession de l'endroit », l'entropie étant ce qu'on pourrait considérer comme la désignation scientifique et biochimique de la mort.

Pour en terminer avec cette amorce romanesque des plus dérangeantes, nous signalons le caractère hautement absurde, voire kafkaïen d'une scène en particulier : celle où le narrateur Michel se met à faire du vélo, imitant ainsi le rituel sportif de son père et ce jusqu'à la tombée de la nuit : « Je m'arrêtai de pédaler, toussai légèrement. La nuit descendait sur les prairies environnantes. » (*P*, p. 11) Étrange spectacle où nous est proposée l'image d'un fils endeuillé visitant la maison de son défunt père et qui se met pendant des heures à faire du vélo d'appartement, sachant que le fils en question s'est lui-même présenté au préalable comme un individu de condition physique-très faible. L'intrusion d'un nouveau personnage au cours du récit, en l'occurrence une dénommée Aïcha, marque la fin de l'*incipit* avec notamment l'enclenchement d'un dialogue.

L'intrigue de *La possibilité d'une île* débute par le premier chapitre du récit de vie de Daniell (Daniell, 1)³⁵. L'*incipit* commence par une analepse temporelle où Daniell se remémore un voyage familial en Turquie où il avait découvert sa vocation de comique. On pourrait penser qu'il s'agit là d'un cadre propice à l'exotisme mais il n'en est rien puisque la description s'attarde sur une scène de petit-déjeuner à l'hôtel *all-inclusive*, dans lequel réside le narrateur et toute sa famille et où une touriste anglaise s'empare, de façon complètement égoïste, des dernières saucisses du buffet, sous les yeux ébahis d'un touriste allemand. Comme dans *Plateforme*, un certain imaginaire violent vient imprégner le cadre descriptif de la scène en question : « J'ai cru un instant qu'il allait planter sa fourchette dans les yeux de l'octogénaire, ou la serrer par le cou ou lui écraser la tête sur le distributeur de plats chauds. » (*P.I*, p. 24) Mais là où dans *Plateforme*, la violence était effective, ici elle est plutôt suggérée par l'imagination du narrateur. Pour prolonger la comparaison entre les deux romans, nous relevons très clairement une continuité entre le sujet de cet *incipit* et celui du roman de 2001 : celui du tourisme de masse, d'ailleurs toujours traité avec ce même regard désabusé et cynique. Ceci renforce l'hypothèse d'un triptyque constitué de *Lanzarote*, *Plateforme* et *La possibilité d'une île*.

³⁴ La toile d'araignée ravageant les coins obscurs d'une inquiétante demeure est une image qui apparaît souvent dans les descriptions nocturnes et fantastiques du roman gothique.

³⁵ Il est toujours bon, cependant, de rappeler que le roman présente plusieurs seuils romanesques mais le cœur de l'intrigue se développe essentiellement à travers les divers commentaires autobiographiques de Daniell.

La Carte et le territoire débute de façon fort peu conventionnelle. Il s'agit d'une description fortement animée d'un tableau artistique mettant en scène deux éminents artistes contemporains, Jeff Koons et Damien Hirst, visiblement en train de se donner l'accolade. Dans le cas de cet *incipit*, nous sommes directement introduits dans l'espace virtuel du tableau, contrairement à la notice d'*À rebours* où l'exposition détaillée des portraits des ancêtres est précédée d'une phrase introductive annonçant la nature de l'objet décrit (des portraits) et l'espace où sont inclus les tableaux en question (Le château de Lourps). Pour le roman de Houellebecq, nous pouvons déceler dans cette entrée en matière quelque peu déstabilisante une forme de subterfuge ludique pour le lecteur puisque nous pourrions prendre facilement le cadre virtuel, c'est-à-dire l'espace de la représentation picturale, pour l'espace romanesque réel. D'ailleurs, le caractère fortement animé et visuel de la description, et ce dès la première phrase du roman : « Jeff Koons venait de se lever de son siège, les bras lancés en avant dans un élan d'enthousiasme. » (*C.T.*, p. 9) pourrait faire penser à la figure de l'hypotypose, laquelle sert à doter d'une forme de vie et d'animation les images picturales *a priori* figées.

L'espace pictural est structuré géographiquement autour d'indicateurs situant les objets décrits en profondeur tels que « en face de lui », « en avant » ou encore « derrière eux ». Ceci ajoute encore plus de réalité à cette représentation artistique. L'aspect fictif de la scène décrite apparaît avec l'intrusion dans le flux narratif de l'auteur du tableau Jed Martin par le biais de cette phrase : « Jed l'estompa à la brosse, se recula de trois pas. » (p. 10) Le verbe « estomper » et le terme « brosse » attestent définitivement du caractère pictural de ce à quoi nous avons été confrontés. À noter la présence d'un vocabulaire plutôt dysphorique dans l'énumération de quelques caractéristiques morales et physiques des deux artistes représentés dans le tableau, avec des termes tels que « morose », « rougeaud », « brutal », et « cynique » pour Hirst ou « rouerie » pour Koons. Il s'établit alors une sorte de distance critique vis-à-vis des sujets peints par l'artiste Jed Martin. Pour asseoir le climat pessimiste et austère qui imprègne l'atmosphère de l'œuvre, nous relevons également l'intrusion de la thématique de la mort à travers l'expression un *travail angoissé sur la mort*³⁶ qualifiant la nature du travail artistique de Jeff Koons.

Sur le plan spatial, le tableau en question fonctionne comme un microcosme pictural, laissant observer un monde postmoderne où deux artistes contemporains échangent des propos alors que nous pouvons voir se déployer derrière eux un monde gigantesque à

³⁶ En italique dans le texte.

l'horizon illimité et quelque peu angoissant : « Derrière eux, une baie vitrée ouvrait sur un paysage d'immeubles élevés qui formaient un enchevêtrement babylonien de polygones gigantesques, jusqu'aux confins de l'horizon ; » (p. 9) Le gigantisme intimidant et confus de ce microcosme ouvert jure avec la trivialité du macrocosme fermé, cette fois réel, dans lequel évolue Jed Martin. En effet, l'*incipit* s'achève brusquement sur le bruit désagréable émis par le chauffe-eau défectueux de la cuisine du domicile de Jed, ce qui provoque en lui une forme de stupeur malvenue : « Il se figea, tétanisé. » (p. 11) Dur retour à la réalité. Nous avons donc une mise en abyme d'un microcosme de dimension illimitée dans un macrocosme aux proportions plus réduites. Enfin, nous pouvons proposer un lien entre cet *incipit* et le titre du roman : ainsi, la carte se référerait au tableau alors que le territoire serait celui de l'espace réel, c'est-à-dire l'appartement de Jed. Auquel cas, la carte et le territoire seraient de nature foncièrement antinomique.

L'*incipit* de *Soumission* est marqué par l'évocation d'une temporalité longue et infiniment prolongée, virant à l'asphyxie comme si le temps prenait en otage la vie même du narrateur, comme le laisse à penser la première phrase du roman : « Pendant toutes les années de ma triste jeunesse, Huysmans demeura pour moi [un ami fidèle]. » (S, p. 11) L'emploi du déterminant « toutes » pour « toutes les années » témoigne de cette étendue temporelle illimitée, apparemment marquée du sceau de l'ennui. L'isotopie du prolongement temporel indéfini se poursuit avec l'expression : « après avoir longtemps attendu, après avoir tergiversé autant et même un peu plus qu'il n'était admissible [...] » (p. 11). Le verbe « tergiverser » rend compte parfaitement de cette chronologie pesante, évoluant à petit pas. Même l'intitulé de la thèse de doctorat du personnage principal, à savoir : *Joris-Karl Huysmans, ou la sortie du tunnel*, renferme cette part de lenteur et d'étirement temporel. Ce titre nous permet de visualiser un long tunnel sans fin, obscur, très pénible à parcourir jusqu'à l'apparition d'une lumière indiquant la sortie, symbole d'une délivrance définitive. Cependant, l'écoulement de ce lent flux temporel s'arrête brusquement « une après-midi de juin 2007 », jour de la soutenance de doctorat de François. On pourrait penser que cette consécration professionnelle allait être l'occasion pour notre personnage de s'émanciper de cette spirale temporelle négative et de lui permettre d'envisager l'avenir d'une manière un peu plus radieuse. Or, il n'en est rien puisque le narrateur autodiégétique assène vers la fin de l'*incipit* une sorte de sentence irrévocable : « je compris qu'une partie de ma vie venait de s'achever, et que c'était probablement la meilleure. » (p. 11) La périphrase verbale : « venir de s'achever » est à ce titre réellement significative puisqu'elle porte en elle une connotation fortement morbide, rappelant la mort.

Nous avons là une représentation du temps fortement angoissante avec une progression très lente, suivant un axe linéaire indéfiniment étiré avec un arrêt brutal suivi d'une violente prise de conscience de la vanité de la vie humaine. Sur le plan de l'espace, nous avons l'évocation de deux lieux, l'un référentiel, à savoir l'université Paris IV, l'autre plutôt suggéré à travers la phrase : « le soir de ma soutenance fut solitaire, et très alcoolisé ». (p. 11) Nous pensons alors à un piteux appartement - domicile de notre antihéros -, engorgé de canettes de bières vides et où un homme, complètement ivre, affalé sur une table crasseuse, célèbre à sa manière la réussite de son doctorat.

Sérotonine débute par une phrase lapidaire mais qui donne déjà le ton : « C'est un petit comprimé blanc, ovale, sécable. » (*SE*, p. 9) Nous avons déjà analysé précédemment dans notre travail le caractère fortement médical de cet *incipit*. Concernant le niveau descriptif et formel, nous constatons, toujours pour cette première phrase, l'emploi de ce qui ressemble à un effet de zoom, avec une focalisation ou plus exactement un agrandissement à la loupe d'un objet de petite dimension (le comprimé) qui s'avèrera être un élément crucial pour la survie du protagoniste principal. Cet effet d'agrandissement est réalisé par l'usage du présentatif « C'est » comme pour attirer le regard de l'observateur sur ce fameux comprimé.

À noter que cette première phrase est suivie d'un blanc typographique, la séparant du premier paragraphe du récit. Cela l'inscrit dans une sorte d'atemporalité mystérieuse et insaisissable. Cette atemporalité sera rompue après la pause typographique avec l'indication temporelle en tête de la phrase suivante : « Vers cinq heures du matin ou parfois six je me réveille³⁷ [...] » (p. 9). Tout le paragraphe s'efforce alors de nous décrire le rituel du narrateur autodiégétique dont le quotidien semble être minuté comme une horloge. L'aspect répétitif de son quotidien se perçoit à travers l'emploi du présent de l'indicatif (présent itératif) pour signaler justement cette ritualisation des événements. Le paragraphe s'achève par un nouveau blanc typographique pour ensuite revenir à cet étrange comprimé, mentionné plus haut. Cette fois-ci, le médicament est identifié et nommé, il s'agit du Captorix.

Ainsi, ce passage inaugural obéit à une structure bien précise, jouant sur l'alternance présence-absence du médicament. Surtout, nous relevons de par l'analyse de cette description, une manifestation d'une certaine forme de désespoir rentré, suggéré en premier lieu par la présence de termes tels que « violence époustouflante », « douloureux », « aucune joie » ou encore « drogue » puis intensifié par cette idée que la seule perspective de bonheur pour le narrateur se réduirait au soulagement que lui procure l'inhalation d'une bouffée de nicotine.

³⁷ Nous pouvons voir en cette assertion une sorte de pastiche de la phrase inaugurale du roman de Marcel Proust *À la recherche du temps perdu* : « Longtemps je me suis couché de bonne heure. »

Cependant, il reste à faire une remarque d'ordre structurel concernant cette amorce particulière. Comme souvent dans l'organisation des seuils romanesques houellebecquiens, demeure une certaine ambiguïté quant au statut de ce premier chapitre. S'agit-il vraiment de l'*incipit* principal du roman ? En effet, le doute est permis puisque le deuxième chapitre débute par une intervention cette fois explicite du narrateur : « L'histoire commence en Espagne, dans la province d'Almeria, exactement cinq kilomètres au Nord d'Al Alquian, sur la N 340. Nous étions au début de l'été, sans doute vers la mi-juillet, plutôt vers la fin des années 2010. » (*SE*, p. 13) Ce début de chapitre fonctionne parfaitement à la manière d'un *incipit* conventionnel avec d'emblée l'exposition du cadre spatio-temporel (Espagne-fin des années 2010) alors que pour le premier, nous étions plutôt dans un cadre indéterminé.

Comme pour le cas des *incipits* huysmansiens, nous constatons la prédominance de la fonction sémiosique de la description pour les débuts romanesques de Houellebecq, avec toujours cette tendance à connoter une atmosphère morbide et morose. Nous relevons également une certaine contiguïté au niveau des cadres spatiaux, comme par exemple la représentation de l'espace pictural dans les *incipits* respectifs d'*À rebours* et *La carte et le territoire*. Le milieu professionnel est également décrit dans les deux univers romanesques avec la mise en scène d'une vision à caractère dysphorique, telle qu'on peut la voir dans *La retraite de monsieur Bougran* ou *Extension du domaine de la lutte* et *Soumission*.

Néanmoins, sur le plan de la relation à l'histoire, nous constatons une différence au niveau du statut du narrateur. En effet, chez Huysmans, nous relevons en permanence la convocation d'un narrateur de type hétérodiégétique c'est-à-dire absent de la diégèse, à l'exception de la nouvelle *Sac au dos* où le narrateur est autodiégétique. Cela se concrétise sur le plan de l'énonciation par l'emploi du pronom « il » pour la narration hétérodiégétique et « je » pour l'autodiégétique. *A contrario*, chez Houellebecq, nous observons la prédominance du narrateur autodiégétique avec une narration à la première personne, à l'exception des romans *La carte et le territoire* et *Les particules élémentaires* - ceci est conforme d'ailleurs avec la tonalité prophétique qui anime le début de ce roman, avec la présence d'un narrateur omniscient -. Cette narration à la première personne contribuerait à infuser une grande part de subjectivité dans la description du cadre spatio-temporel dans lequel s'insère l'intrigue, avec *a priori* une plus grande interaction entre le protagoniste principal et son milieu. Cependant, concernant l'étude de la focalisation, nous enregistrons pour les deux auteurs l'emploi de la focalisation interne au niveau descriptif, comme s'il y avait cette volonté irrépressible de représenter les éléments décrits avec le regard du protagoniste, lequel transmet alors une part de son état d'âme dans la perception de son univers immédiat. Cette technique - qui sera sans

cesse réemployée au cours du récit - est essentielle pour rendre compte justement de la vision du monde foncièrement négative et pessimiste des personnages de nos romans.

2.2 - L'étude des clôtures

Pour Huysmans, nous insisterons, en ce qui concerne ses clôtures romanesques, sur la prédominance du psychologique sur le descriptif alors que pour Houellebecq nous verrons qu'il a tendance à représenter, dans ses descriptions finales, des espaces naturels écrasants et, à l'opposé, des lieux clos.

2.2.1 - *Huysmans : prédominance du psychologique sur le descriptif*

Nous remarquons, dans les clôtures romanesques de Huysmans, la persistance de l'image de la ville de Paris, évoquée à travers le prisme de la défaillance psychologique des personnages, essentiellement dans *À rebours*, *En rade*, *Là-bas* et *À vau-l'eau*.

Pour *À rebours*, l'histoire s'achève par l'obligation pour des Esseintes de quitter sa fantasque maison de Fontenay pour aller rejoindre le tumulte de la vie parisienne, et ce pour guérir de sa névrose. Cette perspective de quitter définitivement son refuge, son jardin secret, pour renouer avec la médiocrité de la capitale prend des allures cauchemardesques comme le confirme cette description que fait des Esseintes de la ville parisienne : « Aucun lien ne l'attachait plus à ce faubourg Saint-Germain qui chevrotait de vieillesse, s'écaillait en une poussière de désuétude, gisait dans une société nouvelle comme une écale décrépète et vide. » (*A.R.*, p. 346).

La représentation de Paris est portée par l'isotopie de la décrépitude et de la vacuité. À mesure que les réflexions du duc Jean s'enchaînent, Paris se transforme en une ville pourrissante, maudite par les dieux et en proie à l'avènement de la fin du monde : « Est-ce que cette fange allait continuer à couler et à couvrir de sa pestilence ce vieux monde où ne poussaient plus que des semailles d'iniquités et des moissons d'opprobre ? » (p. 348). Nous avons là l'emploi de certains termes hyperboliques tels que « fange », « pestilence » ou « opprobre » nous rappelant certaines fresques bibliques représentatives de l'Apocalypse. La terminologie religieuse apparaît clairement dans l'interrogation suivante : « Est-ce que [...] le terrible Dieu de la Genèse et le pâle Décloué du Golgotha n'allaient point ranimer les cataclysmes éteints, rallumer les pluies de flammes qui consumèrent les cités jadis réprouvées et les villes mortes ? » (p. 347) Ceci traduit la très forte subjectivité du regard de des Esseintes

porté sur la ville honnie.³⁸ Nous avons là une parfaite confusion entre la psychologie du sujet et la description qu'il fait d'un espace qu'il voit comme générateur de malheurs. La phrase inaugurant l'avant dernier paragraphe du roman « La porte s'ouvrit brusquement ; » agit, quant à elle, comme la métaphore d'une transition brutale d'un espace fermé rassurant et fascinant vers un espace extérieur, annonciateur de multiples déconvenues et de désillusions. Enfin, sur le plan temporel, il s'agit d'un basculement brutal d'une temporalité individuelle inscrite dans une forme de suspension, favorisant par là même la contemplation, à une temporalité collective, celle de la bourgeoisie médiocre et matérialiste qu'abhorre par-dessus tout des Esseintes.

Comme *À rebours*, *En rade* s'achève sur la décision du couple Jacques-Louise de quitter définitivement le château pour retourner à Paris. Mais là où dans le roman décadent, le retour à la capitale est envisagé d'une manière particulièrement déceptive, dans le roman de 1888, Jacques se sent soulagé de débarrasser les locaux et de ne plus avoir affaire à ces deux escrocs de paysans que sont Tante Norine et Oncle Antoine. L'opposition se situe au niveau même du vocable employé puisque Jacques qualifie le château de Lourps de « misérable rade » (*E.R.*, p. 228) alors que des Esseintes se désole de ne plus bénéficier d'un refuge l'éloignant des bassesses du monde bourgeois : « Décidément, il ne lui restait aucune rade, aucune berge. » (*A.R.*, p. 346) L'insistance sur cette image de la rade, tant au niveau de l'*incipit* que de la clôture nous éclaire sur la teneur fortement spatiale de ces deux romans. Et si le nerf de l'histoire se résumait finalement à cette quête si obsédante de l'ailleurs, d'un endroit isolé du monde profane ?

Autre constat important : la clôture du roman de 1888 fonctionne complètement à revers de l'*incipit*. Nous rappelons que ce dernier nous a permis d'observer un cadre spatio-temporel nocturne et effrayant avec comme point d'orgue la vision angoissante du château de Lourps en flammes surplombant une colline. Pour la clôture, nous constatons une description inversée de ce même cadre : d'abord, nous passons d'un horaire nocturne à un horaire diurne comme le prouve l'expression « bain de soleil ». Ensuite, là où, dans l'*incipit*, la nature nous a été présentée comme menaçante et obscure, elle se mue vers la fin en un gage de bonne humeur et de clémence :

Tamisé par les sapins, le vent soufflait l'odeur affaiblie des térébenthines et des gommes ; une senteur d'écorce montait de la mousse remuée du sol et le tonifiait ainsi que des émanations respirées de sels. (*E.R.*, p. 221)

³⁸ La ville de Paris serait alors la Sodome des temps modernes.

Cette description est marquée par l'isotopie des délices olfactifs avec « l'odeur des térébenthines » et « les émanations de sels ». L'impénétrable brume des débuts se voit supplantée ici par le souffle apaisant du vent. Mais ce qui est encore plus évocateur, c'est l'image même du château, lequel était présenté sous des allures d'habitation hantée et qui se métamorphose vers la fin en un quasi-lieu de plaisance pour notre antihéros : « Le château, ranimé par un bain de soleil, se défublait de ses mines grognonnes, rajeunissait, s'affétait, coquetait, pour son départ. » (p. 221). La description est portée cette fois par la métaphore de la femme aguicheuse et attirante amenée par les verbes « afféter », « coquetter » ou encore « se défubler ». Serait-ce une transformation due au passage du cycle nocturne au diurne ? En réalité, il est plus probable que ce soit l'effet de la psyché instable de Jacques qui oscillerait entre l'angoisse oppressante et l'apaisement morose.

Nous décelons même l'apparition d'une sorte d'étrange nostalgie chez lui quant à la perspective de quitter son refuge temporaire, pour retourner à Paris : « Il se sentit le cœur serré, en passant pour la dernière fois sous le berceau des allées désertes [...] », l'extrait enchaîne ensuite sur la morne évocation de la ville de Paris : « C'était fini ; le soir même³⁹, il rentrerait à Paris et son existence changerait ! » (p. 222) S'ensuivent alors diverses tergiversations quant aux difficultés qui l'attendent à la capitale, là où il avait fait faillite. Ultime revirement pour le bourgeois désargenté qui n'a cessé, tout au long de l'intrigue de se lamenter des conditions précaires de la vie à la campagne et qui se retrouve à appréhender le retour au cadre urbain.

Enfin, il est à noter que le roman se clôt sur une touche pittoresque avec les deux paysans fouettant leur baudet pour aller rejoindre leur milieu rural après avoir accompagné les deux parisiens à la gare ; mais un pittoresque mêlé d'une certaine part de grotesque comme le montre la phrase de clôture : « [...] ils se dirigèrent *ventre à terre*⁴⁰ vers le château. » (p. 228), confirmant encore plus le fonctionnement à revers de la clôture, par rapport à l'*incipit*.

Là-bas se clôt sur l'exposition d'une ville de Paris en ébullition suite à la victoire de Boulanger⁴¹. C'est l'une des rares occurrences où le fait politique se voit traité d'une manière aussi frontale par Huysmans. Nous sommes donc dans un cadre parfaitement référentiel et surtout, qui rompt avec l'atmosphère vénéneuse du roman traitant de la thématique du

³⁹ La perspective de refouler le sol parisien à un horaire vespéral semble provoquer en Jacques une sorte d'angoisse indicible. Nous renouons donc, en quelque sorte, avec cette peur irrationnelle du crépusculaire et du nocturne chez le bourgeois désargenté.

⁴⁰ C'est nous qui soulignons.

⁴¹ Georges Boulanger (1837-1891) est un officier général et homme politique français ayant occupé le poste de ministre de la Guerre en 1886. Il a été initiateur de tout un mouvement politique appelé le « boulangisme ».

satanisme, comme pour signaler une rupture définitive avec l'ère du Moyen-Âge de Gilles de Rais. Ainsi, la dure réalité du XIX^{ème} siècle matérialiste a pris définitivement le dessus. Sur le plan formel, cela se traduit par la transition brutale d'une psalmodie triste de la Prose des Trépassés exprimée en latin accompagnant la mise au bûcher de Gilles de Rais, à une acclamation victorieuse de nature politique, donc profane aux yeux du protagoniste principal : « Vive Boulanger ! » (*L.B.*, p. 341). Nous rompons donc avec le ton solennel de la litanie pour céder la place aux cris de joie des ouailles du général. Aussi, ressentons-nous une réelle volonté de mettre en scène deux univers complètement antagonistes, se fracassant l'un contre l'autre. Cette impression est corroborée par la dernière réplique du roman où Des Hermies se plaît à livrer une image malade et repoussante du XIX^{ème} siècle finissant : « [Ce siècle] contamine le surnaturel et vomit l'au-delà. » (p. 342)

La fin d'*À vau-l'eau* nous donne à observer un Folantin, déçu et complètement désabusé, suite à une expérience sexuelle ratée avec une prostituée. Le voilà donc arpenter les rues crasseuses de Paris, désemparé et sans le sou, contraint à retourner à son affreux bercail. L'importance du regard est encore à signaler, comme le démontre la phrase : « [...] il embrassa d'un coup d'œil l'horizon désolé de la vie [...] » (*N, A.V.E.*, p. 132.) L'horizon sinistre du ciel parisien se confond ici parfaitement avec le vide abyssal et terrifiant minant l'état d'âme du pauvre fonctionnaire. Comme pour les autres clôtures, la focalisation se voit imprégnée ici d'une forte subjectivité : le regard du personnage huysmansien est constamment teinté de cette mélancolie, cette tristesse malade qui transforme le monde dans lequel il est inscrit en une sorte de cauchemar éveillé. Ainsi, il n'apparaît jamais tel qu'il est concrètement mais tel que le verrait le protagoniste.

Enfin, il est à noter que la nouvelle se clôt sur l'évocation d'un espace fermé, celui du domicile de Folantin, un domicile froid et obscur : « il pénétra dans sa chambre, un souffle froid lui glaça la face, et tout en s'avançant dans le noir, il soupira [...] » (p. 132) Cette fin aurait pu très bien constituer un prélude à un roman gothique jouant sur la peur irrationnelle de l'obscurité glaciale mais la tension retombe très vite puisque Folantin se rend finalement compte d'une réalité triviale, celle de devoir à nouveau arpenter les étroites rues parisiennes dans le but de se procurer des allumettes, ce qui constituera pour lui un prétexte de plus à une énième fréquentation d'une vieille gargote aux mets répugnants. Nous voilà revenus donc au point de départ.

Sac au dos et *La retraite de monsieur Bougran* se terminent également sur l'évocation d'un lieu clos fonctionnant de manière complètement antinomique. La nouvelle de 1880 s'achève sur le retour de la guerre du fils prodigue qui retrouve le domicile familial sain et

sauf, avec une focalisation interne sur la chambre à coucher du jeune soldat : « Je retrouve mon logement tel que je l'ai laissé. Je le parcours, radieux, puis je m'assieds sur le divan et je reste là, extasié, béat, m'emplissant les yeux de la vue de mes bibelots et de mes livres. » (*N*, SAC, p. 75)

Au contraire des *explicit*s analysés ci-dessus, l'état d'âme radieux du personnage empreint d'une certaine positivité la description du lieu. Nous pourrions conclure à un *happy end*, ce qui est assez rare dans l'œuvre romanesque de Huysmans, mais ce serait en réalité faire fi de la forte teneur ironique qui sous-tend cette vision faussement joyeuse. En effet, la juxtaposition de deux adjectifs hyperboliques « extasié » et « béat » empruntés au jargon de la religion pour rendre compte de la simple contemplation de quelques livres et bibelots suggère l'idée d'une mauvaise farce. Il s'agit en réalité de mettre en évidence le caractère ridicule de cette joie, d'autant plus que nous sommes en présence d'un déserteur qui, par divers subterfuges, a réussi à échapper complètement à toute confrontation armée. D'un point de vue purement objectif, nous sommes devant la représentation d'un individu médiocre, affalé sur son lit, tiraillé par de constants maux d'estomac.

Quant à l'*explicit* de *La retraite de monsieur Bougran*, il nous expose d'une manière assez violente la mort du pauvre retraité dans son bureau de travail artificiel. Il mourra seul, terrassé par une contention du cerveau : « Il poussa un cri. Ni Huriot, ni la bonne ne se dérangèrent. Vers le soir, ils le trouvèrent tombé sur la table, la bouche bredouillante, les yeux vides. » (*N*, *R.M.B.*, p. 226) L'image de ce cadavre, les yeux exorbités et la bouche écumante, insuffle une aura macabre à la scène finale. Nous frôlons même l'horifique et le terrifiant.

À titre synthétique, l'analyse de ces clôtures a mis en exergue l'importance de l'espace parisien, présent dans quatre des six récits. Nous avons constaté qu'il ne s'agit nullement d'une description mimésique de la ville de Paris, au contraire, nous avons affaire plutôt à une vision extrêmement connotée de la capitale, envisagée de loin dans la fin d'*À rebours* comme une géhenne, où toutes les immondices du monde ont trouvé refuge. Même constat pour *Là-bas* où le fait politique se trouve complètement occulté par cette fascination de l'ailleurs médiéval. Nous relevons globalement au niveau descriptif une certaine évolution par rapport aux *incipits*. Là où dans les amorces romanesques la description était certes essentiellement sémiotique cependant teintée d'une part de mimétisme, telle que la description de la gargote dans *À vau-l'eau*, le lieu de travail dans *La retraite de monsieur Bougran* ou encore la salle des portraits dans *À rebours*, nous enregistrons la manifestation, dans les clôtures, d'une très forte subjectivité, comme s'il s'opérait une confusion totale de la psychologie du personnage avec l'espace qu'il occupe. Nous sommes donc beaucoup plus dans la représentation de la vie

psychique que dans la description à l'état pur. L'aspect délabré de cette psychologie apparaît également dans la représentation de la mort : mort réelle telle que nous pouvons l'observer dans *la retraite de monsieur Bougran* à travers cette effrayante vision du cadavre du pauvre homme, ou encore mort symbolique dans *À vau-l'eau* avec un Folantin qui conclura de manière définitive à la vacuité de son existence, à jamais marquée par le sceau de la solitude et de l'ennui.

2.2.2 - Houellebecq : entre nature écrasante et espace clos étouffant

L'espace naturel est fortement présent dans les clôtures des romans houellebecquiens. Il prend même une dimension écrasante, voire apocalyptique. Cela est clairement perceptible dans trois de ses romans : *Extension du domaine de la lutte*, *la possibilité d'une île* et *La carte et le territoire*.

Extension du domaine de la lutte et *La possibilité d'une île* se clôturent sur une tentative d'interaction des protagonistes principaux avec le milieu naturel environnant. La fin du premier roman de Houellebecq prend des accents réellement étranges. En effet, nous quittons complètement l'espace urbain et professionnel pour une virée au village de Saint-Cirgues où le narrateur séjournera. S'ensuit alors la mise en scène d'un début de routine. Nous est décrit un repas quotidien *a priori* « délicieux » (p. 154) au sein de l'hôtel *Parfum des bois* mais au cours duquel le narrateur sera pris d'une crise de sanglots, suivie d'une longue nuit solitaire marquée par l'insomnie. À partir de ce moment nous voyons se profiler un changement, une mutation très profonde au niveau de la perception temporelle, amenée d'abord par la suspension même du temps : « l'écoulement de la nuit qui paraît figé ; les représentations qui s'égrènent avec une parcimonie grandissante. » (*E.D.L.*, pp. 154-155)

Dans le même temps, nous relevons, chez le personnage, l'ascendant de l'espace mental sur l'espace physique. Une deuxième mutation s'opère « Vers quatre heures du matin [où] la nuit devient différente » (p.155) portée par l'assertion à la signification ambiguë : « Le caractère même de ce voyage commence à se modifier : il acquiert dans mon esprit quelque chose de décisif, presque d'héroïque. » (p.155) Une fois encore, la mutation spatiale se situe au niveau mental. Le paragraphe suivant débutant par une indication temporelle très précise « Le 21 juin, vers sept heures », enchaîne sur un retour à la normale avec une virée à vélo dans la forêt de Mazas au paysage bucolique : « Il fait merveilleusement beau, doux, printanier. La forêt de Mazas est très jolie, profondément rassurante aussi. » (p. 155) Et puis brusquement s'opère une rupture radicale et définitive, qui se manifeste au niveau du texte par l'intrusion de cette phrase lapidaire : « Et soudain tout disparaît. » (p. 155) Cette affirmation

péremptoire signale la prise du pouvoir de l'irréalité psychique et immatérielle sur la réalité concrète : « Une grande claque mentale me ramène au plus profond de moi-même. [...] Combien je me sens capable, jusqu'au bout, d'imposantes représentations mentales ! » (p. 155)

Nous voyons surgir alors une dichotomie entre l'espace physique représenté par cette nature florissante et printanière et l'espace psychologique du narrateur, complètement délabré. Cette dichotomie entraîne également l'apparition d'une sorte de tension extrême alimentée par l'opposition entre l'aspect étendu de cette nature écrasante et le caractère radicalement clos et fermé de la psyché du narrateur qui n'entrevoit plus aucune perspective de salut pour son avenir.

Cela se traduit dans les dernières séquences du récit par l'image d'une nature aux dimensions illimitées renfermant en son sein des possibilités d'épanouissement et de bonheur pour le narrateur : « En même temps je ressens, avec une impressionnante violence la possibilité de la joie. » (p. 156), mais dont le pouvoir écrasant est la source d'une douleur d'origine indéterminée pour le narrateur : « j'en ai mal à la peau. [...] Je ressens ma peau comme une frontière, et le monde extérieur comme un écrasement. » (p. 156) Enfin, nous avons déjà signalé précédemment l'aspect mystérieux de la dernière phrase du roman : « Il est deux heures de l'après-midi » (p. 156), vu qu'elle introduit un certain décalage avec ce qui a été décrit dans les paragraphes la précédant. *A priori* anecdotique, cette indication horaire pourrait être interprétée comme tout simplement l'heure du décès du narrateur.⁴²

L'*explicit* de *La possibilité d'une île* nous relate l'odyssée finale de Daniel25 dans les confins dévastés d'une Espagne post-apocalyptique. Mais contre toute attente, Daniel25 semble à première vue interagir positivement avec cette nature chaotique. Cela se perçoit par l'image récurrente d'un soleil éclatant et chaleureux, possible métaphore d'un bonheur envisageable : « [...] un rayon de soleil étincela à la surface des eaux. » (*P.I.*, p. 447) Nous enregistrons même l'émergence d'une possibilité de salut pour le néo-humain qui semble croire à l'avènement d'une nouvelle vie paisible, en concordance totale avec les éléments de

⁴² On pourrait également y voir un clin d'œil à la clôture de la nouvelle de Maupassant « Suicides » : « Il est minuit. Quand j'aurai fini cette lettre je me tuerai. » Guy de Maupassant, « Suicides », dans *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974-1979, t. I, p. 176. Comme dans *Extension du domaine de la lutte*, nous avons là une indication horaire bien précise, mais cette fois suivie de l'évocation explicite de l'acte suicidaire. À noter qu'au chapitre 5 du roman intitulé « Vénus et Mars » le narrateur autodiégétique fait clairement référence à la folie de Maupassant dans son entretien avec le psychiatre : « Si Maupassant est devenu fou c'est qu'il avait une conscience aiguë de la matière, du néant et de la mort. » (*E.D.L.*, p. 147).

la nature : « Les écueils de la vie étaient loin derrière moi ; j'étais maintenant entré dans un espace paisible dont seul m'écarterait le processus léthal. » (p. 447)

Puis le narrateur enchaîne une nouvelle fois sur le motif du soleil annonciateur de perspectives de joie et d'épanouissement : « Je me baignais longtemps, sous le soleil comme sous la lumière des étoiles, et je ne ressentais rien d'autre qu'une légère sensation obscure et nutritive. » (p. 447) Nous décelons tout de même au sein de cette phrase un léger antithétisme entre le sème de la luminosité et celui de l'obscurité qui apparaît dans cette « légère sensation obscure et nutritive. » Tout bascule définitivement dès la phrase suivante avec une assertion prenant des allures quasi-aphoristiques : « Le bonheur n'était pas un horizon possible. » (p. 447)

Le ton péremptoire de cette affirmation renvoie à une forme d'irréversibilité. Elle marque également le passage vers une perception du temps et de l'espace cette fois-ci déclinante, comme le prouve la fin du paragraphe : « Le monde avait trahi. Mon corps m'appartenait pour un bref laps de temps ; je n'atteindrais jamais l'objectif assigné. Le futur était vide ; il était la montagne. » (p. 447) Il semblerait donc que cet espace naturel présenté au départ comme harmonieux ne soit qu'un leurre. Finalement, c'est bien la condition mortelle du néo-humain qui est mise en exergue dans cette clôture. Il s'agit donc d'un revirement définitif où la mort finit par imposer son joug : mort physique mais également mort spirituelle puisque pour Daniel²⁵, rien n'existerait réellement sinon le vide, curieusement représenté par la montagne.

La carte et le territoire se clôt sur la description d'un monde occidental définitivement désindustrialisé et transformé en décor de carte postale⁴³ :

De Duisbourg à Dortmund, en passant par Bochum et Gelsenkirchen⁴⁴, la plupart des anciennes usines sidérurgiques avaient été transformées en lieux d'expositions, de spectacles, de concerts, en même temps que les autorités locales tentaient de mettre sur pied un *tourisme industriel*⁴⁵, fondé sur la reconstitution du mode de vie ouvrier au début du XXème siècle. (C.T, p. 413)

Il se dégage de cette évocation d'un monde occidental métamorphosé en phénomène touristique géant une part de grotesque pathétique. L'effondrement effectif d'une civilisation est occulté ici par une tentative vaine des autorités locales de rentabiliser la fin de l'industrie

⁴³ Finalement, comme l'annonçait implicitement le titre, la carte a bel et bien fini par se confondre avec le territoire.

⁴⁴ L'invocation de l'exemple allemand n'est guère anodine puisque ce pays est réputé justement pour son industrie forte.

⁴⁵ En italique dans le texte.

européenne en misant sur un pseudo-tourisme industriel. Mais le désastre est tel que la fin de l'âge industriel coïncide parfaitement avec la fin d'une civilisation européenne qui va céder progressivement la place au retour triomphant de la nature. Une image vers la fin du roman illustre parfaitement cet état de fait apocalyptique, celle d'usines allemandes se faisant engloutir par les plantes géantes :

Ces colosses industriels, où se concentrait jadis l'essentiel de la capacité de production allemande, étaient maintenant rouillés, à demi effondrés, et les plantes colonisaient les anciens ateliers, s'insinuaient entre les ruines qu'elles recouvraient peu à peu d'une jungle impénétrable. (p. 413)

Cette description nous donne à observer la lente décomposition d'un monde désormais en ruine. Sur le plan syntaxique, l'emploi de l'imparfait, outre sa valeur descriptive, sert à insuffler un aspect progressif à la déchéance définitive de l'ère industrielle. Au contraire des autres romans de Houellebecq, la fin de l'Occident est envisagée ici d'une manière naturelle, spontanée, non provoquée par l'avènement d'une mutation révolutionnaire de quelque nature qu'elle soit (scientifique dans *La possibilité d'une île* et *Les particules élémentaires*, politico-religieuse dans *Soumission*). L'ultime travail artistique de Jed Martin met parfaitement en évidence cela puisque sa dernière œuvre s'attèle à mettre en représentation la disparition de l'espèce humaine et le règne définitif de la végétation d'où d'ailleurs la phrase clausulaire : « *Le triomphe de la végétation est total.* » (p. 414)

Pour *Les particules élémentaires*, le roman s'achève sur une part de mystère concernant les circonstances de la mort de Michel Djerzinski, le plus probable étant qu'il ait choisi lui-même de mettre fin à ses jours au cours d'une promenade dans une forêt irlandaise. Le leitmotiv de la mort au sein de la nature refait surface. Cependant, il semblerait qu'au moment de son trépas, une sorte de fusion se soit opérée entre lui et l'espace naturel dont il était entouré, comme le laisse suggérer cette phrase lapidaire écrite de la main même du savant biologiste : « Le ciel, la lumière et l'eau se confondent. » (*P.E.*, p. 304). Cela indique une synthèse totale entre les différents éléments de la nature, survenant aux derniers instants de sa vie. L'espace clos est également représenté puisque nous est exposée en amont la triste soirée du jour de l'an 2000 du même Michel, seul dans son appartement, envahi par un flot de pensées noires, liées aux souvenirs d'êtres chers décédés tels que son amie d'enfance Annabelle ou encore sa grand-mère.

Là où dans *Extension du domaine de la lutte*, *La possibilité d'une île*, *La carte et le territoire* et *Les particules élémentaires* l'accent a été mis sur l'œuvre d'un espace extérieur aux contours infinis, en l'occurrence la nature dans laquelle le personnage principal se trouve

complètement absorbé⁴⁶, au contraire, *Plateforme* et *Sérotonine* se clôturent sur la représentation d'un espace intérieur clos, synonyme de tombeau pour le protagoniste. *Plateforme* s'achève sur l'état d'ataraxie de Michel, complètement dévasté par la mort de sa compagne Valérie, cloîtré dans son appartement thaïlandais dans l'attente d'une mort inéluctable. Ceci donne lieu à la naissance, dans l'esprit du personnage, d'un funeste présage, celui de la décomposition de son cadavre : « Des autochtones me découvriront quelques jours plus tard, en fait assez vite ; sous ces climats, les cadavres se mettent rapidement à puer. » (*P*, p. 350) Cette triste prédiction s'achèvera sur une note assez triviale, celle de la location de l'appartement de Michel : « Mon appartement sera loué à un nouveau résident. » (p. 351) Comme nous l'avons déjà analysé à maintes reprises antérieurement, il s'agit d'une technique d'écriture houellebecquienne où le trivial fait souvent irruption dans l'évocation d'un sujet sensible.

Même constat pour *Sérotonine* puisque le roman se clôt sur les tergiversations métaphysiques de Florent enfermé dans sa tour, du haut de laquelle il envisage de sauter, afin de mettre fin à ses jours.

Pour revenir aux *Particules élémentaires*, mais cette fois sur le plan du temps, la clôture de l'histoire assoit la dimension fortement temporelle du roman puisque la fin de l'intrigue insiste sur la date du 31 décembre 1999 qui marque l'entrée dans un nouveau millénaire⁴⁷ : « Le 31 décembre 1999 tombait un vendredi. » (*P.E*, p. 294) Sans surprise, ce basculement d'un millénaire à un autre est envisagé à l'aune de la morosité et du pessimisme : « Partout à la surface de la planète l'humanité fatiguée, épuisée, doutant d'elle-même et de sa propre histoire, s'apprêtait tant bien que mal à entrer dans un nouveau millénaire » (p. 295) La résignation prime donc sur l'enthousiasme que pourrait susciter l'avènement d'une nouvelle ère. Pour renforcer encore ce sentiment d'indifférence à l'égard de ce changement d'époque, le narrateur évoque une image à forte connotation morbide, celle de cadavres pourrissant dans leurs tombes : « Dans les cimetières du monde entier, les humains récemment décédés continuèrent à pourrir dans leurs tombes, à se transformer en squelettes. » (p. 294), comme

⁴⁶ Il est cependant important de signaler que le cas de *La carte et le territoire* est assez ambigu puisque Jed Martin ne mourra pas absorbé par un cadre spatial naturel mais des suites d'un cancer des voies intestinales, tout comme son père. C'est plutôt les figurines de Playmobil, entrant dans la composition de son œuvre finale, qui se décomposeront sous l'effet d'une nature sauvage et dévorante. On pourrait considérer ce travail artistique comme une sorte de prophétie annonçant le destin funeste de l'être humain.

⁴⁷ Houellebecq, à titre personnel, semble éprouver un mépris total envers ce qu'a produit comme pensée le XXème siècle. Dans la rubrique justement intitulé « Sortir du XXème siècle » de *Lanzarote et autres textes*, il exprime une opinion sans concession sur les conséquences désastreuses qu'auraient engendrées les doctrines idéologiques du siècle finissant : « Ce siècle, bienheureusement, vient de s'achever ; [...] Siècle nul qui n'a rien inventé. Avec cela, pompeux à l'extrême. » (Michel Houellebecq, *Lanzarote et autres textes, op.cit.*, p. 71.)

pour signaler que le passage d'un millénaire à un autre n'aura aucune incidence sur la mort, toujours aussi irréversible.

Il est à mentionner dans ces *explicits* romanesques la persistance de l'isotopie de la décomposition amenée par ce motif dérangeant du cadavre qui se désagrège. Cela nous rappelle également la mise en scène violente du cadavre de monsieur Bougran à la mine révoltée, dans la nouvelle de Huysmans.

Enfin, comme nous l'avons déjà mentionné, l'*explicit* de *Soumission*, selon une première lecture, se démarque par rapport aux autres clôtures par sa tonalité optimiste, avec le personnage principal François qui se voit offrir une chance de redémarrer une nouvelle vie, présentée *a priori* comme plus palpitante que l'ancienne, suite à sa conversion à l'Islam.

Ce changement influe également sur la perception du cadre spatio-temporel avec une description axée sur un François apaisé, s'appêtant à prononcer la profession de foi musulmane après avoir fait ses ablutions dans un hamman. L'image de ce nouveau converti se laissant immerger par la pureté de l'eau : « [...] je laisserais l'eau tiède couler longuement, très longuement, sur mon corps, jusqu'à ce que mon corps soit purifié. » (S, p. 313), nous rappelle la scène du baptême. Ceci conforte l'idée d'une renaissance pour le protagoniste, voulant en finir avec ses anciens démons. Nous décelons également dans cet extrait une part d'harmonie cosmique où cette fois la nature n'est plus présentée selon son aspect effrayant et dévorant mais plutôt selon une certaine sérénité paisible et transcendante : « Des images de constellations, de supernovas, de nébuleuses spirales me traverseraient l'esprit ; des images de sources aussi, de déserts minéraux et inviolés, de grandes forêts presque vierges ; peu à peu, je me pénétrerais de la grandeur de l'ordre cosmique. » (pp. 313-314) Le lexique astronomique connote une atmosphère supraterrrestre indiquant l'alignement parfait de l'état d'esprit de François avec les forces invisibles et impénétrables du cosmos. Au contraire d'*Extension du domaine de la lutte*, il semblerait que cette fois la fusion ait bien eu lieu pour notre nouveau converti.

Cependant, ce constat est à nuancer : sur le plan syntaxique, nous remarquons la prédominance du conditionnel présent tout le long du dernier chapitre du roman :

Ce temps grammatical sert à marquer l'irréel, la postériorité d'un fait soumis à une condition, un souhait, un désir, un regret. C'est une hypothèse. À cette lumière, que veut dire la dernière phrase, énigmatique, du roman ? « Je n'aurais rien à regretter. » Ce n'est pas pareil que

« Je n'ai rien à regretter. ». Le conditionnel ici exprime le doute fondamental du mélancolique [...] ⁴⁸

Selon ce point de vue, la dernière phrase du roman « Je n'aurais rien à regretter » aurait une valeur antithétique, elle exprimerait alors, contrairement à ce qui est suggéré, la crainte de François d'avoir fait le mauvais choix. Ceci tend à confirmer l'hypothèse d'une fin joyeuse en trompe-l'œil émise lors du premier chapitre de notre première partie.

Les clôtures de Houellebecq se distinguent sur le plan spatio-temporel par cet effet écrasant de l'espace, un espace monstrueux figeant le temps et n'offrant plus aucune possibilité de salut à son occupant. Cela a beaucoup à voir, en réalité, avec le concept d'horreur cosmique mis en œuvre par l'écrivain américain Howard-Phillips Lovecraft - lequel a exercé une grande influence sur l'imaginaire littéraire de Houellebecq - sur lequel nous reviendrons dans le deuxième chapitre de notre seconde partie. À titre comparatif, c'est plutôt la notion de transition spatiale qui est mise en exergue dans les fins romanesques de Huysmans avec la focalisation sur l'état d'esprit fluctuant du personnage au moment de son déplacement d'un lieu vers un autre. Nous avons vu aussi que chez Houellebecq, l'accent est mis sur la solitude du sujet : qu'il soit inclus dans un espace ouvert ou fermé, le personnage houellebecquien est constamment confronté à la perspective d'une mort solitaire. Pour Huysmans, cette solitude oppressante est essentiellement mise en évidence dans trois de ses récits : *À rebours*, *À vau-l'eau* et *la retraite de monsieur Bougran*, où il est question d'une certaine claustration pour les protagonistes englués dans un espace-temps qu'il juge foncièrement aliénant. Néanmoins, notre auteur du XIX^{ème} siècle semble parfois accorder à ses personnages une certaine perspective de délivrance, notamment dans *En rade* et *Là-bas* où Jacques Marles et Durtal auront pour compagnons de route respectivement une épouse, certes malade, mais bien attentionnée et des amis dévoués tels que Des Hermies ou Carhaix.

⁴⁸ Korff-Sausse Simone, « Houellebecq et la mélancolie contemporaine », *Champ psy*, 2015/1 (N° 67), p. 165-173. DOI : 10.3917/cpsy.067.0165. URL : <https://www.cairn.info/revue-champ-psy-2015-1-page-165.htm>. Cons. le 27/12/2021.

II/ Structuration du cadre spatio-temporel : Loi de disjonction⁴⁹ milieu-individu et Loi de la mutation

Nous entendons par structuration la façon avec laquelle se construisent l'espace et le temps dans les univers romanesques de nos deux auteurs. Par quoi se caractérise la composition spatio-temporelle dans les romans qui constituent l'objet de notre corpus ? Autrement dit, quels critères distinctifs emploient Huysmans et Houellebecq quant à l'élaboration de leurs chronotopes ? Pour cela, nous allons examiner la question de l'espace-temps à l'aune de deux lois principales : celle de la disjonction milieu-individu et celle de la mutation.

1. L'examen de la loi de la disjonction milieu-individu

Dans ce premier sous-chapitre, nous commencerons par définir la loi de la disjonction milieu-individu en partant du principe zolien de l'interaction milieu-individu. Ensuite, nous verrons comment se présente cette disjonction dans les romans huysmansiens et houellebecquiens, toujours en mettant l'accent sur cette altération qui s'opère au niveau du cadre spatio-temporel et dont on a étudié certaines manifestations déjà dans les frontières romanesques lors de notre premier chapitre.

1.1 - Zola ou la loi de l'interaction milieu-individu

Qu'entend-on exactement par la loi de la disjonction milieu-individu ? Pour cela, il faut revenir encore une fois aux codes de la littérature naturaliste essentiellement définis par Zola dans son ouvrage théorique le *Roman expérimental*. Dans le chapitre « De la description », l'auteur des *Rougon-Macquart* dresse un constat sans appel sur la description dans les romans français « depuis Mlle de Scudéry jusqu'à Flaubert. »⁵⁰ Il reproche notamment au roman du dix-septième siècle et même à la tragédie d'avoir élaboré des créations et des personnages purement intellectuels sans accorder la moindre importance au milieu dont ils sont les produits. Il s'agit de critiquer cette tendance consistant à extraire les protagonistes de tout

⁴⁹ À noter que l'expression « Loi de disjonction » (loi de disjonction des allèles) a déjà été employée par Gregor Mendel pour la formulation de ses théories sur la génétique : « La **deuxième loi de Mendel**, ou **loi de disjonction**, dit qu' "au départ d'un croisement entre individus de lignée pure différant par un caractère, les allèles associés à la première génération se disjoignent à la seconde génération, avec retour de la moitié des individus au type des grands-parents". » <http://www.afblum.be/bioafb/loismend/loismend.htm>. Cons. le 08/01/2022.

⁵⁰ Émile Zola, *Le roman expérimental*, *op.cit.*, p. 222.

cadre spatio-temporel : « les personnages sont de simples mécaniques à sentiments et à passions, qui fonctionnent hors du temps et de l'espace ; et dès lors le milieu n'importe pas, la nature n'a aucun rôle à jouer dans l'œuvre. »⁵¹ Dès lors, cette critique émise à l'encontre des anciens modes de description romanesque, Zola en vient à stipuler qu'« il n'y a pas autre chose que le retour à la nature, ce grand courant naturaliste qui a produit nos croyances et nos connaissances actuelles. »⁵² Par la suite, il développe encore davantage cette idée en proclamant que « l'homme ne peut être séparé de son milieu, qu'il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province. »⁵³ L'idée est donc que le personnage est le produit de « l'air et du sol, comme la plante ; c'est la conception scientifique. »⁵⁴ Nous en venons donc à une nouvelle conception de la description qui est « un état du milieu qui détermine et complète l'homme. »⁵⁵

Nous retrouvons l'application de cette loi déterministe du milieu dans toute l'œuvre zolienne. En effet, dans les *Rougon-Macquart*, l'individu étant le produit direct du milieu auquel il appartient, il en déduit une interaction permanente entre les protagonistes et l'environnement dans lequel ils évoluent. À titre illustratif, nous pouvons prendre l'exemple du troisième tome de la saga, à savoir *Le Ventre de Paris*. Tout au long du roman, nous avons une focalisation sur les Halles, ce marché géant - symbole de la glotonnerie - où s'étalent la chair et la nourriture à foison, peuplé de bedonnants marchands de viandes et de poissons, comme le prouve cet extrait tiré de l'ébauche du roman : « L'idée générale est le ventre, le ventre de Paris, les Halles où la nourriture afflue, s'entasse, pour rayonner sur les quartiers divers ; le ventre de l'humanité et, par extension, la bourgeoisie dirigeant, ruminant, cuvant en paix ses joies et ses honnêtetés moyennes. »⁵⁶ Les Halles, espace englobant, agit comme un tout organique produisant des individus gras et gourmands, rejetant toute forme de vie anémiée tel le personnage de Florent, à la maigreur blasphématoire. Cette logique de la loi du milieu est d'une telle prépondérance qu'elle en vient à influencer sur la vision du monde des personnages du roman.

Ainsi, au cours d'un dialogue, Claude, l'un des protagonistes de l'intrigue, classe l'humanité en deux catégories principales : les maigres et les gras : « Il voyait là tout le drame

⁵¹ *Id.*

⁵² *Id.*

⁵³ *Ibid.*, p. 223.

⁵⁴ *Ibid.*, p.224.

⁵⁵ *Id.*

⁵⁶ Émile Zola, *Le ventre de Paris* [1873], Paris, France Loisirs, 2002, quatrième de couverture.

humain ; il finit par classer les hommes en Maigres et en Gras, en deux groupes hostiles dont l'un dévore l'autre, s'arrondit le ventre et jouit. »⁵⁷ Cette essentialisation de la nature humaine en termes de maigreur et de grosseur sert même d'outil de réinterprétation du mythe biblique du premier meurtre comme le prouve cette réplique : « - Pour sûr, dit-il, Caïn était un Gras et Abel un Maigre. Depuis le premier meurtre, ce sont toujours les grosses faims qui ont sucé le sang des petits mangeurs... »⁵⁸ Ainsi, d'après cette conception, l'ascendant du Gros sur le Maigre tiendrait son origine de la glotonnerie de Caïn qui, par son acte criminel originel, a consacré le règne des gros mangeurs sur les maigrelets. En réalité, nous pouvons y voir également une métaphore de l'écrasante domination de la bourgeoisie alliée au régime de Napoléon III sur les aspirations républicaines des révolutionnaires de 1848 qui ont vu leurs rêves d'égalité et d'équité s'effondrer suite au coup d'état impérial.

Concernant Joris-Karl Huysmans, vu son adhésion, au début de sa carrière littéraire, au cercle de Médan nous pourrions *a priori* affirmer que ses premiers romans, dits naturalistes, se sont attelés à appliquer cette fameuse loi de l'interaction milieu-individu. Ainsi, le milieu ouvrier est représenté avec minutie dans *Les sœurs Vatard* ou encore le milieu de la prostitution dans *Marthe*. Cependant, Stéphanie Guérin-Marmigère dans *La poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans* observe déjà de discrètes distanciations par rapport aux codes naturalistes zoliens concernant le traitement du contexte spatio-temporel et ce, même dans les premiers romans de l'auteur d'*À rebours*. Ainsi, elle prend appui sur la scène de la revendication salariale⁵⁹ des ouvrières de l'atelier de brochage dans les *Sœurs Vatard* et la compare à celle de la paie des mineurs dans *Germinal* (1885). Elle en conclut à une différence de traitement entre les deux auteurs et distingue déjà une part de singularité chez Huysmans dans sa manière de décrire un milieu pourtant bien déterminé par des conditions bien spécifiques :

Huysmans et Zola font appel aux mêmes champs lexicaux mais les traitent de manière inversée : les mineurs de Zola sont propres, les ouvrières de Huysmans sales ; la discussion avec le directeur des mines se fait dans le calme alors que l'attente du salaire dans l'atelier de brochage est un tapage total.[...] Bien que six ans séparent la parution des *Sœurs Vatard* et celle de *Germinal*, la différence de traitement d'une même question illustre la singularité de Huysmans : là où Zola offre un document social en renseignant le lecteur sur les conditions de rémunération des mineurs, leurs

⁵⁷ *Ibid.*, p.298.

⁵⁸ *Id.*

⁵⁹ À noter que la scène de la revendication salariale est un motif naturaliste typique.

difficultés quotidiennes et leurs revendications, Huysmans apporte peu de documents précis et fait de cette thématique une scène excessive, distante des préoccupations naturalistes.⁶⁰

D'après ce qui vient d'être dit, nous relevons déjà chez Huysmans une tendance à déconstruire le caractère sémiosique de la description, dont l'une des fonctions consiste à délivrer des informations concrètes sur le sujet traité. Cette déconstruction s'opère *via* le recours à un grossissement des traits qui altérerait la réalité de l'espace décrit. Ainsi, le milieu ouvrier exposé subit une forme de travestissement voire de dégradation qui nous le présente sous un nouveau jour, plutôt caricatural dans ce cas précis.

1.2 - Huysmans : la loi de la cyclothymie

Pour ce qui est de notre corpus, nous tenterons de développer l'idée selon laquelle la loi de l'interaction milieu-individu ne s'applique déjà plus dans les romans objets de notre étude. Bien au contraire, le personnage huysmansien est par essence complètement inadapté à son environnement. Cette déconnexion avec ce milieu jugé hostile se traduit par l'apparition d'une détérioration au niveau de la psychologie du protagoniste qui vire même à la pathologie psychique⁶¹. Ainsi dans *En rade* et *À vau-l'eau*, nous postulons que l'altération au niveau de la perception spatio-temporelle est due à la nature cyclothymique du personnage. On pourrait définir la cyclothymie comme suit :

Une forme atténuée du trouble bipolaire. Avec une alternance de multiples épisodes de troubles dépressifs (mais pas de dépression majeure) et d'hypomanie (état d'excitation passager ou durable se manifestant par une hyperactivité), elle se caractérise par une instabilité de l'humeur pendant au moins deux ans chez l'adulte ou un an pour les enfants et les adolescents.⁶²

Fait très intéressant à noter, cet état cyclothymique est fortement influencé par des paramètres naturels et climatiques *a priori* anodins tels que l'alternance jour et nuit (*En rade*) et le passage des saisons (*À vau-l'eau*). Nous nous efforcerons de démontrer cela durant notre travail.

⁶⁰ Stéphanie Guérin- Marmigère, *La poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans*, *Op.cit.*, p. 128.

⁶¹ Au sujet de cette déconnexion entre l'individu et le milieu, Sylvie Thorel-Cailleteau parle de « l'universelle loi de désagrégation ». Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien : naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, éditions universitaires, 1994, p. 423. Selon Stéphanie Guérin-Marmigère, il s'agit d' « une sorte de version aiguë des lois de détermination zolienne, concentrées sur une névrose. », Stéphanie Guérin-Marmigère, *La poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans*, *op.cit.*, p. 284.

⁶² <https://www.doctissimo.fr/psychologie/principales-maladies-psy/troubles-maniaco-depressifs/cyclothymie-symptomes-traitement>, cons. le 21/12/2020.

1.2.1 - Cycle diurne/nocturne et onirisme noire dans *En rade*

En rade est l'illustration parfaite de l'individu se trouvant projeté dans un monde qui lui est complètement étranger, voire hostile. En effet, Jacques Marles est un parisien désargenté qui se trouve contraint de se réfugier dans la campagne d'île de France pour échapper temporairement à ses tracasseries financières. Ainsi, l'espace principal du roman est un espace transitoire. Nous nous trouvons déjà en décalage du topos naturaliste qui veut qu'un milieu, par nature permanent et déterministe, produise un individu à l'image du dit milieu. Au contraire, tout le roman nous donne à voir une disjonction complète entre l'individu en question et l'environnement dans lequel il évolue.⁶³

Le temps joue un rôle structurel prépondérant dans l'organisation du roman. En effet, le récit est structuré autour du cycle diurne/nocturne. Cela a déjà été mis en exergue par Stéphanie Guérin-Marmigère dans son troisième chapitre « Impacts sur les structures du récit » inclus dans la quatrième partie « Espace et temps pluridimensionnels » où elle souligne que :

L'arrangement des chapitres d'*En rade* répond à une même exigence à partir d'une structure binaire : l'alternance entre passages à dominante diurne et passages à dominante nocturne, entre moments de conscience et moments inconscients mime, [...] l'ambivalence psychique présente en Jacques au château de Lourps⁶⁴

Pour plus de visibilité, nous lui empruntons également ce tableau⁶⁵ résumant la structuration binaire diurne/nocturne du roman :

⁶³ À noter que dans *Le Ventre de Paris*, nous avons également un cas de figure d'un individu - en l'occurrence le personnage principal Florent - se trouvant projeté dans un univers qu'il ne maîtrise aucunement, celui des Halles Centrales de Paris où les gras et les gros mangeurs ont élu domicile. Florent réussira à s'adapter tant bien que mal en exerçant notamment le métier d'inspecteur et en se liant d'amitié avec une poissonnière du nom de Louise Méhudin. Gagnant en charisme et en influence, il ira même jusqu'à tenter de fomenter un coup d'état contre l'Empire mais il sera dénoncé par sa belle-sœur Lisa. Finalement, les gras ont bel et bien gagné contre les maigres. La loi du milieu a bien été respectée.

⁶⁴ Stéphanie Guérin-Marmigère, *La Poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans*, op.cit., p. 366.

⁶⁵ *Id.*

| Diurne | Nocturne |
|--|---|
| <i>Chap. I</i> : allusions au déroulement de la journée | <i>Chap. I</i> : arrivée de Jacques au château de nuit |
| | <i>Chap. II</i> : nocturne (rêve+combat) |
| <i>Chap. III</i> : dominante diurne : visite des alentours + récapitulation du combat + tentatives d'éclaircissement du rêve | |
| <i>Chap. IV</i> : début du chapitre commence au lever du jour | |
| | <i>Chap. IV</i> : fin du chapitre à la tombée de l'année |
| | <i>Chap. V</i> : nocturne avec le rêve sélénite |
| <i>Chap. VI</i> : dominante diurne avec la crise de Louise | |
| <i>Chap. VII-VIII-IX</i> : dominante diurne avec la description du monde paysan | |
| | <i>Chap. X</i> : nocturne ; 3 ^{ème} rêve de Jack |
| <i>Chap. XI</i> : dominante diurne : visite de l'église ; scène de la saillie | |
| | <i>Chap. XII</i> : début du chapitre nocturne avec la crise du chat |
| <i>Chap. XII</i> : fin du chapitre diurne avec le départ de Jacques et Louise | |

Nous signalons que les séquences diurnes correspondent à un état de conscience stable pour Jacques alors que les épisodes nocturnes se caractérisent par une activité cérébrale chaotique et désagrégée, nous rapprochant d'un état d'inconscience frisant l'hallucinant et le cauchemardesque. Ceci nous renseigne un peu plus sur l'atmosphère gothique déjà analysée dans l'*incipit* qui trouve d'ailleurs son pendant dans l'ambiance diurne apaisée présente dans l'*explicit*. Ainsi, la fluctuation au niveau de la perception du château de Lourps serait simplement le fait de la projection mentale défaillante et malade de Jacques, elle-même soumise à la loi cyclique du jour et de la nuit.⁶⁶

Autre fait notable : la structure du récit, le rapport discontinu entre l'organisation des chapitres et le temps de l'histoire (le temps raconté). Pour plus de détails, les cinq premiers chapitres racontent les trois premiers jours de la nouvelle vie de Louise et Jacques au château de Lourps et dans ses environs avec l'intrusion au niveau du chapitre V d'une suspension temporelle consacrée à la narration simultanée du deuxième rêve de Jacques. Toutefois, alors que l'histoire évoluait selon un rythme quotidien, le chapitre VI vient provoquer une rupture

⁶⁶ C'est ce qui fait dire à Michel Viegnes que Lourps est « une projection dans l'espace de la psyché de Jacques Marles », *Le milieu et l'individu dans la trilogie de Joris-Karl Huysmans*, Paris, A.-G. Nizet, 1986, p. 80.

dans la progression chronologique de l'intrigue puisqu'il débute par une indication elliptique, générant une certaine forme d'indétermination temporelle : « Quelques jours passèrent. » (*E.R.*, p. 117) L'indétermination se poursuit dans le chapitre suivant qui s'ouvre lui aussi sur un indicateur temporel fort évasif : « Un matin » (p. 139). Le chapitre VIII introduit une nouvelle ellipse toujours portée par un indicateur temporel vague : « La feuille tant attendue arriva, un soir. » (p. 153) Le début du chapitre IX se distingue quant à lui par l'évocation d'un changement d'ordre climatique en passant des fortes chaleurs à la pluie : « Au grand désespoir des paysans qui sacraient dès l'aube, le temps changea. » (p. 169) Le chapitre X, à la manière du chapitre V, est consacré à la narration du troisième rêve de Jacques. Le chapitre XI renoue avec la temporalité elliptique comme l'indique l'expression : « Plusieurs nuits se succédèrent [...] » (p. 199). Enfin le dernier chapitre poursuit le dialogue nocturne entre Jacques et Louise déjà entamé à la fin du onzième chapitre.

Nous pouvons schématiser cela comme suit :

- a) Ch. I -> Ch. IV : temps linéaire regroupant une période de trois jours.
- b) Ch. V : suspension temporelle (2^{ème} rêve de Jacques).
- c) Ch. VI -> Ch. IX : progression elliptique.
- d) Ch. X : suspension temporelle (3^{ème} rêve de Jacques).
- e) Ch. XI : début elliptique avec enchaînement immédiat sur le chapitre XII.

Concernant l'étude de la cyclothymie du personnage due à l'alternance jour et nuit, il est important de noter qu'elle se manifeste de manière explicite essentiellement dans les cinq premiers chapitres. Pour plus de détails, le chapitre II débute, comme le premier, par une scène nocturne, mais cette fois au sein même du château (plus précisément dans la chambre nuptiale) avec encore une fois l'évocation chez le personnage principal de ce sentiment de malaise à l'origine indéterminée : « [...] il défaillait, assommé par une fatigue spirituelle infinie, par un découragement sans borne. » (p. 57) Le chapitre III, au contraire du deuxième, instaure un cadre diurne. C'est là où justement le caractère cyclothymique de Jacques se manifeste pleinement puisqu'aux sensations d'angoisse et d'effroi ressenties la veille se substituent des sentiments de soulagement et d'apaisement : « Jacques oubliait la funèbre impression ressentie la veille ; un coup de soleil fardait la vieillesse du château dont les imposantes rides souriaient, comme aurifiées de lumière [...] » (p. 70) Ici, le choix du lexique est fortement révélateur puisqu'il permet une rupture avec l'isotopie de l'obscurité entrevue dans les premiers chapitres pour laisser place à une atmosphère lumineuse et champêtre amenée par la personnification du château, décrit à la manière d'un être souriant, éclatant de lumière comme le suggère le terme « aurifié ». Nous signalons au chapitre IV l'évocation de

manière, cette fois, explicite par le narrateur de l'aspect ambivalent de la santé psychique de Jacques et de sa dépendance du cycle diurne/nocturne :

[...] mais si la tiédeur des matins agissait sur lui comme un remède parégorique, comme un calmant, le deuil refroidi du crépuscule dispersait, de même qu'au premier jour, cette tranquillité qui faisait place à d'incertains malaises et à d'imperturbables et confuses transes. (p. 103)

Constat intéressant : pour exprimer cette alternance maladive entre la bonne et la mauvaise humeur du protagoniste, le narrateur emploie deux champs lexicaux antinomiques : celui de la médecine avec des termes tels que « parégorique » et « calmant » et celui du mystérieux et du lugubre comme le suggèrent des termes tels que « deuil » et « confuses transes ». Ceci pourrait avoir pour but d'insuffler une part de fantastique dans la trame narrative en laissant en suspens la question de l'état de santé de Jacques. S'agit-il réellement d'une maladie psychologique ayant été enclenchée par un mal physiologique dont on ne connaît tout simplement pas l'origine ou s'agit-il d'un mal spirituel, un symptôme du fameux Mal du siècle, généré par la nostalgie du personnage pour la vie citadine parisienne ? Est-ce qu'une donnée aussi naturelle que le passage du temps du diurne vers le nocturne peut réellement engendrer une telle altération psychique chez un individu, médiocre et sans traits particuliers ?

Pour poursuivre notre analyse sur la cyclothymie de Jacques, nous constatons qu'un changement important s'opère à partir du chapitre VII. En effet, ce chapitre inaugure une nouvelle évolution dans l'altération de la santé de Jacques. Outre des sautes d'humeur dues au cycle jour et nuit, notre personnage principal devient sensible aux perturbations climatiques se matérialisant dans les fortes chaleurs du mois d'août. Contrairement à ce qu'on aurait pu penser, notre antihéros aura du mal à supporter « l'atmosphère étouffante » de l'été : « Jacques, qu'atterraient les cruautés bleues des ciels d'août et que ravissait la tristesse des novembres gris, demeurait indifférent à ce marchandage du temps [...] » (p. 142).

Mais cette indifférence mêlée tout de même à une certaine méfiance envers les chaleurs suffocantes du mois d'août va vite se transformer en élément nocif pour Jacques allant jusqu'à provoquer des effets néfastes sur son système nerveux : « Ainsi que la plupart des gens nerveux, Jacques souffrait d'indicibles tortures par ces temps qui vous fondent la tête, vous trempent les mains, installent des bains de siège dans votre culotte. » (p. 158). Cette défaillance nerveuse finira par engendrer un syndrome anorexique chez le sujet : en effet, Jacques perdra l'appétit : « Et tout aussitôt l'appétit cessa ; la pâture des interminables viandes mal masquées par d'insipides sauces, lui fit lever le cœur. [...] Il ne mangea plus et les

défaillances d'estomac se montrèrent. » (p. 158) Comme dans *À rebours*, le mal psychologique se transforme en mal physiologique, sauf que là où, dans le roman de 1884, la maladie gastrique doit son apparition au développement de la névrose du personnage principal, dans le cas d'*En rade*, c'est les perturbations climatiques qui semblent en être l'origine. De plus, l'effet accablant de la chaleur ne se ressent pas uniquement chez Jacques mais également chez sa femme : « Quant à Louise, elle se confina dans sa chambre, somnolant, anonchalie sur une chaise, perdant son peu de force dans le milieu déprimant des canicules. » (p. 158) À l'inverse de son mari, Louise subit, en plus de la défaillance physiologique due à son étrange maladie, une détérioration psychologique se manifestant dans un état dépressif latent.

Cependant, le chapitre IX, comme nous l'avons déjà signalé, est marqué par une brusque perturbation climatique avec la pluie qui prend le relais de la chaleur : « Presque sans transition, le ciel chauffé à blanc se refroidit sous la cendre accumulée des nuages, et imperturbable et lente, la pluie tomba. » (p. 169) Ce changement aura des répercussions positives sur le mental de Jacques : « Cette pluie meurtrière des aoûtats qui disparurent et auxiliaires des forces ébranlées par la canicule, parut délicieuse⁶⁷ à Jacques, dont la cervelle se remit d'aplomb ; » (p. 169). Mais ironie du sort, la persistance de la pluie amènera l'apparition de tracasseries quotidiennes fort déplaisantes, tels que l'impraticabilité des routes gorgées d'eau, rendus encore plus contraignants par l'inadaptabilité de Jacques au milieu rural. Ainsi, sa maladie s'accroît ce qui le contraint à garder le lit : « D'ailleurs, il s'alita pendant quelques jours ; il se plaignait de tournoisements dans la cervelle⁶⁸. » (p. 177)

Enfin, pour le chapitre XI, nous renouons avec un cadre climatique plus clément avec le retour du beau temps : « Le temps [était] revenu au beau. » (p. 200), ce qui a pour mérite de susciter un regain d'activité chez Jacques qui entreprend alors la visite des alentours du village. Néanmoins, il est à mentionner que l'effet perturbateur du cycle diurne/nocturne restera actif jusqu'à la fin du roman puisque, jusqu'au bout, Jacques aura à supporter des nuits de sommeil peuplées d'effrayants cauchemars. Nous avons donc la superposition de plusieurs données liées essentiellement à la nature hostile du milieu, concourant à la dégradation de la santé psychique et physique du couple. Il n'est guère anodin d'insister sur l'aspect *a priori* trivial de ces données puisqu'il s'agit finalement de simples paramètres naturels (passage

⁶⁷ L'emploi de l'adjectif « délicieux » n'est ici guère anodin, comme s'il s'agissait de sous-entendre que Jacques, dont la sensibilité extrême à la chaleur a provoqué une perte de l'appétit, a repris désormais goût aux bonnes choses.

⁶⁸ L'emploi répété du terme « cervelle » au lieu de « cerveau » atteste de la défaillance du système nerveux du personnage principal. À noter que ce terme a été également employé pour des Esseintes.

jour/nuit, changement de climat) régissant le déroulement quotidien de toute activité humaine. Mais cela suffit à entraver tout dynamisme dans la construction de l'intrigue qui sombre dans une continuelle stérilité, voire léthargie. Ainsi, le milieu ou plus précisément la disjonction entre le milieu et l'individu agit comme un élément jugulant toute tentative d'apport romanesque à l'histoire.

Étude des interruptions temporelles : insertion du rêve dans le flux narratif

Le rêve - ou plutôt le cauchemar - est un motif récurrent dans *En rade*. Nous avons déjà affirmé plus haut que la structure du roman joue sur l'ambivalence entre les états de conscience et d'inconscience du personnage. Les états d'inconscience se matérialisent pleinement dans les épisodes oniriques nocturnes de Jacques, constamment soumis à un dérèglement nerveux de forte amplitude probablement dû à son inadaptabilité à la vie rurale mais également à la vie de château. Nous énumérons principalement trois cauchemars qui diffèrent par leur mode d'insertion. Le premier cauchemar - celui du palais habité par un étrange roi - se caractérise par la relative fluidité avec laquelle il s'insère dans le flux narratif comme le démontre bien le texte :

Il s'appliquait à engourdir ses angoisses par des occupations mécaniques et vaines ; il compta les losanges du panneau, constatant avec soin les morceaux rapportés du papier de tenture dont les dessins ne joignaient pas ; soudain un phénomène bizarre se produisit : les bâtons verts des treilles ondulèrent, tandis que le fond saumâtre du lambris se ridait tel qu'un cours d'eau. (*E.R.*, p. 58)

Le basculement du monde éveillé vers le monde onirique est préparé par l'adverbe « soudain » suivi de la phrase « un phénomène bizarre se produit. » Cependant, rien n'indique encore qu'il s'agit réellement d'une intrusion dans le monde du rêve, nous pensons plutôt au surgissement d'un événement inattendu rompant l'état de somnolence dans lequel vaquait Jacques. Ainsi, nous n'enregistrons *a priori* aucune distorsion d'ordre spatio-temporel : nous sommes toujours face à la même scène, celle d'un Jacques cloîtré dans son inconfortable lit, attendant de se faire happer par le sommeil mais qui semble se faire surprendre par un événement brusque. Cependant, à y voir de plus près, nous relevons l'occurrence d'un changement spatial très étrange au niveau de la perception de la réalité du parisien désargenté. Il se manifeste dans l'ondulation mystérieuse des « bâtons verts des treilles. ». Autrement dit, les éléments décoratifs de la chambre à coucher deviennent soudainement animés par une force extérieure, ce qui dote la description d'un caractère

fantastique venant perturber l'aspect réaliste du cadre spatial. Ceci marque, en réalité, l'entrée progressive dans un univers parallèle, celui du cauchemar. Le paragraphe suivant entérine définitivement le basculement vers l'onirisme avec le mur de la cloison qui se liquéfie et l'apparition d'une brèche qui ouvre sur un monde imaginaire. À l'opposé, la fin du rêve est clairement identifiable avec l'emploi d'un marqueur typographique, celui d'une ligne en pointillé agissant comme une frontière séparant le cauchemar de la réalité. (p. 63)

Le deuxième mode d'insertion onirique est relatif aux deux rêves suivants de Jacques. Au contraire du premier rêve, ils ne sont nullement ancrés dans la continuité du flux narratif mais organisés en chapitres. En effet, tout le chapitre V est consacré au rêve sélénique de Jacques, de même, tout le chapitre X est investi par l'aventure onirique des escaliers en spirale. Le cadre spatio-temporel réel disparaît complètement pour laisser place à une temporalité et une spatialité oniriques complètement indépendantes. Ainsi le temps de la réalité quotidienne est complètement suspendu.

Cependant ces deux rêves diffèrent par la détermination de leurs origines. Pour plus de précisions, le deuxième rêve relate une étrange virée sur la lune qui prend même des allures d'exploration scientifique avec des références très précises concernant la cartographie lunaire. Malgré le caractère complètement excentrique et inattendu de cette divagation onirique, il n'en reste pas moins que son origine est parfaitement identifiable⁶⁹. En effet, avant de rentrer se coucher, Jacques entreprendra une promenade nocturne aux alentours du château où il sera pris d'une intense phase contemplative se matérialisant par une observation minutieuse du firmament. Cette contemplation se conclura par le surgissement effrayant de la lune : « Et derrière le château, à son tour, la lune surgit, pleine et ronde, pareille à un puits béant descendant jusqu'au fond des abîmes, et ramenant au niveau de ses margelles d'argent des seaux de feux pâles. » (p. 106) Nous pouvons donc avancer l'hypothèse que cette vision oppressante de la pleine lune constitue le facteur déclenchant du rêve sélénique. Pour ce qui est du troisième cauchemar, l'origine est un peu plus complexe à déterminer.

Toutefois, il est à noter qu'à la toute fin du chapitre précédant, celui du cauchemar en question, Jacques, s'appêtant à se coucher, fait mention de la possibilité d'avoir rêvé en consultant un article scientifique à caractère sordide portant sur les bienfaits des ptomaines, un alcaloïde émis par la putréfaction des cadavres : « Et il se demanda, dans l'état de cervelle où il se trouvait, s'il n'avait pas rêvé, en somnolant, le nez sur la revue dont le feuilleton scientifique relatait la découverte des ptomaines. » (p.186) Tout le contenu du chapitre X

⁶⁹ Concernant l'origine du premier rêve, il fait suite à une trop longue contemplation de la cloison peinturlurée de la chambre à coucher de Jacques, couplée à un état de fatigue psychique très prononcé.

relaterait donc le rêve qu'aurait fait Jacques dans un moment de somnolence alors qu'il méditait sur les révélations de la revue scientifique. Cela implique que la durée de cet épisode onirique horrifique est vraiment très courte, car incluse entre deux moments d'éveil (le début de la consultation de l'article et la fin), contrairement aux deux autres rêves qui semblent s'étaler sur une durée assez longue. L'autre particularité de ce rêve réside dans son caractère flou et vaporeux puisque Jacques semble ne pas s'en souvenir. Nous avons donc affaire à un cas de focalisation zéro puisque la minutie avec laquelle est rapporté le cauchemar implique la présence d'un narrateur omniscient, capable de pénétrer la conscience bouillonnante du protagoniste principal, ce qui diffère des cas des deux autres rêves où Jacques arrive très bien à en reconstituer les contenus.

Pour approfondir encore davantage notre analyse, il est à signaler que ces trois moments oniriques ne sont en réalité que la partie visible de l'iceberg. De fait, Jacques passera son séjour rural à rêvasser et à explorer des espaces mentaux aux contours flous et diffus :

L'ennui commençait à rompre cette sérénité animale. La veille, déjà, il avait flotté pendant son sommeil, au milieu d'événements incohérents et vides. Il se souvenait seulement d'avoir rêvé, mais sans pouvoir rajuster les linéaments d'un songe dispersés dès l'aube ; et maintenant, cette nuit [...] il était repris par la peur [...], une sorte de rêve éveillé, dont les images [...] se brouillaient [...] une peur dont la parenté avec les affres d'un songe semblait certaine. (p. 165)

Ce passage démontre à quel point la psyché de Jacques est déchirée. Sa perception de l'espace et du temps est altérée à tel point qu'il en vient à interroger la réalité de ce qu'il est en train de vivre d'où l'évocation du motif du « rêve éveillé ». Finalement, nous pouvons suggérer l'idée que la structure du roman rendant compte uniquement de trois rêves est quelque peu superficielle puisque celle-ci ne reflète que partiellement l'état complètement dissonant et confus de l'inconscient de Jacques. On en vient alors à se demander si ce qu'on prenait pour des épisodes de la vie quotidienne de Jacques (exploration des souterrains du château de Lourps, de la végétation environnante, de la chapelle, etc.) n'étaient pas en fait des demi-réalités hallucinées, produites par les divagations morbides de notre antihéros. Enfin, il est à noter que la mention de l'effet dévastateur de l'ennui au début du paragraphe n'est guère fortuite. Comme des Esseintes dans *À rebours*, Jacques est en proie à un ennui constant, ce qui relance la piste de la névrose, laquelle serait la cause de la cyclothymie de ce dernier.

Enfin, le motif de l'envahissement du monde réel par le monde onirique refait surface au début chapitre XI :

Plusieurs nuits se succédèrent, des nuits où l'âme élargie de sa misérable geôle voleta dans les catacombes enfumées du rêve. Les cauchemars de Jacques étaient patibulaires et désolants,

laissaient dès le réveil, une funèbre impression qui stimulait la mélancolie des pensées déjà lasse de se ressasser, à l'état de veille, dans le milieu de ce château vide. (p. 199)

Nous comprenons d'après ce passage que les nuits de Jacques ont dû être épouvantables car peuplées d'effrayants cauchemars dont il ne parvient pas à restituer le contenu, ne se rappelant que d'une sensation de frayeur et de malaise à son réveil. Ceci corrobore l'idée que l'état de santé psychique du parisien n'a fait que s'altérer tout au long de son séjour à Lourps.

L'altération de la perception du temps chez Jacques devient déjà clairement vérifiable au chapitre VI. Plongé dans ses réflexions, le parisien désargenté finit par se rappeler son rêve lunaire comme le montre clairement cette phrase : « Et il sourit, car cette idée d'une autre planète lui rappelait ses songes de la nuit dernière, son voyage en pleine lune ; » (p. 135). En réalité, Jacques se trompe ici dans la chronologie de son rêve. En effet, ce dernier ne date point de la « nuit dernière » mais de plusieurs jours car il faut rappeler que le chapitre en question débute par cette indication temporelle : « Quelques jours passèrent ». Quelques jours succédant à la fameuse nuit du rêve sélénique, plus précisément. Cela dénote une désynchronisation totale dans l'appréciation du passage du temps chez notre antihéros.

1.2.2 - Influence néfaste du passage des saisons dans À Vau-l'eau

Concernant la nouvelle *À Vau-l'eau*, nous avons également un cas de figure d'un individu complètement déconnecté de son milieu. Mais là où dans *En rade*, la désynchronisation avec le milieu est due à un brusque changement d'environnement (le passage d'un milieu urbain animé à un milieu rural marqué par un morne quotidien dans l'enceinte d'un château délabré), dans *À vau-l'eau*, le personnage principal évolue dans son milieu d'origine sans l'avoir jamais quitté, milieu auquel il n'a jamais vraiment réussi à s'adapter, toutefois. Comme nous l'avons déjà signalé dans notre première partie, l'origine du mal-être de Folantin viendrait de sa mauvaise naissance, étant issu d'une lignée familiale réputée pour sa continuelle pauvreté et ses problèmes d'argent : « Toujours est-il que Jean Folantin était né dans de désastreuses conditions [...] » (*N, A.V.E*, p. 88). Folantin n'arrivera jamais à surmonter le handicap de cette mauvaise naissance malgré des prédispositions intéressantes vu qu'il est décrit comme « un garçon très intelligent » (p. 89), ayant bien travaillé à l'école et emporté tous les prix octroyés lors de ses succès dans divers concours. Mais il ne réussira jamais à exploiter au mieux son intelligence. Nous sommes donc loin du modèle du personnage balzacien ou zolien à la ruse et à l'intelligence redoutables, parfaitement en phase avec son milieu et mettant à profit son talent pour gravir les échelons

de la hiérarchie sociale. La nouvelle en elle-même nous décrit le quotidien monotone de notre antihéros, englué dans une certaine répétitivité étouffante : « Mécaniquement, sous le ciel pluvieux, il se rendait à son bureau, le quittait, mangeait et se couchait à neuf heures pour recommencer, le jour suivant, une vie pareille ; » (p. 96). Nous avons donc *a priori* une structure temporelle reproduisant la figure du cercle vicieux, c'est ce qui fait dire à Daniel Grojnowski qu' « À *vau-l'eau* illustre à merveille le programme qui tend à convertir la narration romanesque en chronique. » (*Notice*, p. 77)

L'une des manifestations les plus évidentes de l'interaction défailante entre l'individu et son milieu réside dans la haine de Folantin pour son travail, un travail ennuyeux de commis dans un bureau renouvelant *ad vitam aeternam* le même rythme quotidien. Au début de la nouvelle, le narrateur nous livre une description d'une monotone journée de travail, qui plus est mal commencée à cause d'une arrivée tardive au bureau :

La séance, mal commencée, avait continué d'être insupportable. Il avait fallu, sous un jour louche salissant le papier, copier d'interminables lettres, tracer de volumineux tableaux et écouter en même temps les bavardages du collègue, un petit vieux qui, les mains dans les poches, s'écoutait parler. (p. 87)

Ce passage reflète bien l'aspect mécanique et abrutissant du travail de Folantin, contraint durant toute une matinée à copier et à recopier des centaines de lettres tout en supportant les vieilles litanies d'un antipathique collègue de travail. Cette description est en phase avec celle explicitée plus haut concernant le déroulement entier de la journée du sinistre parisien avec l'insistance sur ce rythme mécanique qui anime sa vie (« Mécaniquement [...] il se rendait à son bureau »). Nous avons donc une sorte de mise en abyme du motif de la répétitivité quotidienne se déployant sur tout un espace ouvert (les rues parisiennes) qui se décline en une routine professionnelle assommante d'ennui ancrée dans un espace de travail réduit (le bureau).⁷⁰

Cependant, le rythme routinier, semblant constituer le cadre temporel principal de l'intrigue, cèle en réalité un autre type de temporalité, autrement plus significative : celui d'une temporalité cyclique construite sur le passage des saisons. En effet, l'état d'humeur de Folantin fluctue selon les perturbations dues aux changements saisonniers. Comme dans *En rade*, nous sommes donc face à un cas de cyclothymie. La nouvelle est structurée autour de quatre chapitres, inégalement répartis du point de vue de la progression chronologique : le premier recouvre une journée entière, plus précisément une journée hivernale où les jours de

⁷⁰ Ironiquement, le seul moment où la routine de travail vient à s'interrompre c'est lors d'une erreur de calcul de la part de Folantin survenant au cours une tâche administrative.

pluies succèdent aux jours du froid sec et aride: « Aux lames aiguës du froid vous rasant les oreilles et le nez, avaient succédé les fines lanières d'une pluie battante. » (p. 85) Au début du chapitre II s'opère une accélération du rythme de la narration avec un résumé sommaire des deux journées suivantes tout en insistant sur l'aspect routinier du quotidien de Folantin, le tout regroupé dans un court paragraphe.

Mais dès le paragraphe suivant, nous constatons l'apparition d'une rupture introduite par la phrase : « Puis, il eut, un beau matin, un réveil. » (p. 96) Cette rupture inaugure en réalité un changement d'ordre climatique avec un début d'adoucissement de l'hiver. Toujours dans le même chapitre, le narrateur recourt à une ellipse pour précipiter la fin de l'hiver et préparer le début du printemps : « Tant bien que mal, il atteignit la fin de l'hiver et la vie devint plus indulgente ; » (p. 102). Un peu plus loin, vers la fin du chapitre, sont évoquées de manière extrêmement sommaire les journées d'été de M. Folantin par le biais de cette phrase lapidaire : « [...] et il écoula ainsi l'été, traînant le long de la Seine, avant le dîner et, une fois sorti de table, s'attablant à la porte d'un café. » (p. 107) Le début du chapitre III annonce le retour de l'automne : « L'automne revenait, ramenant les brouillards et les pluies ; » (p. 108) Ensuite, le narrateur recourt à une accélération du rythme de la narration par l'emploi de l'expression « plusieurs semaines s'écoulèrent » pour faire avancer le passage de l'automne, lequel, en progressant, apporte son lot de premières froideurs. Après cela, une ellipse survient pour nous projeter directement en hiver : « Il atteignit ainsi l'hiver ; » (p. 116) Ainsi, le cycle se clôt puisque nous voilà revenus au point de départ.

Mais là où la nouvelle commençait par l'exposition d'un hiver pluvieux et humide, la fin met en avant l'aspect venteux et enneigé de la saison hivernale : « l'hiver sévissait et le froid de la bise rendait enviable le chez soi [...] » (p. 120) ou encore « Et la neige qui tombait [...] ajoutait encore à son bien être ; » (p. 125). Enfin, à rebours des autres chapitres, le dernier chapitre signale l'intrusion d'un évènement important dans la vie de Folantin : la mort de sa dernière parente, une cousine, la sœur Ursule, religieuse de chœur décédée le 7 septembre 1880. Notons ici le décalage entre le jour de la mort de la cousine et celui de la réception du faire-part annonçant son décès sachant qu'entre l'avant-dernier chapitre et le dernier, il n'est fait mention d'aucun saut temporel significatif. Nous sommes toujours en hiver comme le démontrent les diverses allusions au froid hivernal telles que « l'aigre bise [...] sifflait au dehors, en leur glaçant les jambes. » (p. 129) Ceci a pour effet d'atténuer l'effet dramatique de la mort de la cousine. À noter que la nouvelle se clôt, comme par ailleurs nous l'avons mentionné au cours de notre étude sur les *explicit*s au chapitre précédent, sur l'image de Folantin envahi par le froid hivernal au moment de pénétrer dans son domicile,

ce qui dénote encore une fois l'importance du climat et du passage des saisons dans la nouvelle. En résumé, nous pouvons schématiser comme suit :

a) Ch. I : temps routinier recouvrant une journée hivernale entière.

b) Ch. II : accélération du rythme de la narration + une focalisation sur la quatrième journée + ellipse : fin de l'hiver et début du printemps + nouvelle accélération du rythme passant en revue le passage de l'été.

c) Ch. III : avènement de l'automne + accélération du rythme de la narration pour faire avancer le passage de l'automne + ellipse : retour de l'hiver.

d) Ch. IV : rupture du temps routinier avec l'annonce en différé d'un événement majeur + retour à un rythme monotone et hivernal.

Concernant la cyclothymie du personnage, il semblerait qu'elle obéit aux fluctuations de la température : autrement dit, plus il fait froid, plus l'humeur de Folantin périclité. Donc, tout naturellement, la dépression de notre anti-héros se manifeste ouvertement dans les journées hivernales. Ainsi, jusqu'au début du chapitre II, nous enregistrons une altération de la psychologie de Folantin : « il se laissait aller à vau-l'eau, incapable de réagir contre ce spleen qui l'écrasait. » (p. 96) Il semblerait donc qu'il soit atteint d'un syndrome de procrastination. Cependant, durant une salvatrice journée hivernale où le temps se montre plus doux, nous observons une nette amélioration de l'état psychique de notre personnage : « le temps était clair et le soleil frappait les vitres damasquinées de givre [...] il se sentait ragaillard. » (p. 96) Mais cette amélioration ne donnera point de résultats concrets. Malgré sa volonté de prendre des résolutions les plus à même d'apporter une éclaircie dans son morne quotidien, Folantin gardera tout de même cette passivité, cette même résignation qui l'empêche constamment d'envisager un changement salvateur dans son triste train de vie.⁷¹

La fin de l'hiver et l'avènement du printemps produit un effet positif sur l'humeur de Folantin ce qui se traduit par l'emploi d'un lexique euphorique donnant à voir un personnage désormais heureux et satisfait de son quotidien : « M. Folantin adorait cette partie du quai » (p. 102) ou encore « ce serait gai de vivre ainsi » (p. 104) et « Ces soirs-là, il se sentait plus dispos et plus vert. » (p. 104) De même, pour ce qui est de l'été, le triste fonctionnaire continue à ressentir un relatif bien-être (« La journée même, pendant cette saison, était moins lourde à vivre » (p. 107)) malgré la chaleur étouffante envahissant son domicile, lequel domicile, par ailleurs, semble devenir par la même occasion plus accueillant aux yeux de notre protagoniste : « Enfin, son intérieur était mieux tenu ; » (p. 107).

⁷¹ Cela se traduit concrètement par d'interminables hésitations sur la résolution de franchir la rive gauche parisienne pour dénicher un bon restaurant.

Puis, l'automne arrivant, Folantin se sentira pris d'une certaine angoisse, craignant l'émergence des premiers froids et brouillards : « L'automne revenait, ramenant les brouillards et les pluies ; M. Folantin prévint d'inexorables soirées et, effrayé, il dressa de nouveau ses plans. » (p. 108) L'emploi de l'adjectif « effrayé » connote une part d'irrationalité dans le comportement pathologique de Folantin, ceci nous rappelant étrangement les symptômes d'un cas réel de phobie. Mais rien n'y fait puisqu'une fois l'hiver atteint, « aux premières neiges, sa mélancolie reparut. » (p. 116) De plus, à la mélancolie hivernale se superpose la mélancolie du dimanche, journée insupportable pour notre médiocre individu : « ah ! Décidément, le dimanche devenait interminable ! » (p. 119) Finalement, la nouvelle se termine par le motif de la froideur hivernale, comme si le narrateur ne voulait point accorder de salut au personnage en lui permettant de profiter des premières chaleurs printanières.

Parallèlement au passage des saisons, comme dans *En rade*, le cycle diurne/nocturne influe sur l'humeur du personnage principal d'À *Vau-l'eau*. Cela est clairement perceptible durant la saison hivernale, où Folantin appréhende la tombée du soir car contraint de supporter le froid sec et glacial de son obscur domicile, dans lequel il a tendance à se morfondre, tiraillé par de sombres pensées : « M. Folantin tomba dans une affreuse mélancolie [...] ce soir-là, il s'avoua vaincu ; » (p. 95). Parfois, nous relevons l'emploi d'indications horaires précises telles que : « [...] mais vers les cinq heures, il commençait à souffrir ; » (p. 120). Ici l'indication temporelle correspond parfaitement à la tombée du soir, comme pour signaler le début des souffrances vespérales de Folantin. Dans d'autres cas, c'est bien d'épisodes de terreur nocturne dont est victime notre malheureux fonctionnaire : « seulement, la nuit était mauvaise ; il se réveillait, en sursaut, avec des tiraillements et des frissons ; » qui plus est, suivie d'insomnies couplées à l'enclenchement d'un syndrome anxieux : « quelquefois l'insomnie durait une heure, et l'obscurité animant toutes les idées tristes, il se rabâchait les mêmes plaintes que dans le jour [...] » (p. 120)

Pour aller plus loin, il est à mentionner que le motif de l'obscurité est une donnée importante servant à cimenter la structure de l'intrigue. En effet, rappelons que le début de la nouvelle nous laissant d'abord observer un Folantin aux prises avec un odieux dîner enchaîne ensuite sur le retour de ce dernier à son domicile enseveli dans une tenace obscurité, due à l'extinction des flammes de son bûcher : « et il grimpa, quatre à quatre, ses escaliers, entra, et il n'aperçut, dans la cheminée, aucune flamme. » (p. 86) Concernant la fin du récit, nous observons la même scène se répéter avec le même Folantin rentrant chez lui contraint d'affronter en solitaire la sinistre emprise de l'obscurité après avoir oublié de se fournir en

allumettes. Cette dichotomie diurne/nocturne explique alors le sentiment de soulagement qu'éprouve Folantin à l'égard des premières chaleurs amenées par la haute saison où les journées deviennent plus longues.

Comme dans *En rade*, il est permis d'interroger, dans *à vau-l'eau*, le statut de la réalité perçue par le personnage principal. En effet, il est légitime de penser que la cyclothymie de Folantin a pour conséquence l'intériorisation de la perception du temps et de l'espace, qui deviennent alors complètement subjectivées. Ainsi, aux premières lueurs du printemps, notre personnage principal se met à percevoir une autre réalité de la ville parisienne, comme le prouve cette vision particulière de la Seine : « la Seine, réverbérant l'azur pommelé du ciel, coulait avec de grandes plaques bleues et blanches que coupaient, en les brouillant d'écume, les bateaux-mouches. » (p. 102) Nous relevons donc un changement radical au niveau du ton de la description avec la focalisation sur des éléments à connotation romantique tels que ces bateaux-mouches vaquant tranquillement sur les eaux azurées de la Seine avec la fusion totale entre le bleu du ciel et celui du fleuve. Cela provoque une rupture brutale avec les scènes précédentes où l'accent était mis sur l'aspect inondé et froid des rues parisiennes. Il est assez clair ici que le narrateur adapte sa narration au point de vue du protagoniste pour rendre compte de l'amélioration de l'état de santé psychique de ce dernier. Il s'agit donc d'une focalisation interne.

Plus étrange encore, nous remarquons une certaine discordance entre l'état d'esprit relativement euphorique de Folantin, lors de ses flâneries printanières près des boutiques environnantes et la réalité médiocre de ces promenades quotidiennes. Nous retrouvons cela dans le texte même notamment via la phrase : « Mais ces exhibitions étaient, en somme, peu récréatives et M. Folantin [...] admirait davantage l'inébranlable appétit des cochers attablés chez des mastroquets et il prenait comme une prise de faim. » (p. 106) Est-ce que Folantin se rend réellement compte du caractère « peu récréatif » de sa promenade ou bien est-ce plutôt une intervention du narrateur, visant à prévenir le lecteur de l'aspect fluctuant de la psyché du parisien, incapable de prendre conscience de la nature médiocre de son divertissement ? Auquel cas, nous passerions d'une focalisation interne portée par la vision subjective de Folantin à une focalisation zéro.

Autre élément à relever : l'enthousiasme qui anime le fonctionnaire à l'idée de fréquenter un mastroquet, alors qu'au début de la nouvelle, nous avons constaté à quel point la perspective de dîner dans un médiocre restaurant répugnait à notre antihéros. Le questionnement sur le statut de la réalité vécue du personnage comprend également la perception de l'espace domestique. En effet, Folantin semble prendre plaisir à vivre dans un

domicile toujours aussi mal entretenu et envahi par une atmosphère étouffante de chaleur : « La pensée de s'étendre seul, par ces nuits d'orage où l'on sue comme dans une étuve, où l'on se retourne dans des draps poissés, le réjouissait aussi. » (p. 107) Au contraire de Jacques Marles, Folantin s'accommode très bien « des chaleurs accablantes » de l'été (p. 108). Par contre, une fois l'hiver atteint, il n'arrive plus à reconnaître Paris qu'il assimile à une nouvelle ville : « et M. Folantin subissait dans ce Paris nouveau une impression de malaise et d'angoisse. » (p. 117) En réalité, mise à part la disparition de la verdure, conséquence logique du cycle saisonnier, Paris n'a guère changé, puisque toujours peuplé de ses mêmes médiocres brasseries et son austère architecture urbaine. Ainsi, Folantin, de par sa nature malade, intériorise⁷² l'espace extérieur pour en faire ensuite une projection mentale en concordance avec son état de santé psychique.

Concernant l'étude des procédés d'accélération de la narration, notamment l'ellipse, nous pouvons conclure à un usage à contre-emploi. En effet, l'ellipse et le sommaire servent en général à dynamiser un récit, à apporter une dose de romanesque à l'intrigue. En négligeant sciemment d'éclairer certains pans de l'histoire, par le recours à l'accélération, le romancier ajoute un effet de « suspens » et d'imprévisibilité dans le flot des événements. Cela a tendance à dramatiser le récit tout en suscitant l'intérêt et la curiosité du lecteur : comment en est-on arrivé là ? serait-on tenté de se demander. Pour ce qui est de notre nouvelle, au contraire, l'ellipse et le sommaire contribuent plutôt à entériner le caractère stérile de l'intrigue, marquée par une monotonie mortifère.

À titre illustratif, l'accélération du rythme opérée au début du chapitre II vise essentiellement à épargner au lecteur la narration d'événements futiles et routiniers : « Ni le lendemain, ni le surlendemain, la tristesse de M. Folantin ne se dissipa ; il se laissait aller à vau-l'eau, » (p. 96). Le narrateur juge inutile de rapporter les moments vécus lors de ces deux journées, car complètement identiques à la première. Même constat pour l'ellipse. Dans la phrase elliptique « Il atteignit ainsi l'hiver », l'adverbe « ainsi » joue ici un rôle anaphorique renvoyant à ce qui a eu lieu tout le long de l'automne, c'est-à-dire à peu près rien : il s'agit toujours de la même journée répétitive mettant en scène un Folantin se contentant de quelques flâneries en ville et quelques repas de basse qualité dans des gargotes crasseuses. Ces procédés contribuent à évacuer un éventuel surplus narratif n'apportant rien à l'avancement de l'intrigue à cause de son caractère routinier. Cela confirme encore plus la temporalité cyclique et non linéaire - non progressive – à l'œuvre dans la nouvelle.

⁷² Marmigère emploie le terme de « mouvement centripète » pour rendre compte de l'intériorisation de l'espace et du temps dans l'œuvre romanesque de Joris-Karl Huysmans, *op.cit.*, p. 311.

Conséquences de la cyclothymie : un récit de pensée fluctuant

Le caractère ambivalent des deux personnages principaux d'*À vau-l'eau* et *En rade* influe également sur le mode de la représentation narrative avec pour conséquence l'adoption d'un récit de pensée⁷³ favorisant les tergiversations et les hésitations. Nous constatons que dans ces deux romans, le récit de pensée prend en charge l'épineuse question du mariage. Faut-il se marier pour éviter l'oppression d'une solitude devenant de plus en plus pesante avec l'âge ou faudrait-il renoncer à l'union matrimoniale pour mieux profiter de sa liberté ? À noter que ces tergiversations ne donneront jamais lieu à une réponse définitive, au contraire, elles sont uniquement soumises aux aléas de la psyché divisée du sujet qui, à cause de sa psychologie morbide, ne parvient jamais à une conclusion définitive. Ceci a également pour effet de suspendre le temps de la narration, comme pour ancrer le récit dans une sorte de stagnation stérile, évacuant toute perspective de dynamisme romanesque.

Dans *À vau-l'eau*, les considérations sur le mariage fluctuent en fonction de l'état d'esprit de Folantin, lui-même évoluant au gré des saisons. En effet, condamné, en plein hiver, à habiter un domicile froid et mal chauffé, le fonctionnaire parisien en vient à regretter de ne pas s'être marié. D'ailleurs le premier récit de pensée apparaît dans le chapitre I au moment où il essaie tant bien que mal de produire du feu avec son tisonnier au sein de son glacial appartement, ceci donne naissance alors à un flot de souvenirs en relation avec la triste enfance du personnage. La narration de ces vieilles réminiscences est prise en charge par un long psycho-récit, entrecoupé de quelques monologues narrativisés et rapportés, où le narrateur s'attèle à exposer les tracasseries quotidiennes auxquels doit faire face Folantin, complètement miné par d'innombrables désagréments l'empêchant d'envisager l'avenir avec sérénité. Il en déduit alors les bienfaits de la vie de couple : « Il avait subi vaillamment, depuis des années, la solitude, mais, ce soir-là, il s'avoua vaincu ; il regretta de ne pas s'être marié et il retourna contre lui les arguments qu'il débitait quand il prêchait le célibat pour les gens pauvres. » (p. 95) S'ensuit un monologue rapporté où Folantin poursuit son plaidoyer pour le mariage :

⁷³ Concernant l'étude du récit de pensée, nous exploiterons la théorie de Dorrit Cohn « qui, dans *La transparence intérieure*, défend l'idée que la représentation de la vie psychique est l'objet d'un traitement spécifique de la part du récit, [...] D. Cohn [...] distingue trois façons de représenter la vie psychique dans le roman [...] :

- Le *psycho-récit* est la présentation par un narrateur omniscient de la vie intérieure d'un personnage. [...]

- Le *monologue narrativisé* renvoie au style indirect libre. [...]

- Le *monologue rapporté* désigne le discours intérieur du personnage cité littéralement. » (Vincent Jouve, *La Poétique du roman*, op.cit., pp. 31-32.)

- [...] Qu'est-ce que toutes ces privations à côté de l'existence organisée, de la soirée passée entre son enfant et sa femme, de la nourriture peu abondante mais vraiment saine, du linge raccommodé, du linge blanchi et rapporté à des heures fixes ? - Ah ! Le blanchissage, quel aria pour un garçon ! [...] (p. 95)

Notons ici l'image positive que nous présente Folantin de la vie de famille et ce, malgré le problème de la pauvreté. Nous remarquons également dans ce passage, la présence d'une note humoristique avec l'évocation des problèmes de blanchissage pour la vie de garçon. Il semblerait que l'intérêt de Folantin pour le mariage se réduise à des considérations d'ordre utilitaire. Ainsi, il aurait besoin d'une femme essentiellement pour l'aider à mieux gérer ses tâches ménagères.

Cependant, ces réflexions en faveur de la vie de couple ne résisteront pas à la loi naturelle du passage des saisons puisqu'au moment où l'état psychique du parisien, avec l'avènement du printemps, connaît un regain de santé, il remet en question ses affirmations sur le mariage au point de chanter les louanges du célibat. Toujours par le biais de monologues intérieurs, il en vient alors à exprimer son rejet le plus total de l'union matrimoniale : « Il avait, dans tous les cas, évité les plus douloureux, les plus poignants [des ennuis], ceux du mariage. Il fallait que je fusse bien bas, le soir où j'ai pleuré sur mon célibat, se dit-il. » (p. 101) Nous avons là un revirement total par rapport à ce qui a précédé. Conscient de sa nature ambivalente, le personnage remet complètement en question ses conclusions précédentes quant aux bienfaits du mariage. Le rejet devient complet avec son refus total de la procréation : « Et encore, si l'on ne procréait aucun enfant ! Si la femme était vraiment stérile ou bien adroite, il n'y aurait que demi-mal ! - mais, est-on jamais sûr de rien ! » (p. 101)

Le monologue rapporté, encore plus que le psycho-récit - lequel est encore pris en charge par l'instance narrative - permet de sonder avec plus de profondeur la psychologie scindée de Folantin. La modalité exclamative accentue la scission mentale du protagoniste. La perspective d'avoir des enfants devient pour lui carrément outrageante alors que, quelques lignes auparavant, le même sujet célébrait les joies des réunions familiales. Le train de vie estival conforte son aversion pour le mariage car, selon lui, la chaleur serait plus facile à supporter en solitaire : « Je plains les gens qui sont à deux, se disait-il, en roulant sur le lit, à la recherche d'une place plus fraîche⁷⁴ » (p. 107). Enfin, énième revirement, avec le retour de l'hiver, le triste fonctionnaire se prend à regretter l'absence d'une conjointe pour mieux supporter sa difficile condition : « Le mariage est impossible, à mon âge, se disait-il. - Ah ! Si

⁷⁴ À noter encore une fois le caractère comique de la scène avec un Folantin se roulant sur le lit en sueur dans sa chambre poisseuse mais trouvant le moyen quand même de ressentir du plaisir malgré sa triste condition.

j'avais eu, dans ma jeunesse, une maîtresse et si je l'avais conservée, je finirais mes années avec elle, j'aurais à mon retour, ma lampe allumée et ma cuisine prête. » (p. 120) Comme nous l'avons vu précédemment, il n'est jamais mention de la place de l'amour dans la vie de couple qui est uniquement évaluée selon des considérations triviales (confort matériel et culinaire) mais essentielles, aux yeux d'un homme aux prédispositions psychiques et physiques aussi faibles.

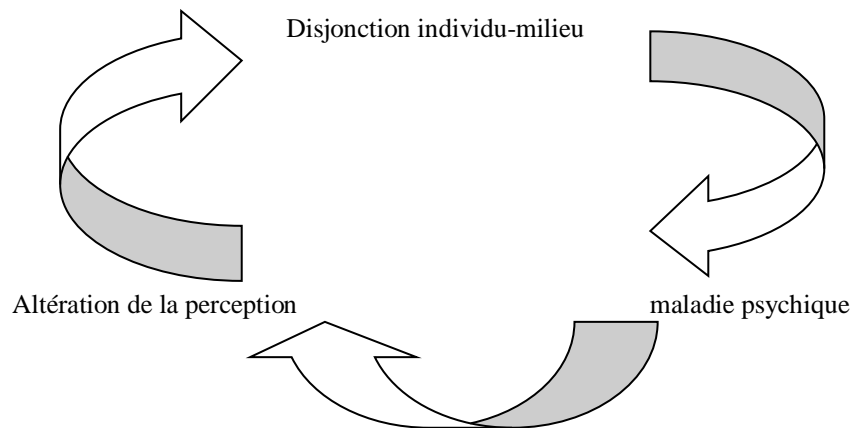
Dans *En rade*, nous sommes confrontés à la configuration inverse avec cette fois la situation d'un homme marié s'interrogeant sur les avantages et les inconvénients d'une union avec une femme, certes, bienveillante, mais dont la maladie chronique l'empêche d'assouvir ses besoins charnels. Cela se traduit au niveau du récit par un long monologue nocturne au cours duquel Jacques se prend à regretter son mariage avec une conjointe aussi faible, s'imaginant plus heureux avec une femme robuste, dure à la tâche et plus réceptive aux plaisirs sensuels. Fait intéressant, ce monologue narrativisé nous permet une incursion dans les pensées les plus sombres du protagoniste, révélant alors chez lui une part d'égoïsme et de méchanceté.

En effet, à un certain moment, le parisien envisage sereinement la possible mort de son épouse malade, en mettant en perspective le fait que son décès pourrait constituer pour lui une occasion de démarrer une nouvelle vie avec une deuxième femme : « À supposer, en effet, que Louise mourût, une fois le chagrin tari, il pourrait attendre sans trop pâtir les événements à naître ; » (*E.R.*, p. 125). Emporté par ses divagations, il se lance même dans des spéculations sur l'hypothétique apparence de sa prochaine maîtresse : « Il ne la détesterait pas un peu forte, pas trop rose de peau cependant, cette maîtresse, il la voudrait... » (p. 125) Mais soudain pris d'un éclair de lucidité, il revient sur ses mauvaises pensées et conclut ses réflexions douteuses sur son amour pour sa femme : « Ah ! Ça, mais je deviens simplement ignoble ! se dit-il, comme réveillé tout à coup d'un songe [...] » (p. 125). La référence au mauvais « songe » nous permet d'émettre l'hypothèse que les errements de Jacques sur le mariage seraient peut-être dus, encore une fois, à l'effet du cycle nocturne qui l'aurait fait sombrer dans une sorte de rêverie noire, altérant par là même la pertinence de ses jugements. Cela confirme encore une fois que tout ce qui relève du nocturne dans ce roman doit être interrogé et remis en question dans sa réalité même.

Mais tant pour Folantin que pour Jacques, la question du mariage reste toujours en suspens, avec des réponses qui varient selon l'état de conscience ou de santé psychique des protagonistes en question. Ainsi, toute forme de didactique ou de dialectique forgées sur des principes rationnels est bannie. Nous sommes constamment confrontés à l'indéterminé, au

fluctuant. Des réalités, des perceptions toutes aussi différentes les unes que les autres naissent ou disparaissent selon l'état provisoire de la psychologie du protagoniste.

Pour résumer, nous pourrions dire, comme le montre le schéma ci-dessous, que la disjonction milieu-individu engendre une altération de la psyché du personnage sous forme de cyclothymie, laquelle induit un changement profond de la perception du cadre spatiotemporel, ce qui a pour effet d'accroître encore davantage la disjonction entre l'individu et son milieu. Nous sommes face à un cercle vicieux dont il est difficile de sortir. Néanmoins, nous pouvons émettre l'hypothèse que pour Jacques Marles, le retour à Paris, après son séjour chaotique au château de Lourps, serait le moyen le plus sûr de briser le cercle vicieux dans lequel il s'est enfermé. Cependant, rien ne peut vraiment confirmer cela car il ne faut pas oublier non plus que ses ennuis ont commencé à Paris où justement il a fait faillite.



1.3 - La loi de la disjonction du milieu-individu chez Houellebecq : de l'enfer du milieu professionnel à l'horreur cosmique

La loi de la disjonction milieu-individu se présente, chez Houellebecq, essentiellement à travers deux manifestations : la haine viscérale qu'éprouve le protagoniste envers son milieu professionnel et l'horreur cosmique théorisé par l'auteur américain Howard Phillips Lovecraft.

1.3.1 - Houellebecq et l'enfer du milieu professionnel

Chez Houellebecq, la description du milieu professionnel tient une place cruciale dans la construction des récits. Nous avons déjà souligné au préalable que la plupart des personnages houellebecquiens appartiennent à la classe moyenne-supérieure. Cela se manifeste à travers les fonctions qu'ils exercent et qui, en règle générale, se rattachent au

secteur tertiaire. Nous pouvons noter qu'il existe une certaine adéquation entre l'individu houellebecquien décrit généralement comme banal et son milieu professionnel ennuyeux et sans relief. Clémentin Rachet, dans son essai *Topologies*, au sujet de la loi de l'interaction milieu-individu dans l'œuvre de Houellebecq, affirme ceci : « Ainsi le personnage [houellebecquien] évolue-t-il dans un entourage déterminé, spatialisé et temporalisé. Houellebecq, tout comme Balzac souligne l'unité du personnage et de son milieu, limité au lieu de travail »⁷⁵. Attardons-nous un instant sur cette comparaison avec Balzac : l'influence de l'auteur de *la comédie humaine* semble s'étendre jusqu'au personnage houellebecquien même.

À titre illustratif, Balzac est une référence incontournable pour le personnage principal Daniell de la *Possibilité d'une île*. Lecteur assidu de l'écrivain initiateur du mouvement réaliste, il reconnaît volontiers qu'il « avait choisi un genre [artistique] limité, qui ne [lui] permettrait pas d'accomplir [...] le dixième de ce que Balzac avait pu faire en un seul roman. [Il] avait par ailleurs parfaitement conscience de ce qu'[il] lui devait. » (*P.I*, p. 357) Cependant, là où dans l'œuvre balzacienne, l'accent est mis sur l'aspiration du personnage principal (généralement un jeune homme) à gravir les échelons de la hiérarchie sociale - généralement dominée par la classe bourgeoise - « dans le roman houellebecquien [par contre], il n'est plus question d'un quelconque accomplissement individuel. »⁷⁶ Clémentin Rachet constate d'ailleurs que « les jeunes hommes sont [...] inexistantes chez Houellebecq : tous les personnages semblent avoir atteint une certaine maturité dans leur carrière. »⁷⁷ Le personnage de Daniell, lui-même, semble être conscient de ce constat implacable jusqu'à l'exprimer de manière explicite : « Lorsque je gagnai mon premier million d'euros [...] je compris que je n'étais pas un personnage balzacien. Un personnage balzacien venant de gagner son premier million d'euros songerait dans la plupart des cas aux moyens de s'approcher du second. » (*P.I*, p. 32)

D'ailleurs, à mesure que la santé psychique de Daniel se détériore, due entre autres au mépris grandissant qu'il éprouve envers son métier d'humoriste, son intérêt envers Balzac s'amenuise : « j'avais même fini par me lasser de Balzac. » (p. 357) Tout se passe comme si Daniell se rendait compte de l'inapplicabilité de la vision du monde balzacienne à la réalité contemporaine. En effet, pour le personnage houellebecquien, le monde professionnel n'est

⁷⁵ Clémentin Rachet, *Topologies*, *op.cit.*, p. 16.

⁷⁶ *Id.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 15.

plus perçu comme un tremplin vers la haute société. Il s'agit plutôt d'un univers clos et morbigène, entravant toute éventualité d'épanouissement professionnel. Ce milieu détermine entièrement l'existence morne de son sujet, de son rythme de vie quotidien jusqu'à sa conception négative de l'univers.

Il n'est guère fortuit que le premier roman *Extension du domaine de la lutte* de Houellebecq ait pour sujet principal la description et l'étude détaillées du milieu professionnel cauchemardesque que subit le personnage principal. L'anonymat du personnage renforce encore davantage l'effet écrasant du monde du travail comme si le protagoniste ne se déterminait qu'à travers son appartenance au microcosme de l'univers professionnel. La description que fait le narrateur du lieu de son travail confirme le caractère hostile et morbigène de ce dernier :

Nous travaillons dans un quartier complètement dévasté, évoquant vaguement la surface lunaire. C'est quelque part dans le treizième arrondissement. Quand on arrive en bus, on se croirait vraiment au sortir d'une troisième guerre mondiale. Pas du tout, c'est juste un plan d'urbanisme. Nos fenêtres donnent sur un terrain vague, pratiquement à perte de vue, boueux, hérissé de palissades. Quelques carcasses d'immeubles. Des grues immobiles. L'ambiance est calme et froide. (*E.D.L*, p. 18)

Notons ici l'atmosphère apocalyptique qui se dégage de cette description. Nous sortons du cadre d'un simple « plan d'urbanisme » pour pénétrer dans un territoire industriel cauchemardesque, froid et étrange. Le « quelque part » ajoute une part d'indétermination spatiale, indétermination renforcée par l'anonymat du « quartier dévasté » dans lequel est localisé le bâtiment qui aurait pu très bien se situer sur la lune. Cette description suggère également l'idée d'une temporalité figée comme l'indique l'expression « des grues immobiles » et « l'ambiance calme et froide ». C'est comme s'il s'opérait une sorte de distorsion spatio-temporelle projetant l'endroit dans une dimension parallèle. Ce passage prouve le caractère surdéterminé et surtout négatif du milieu professionnel, lequel agit comme un espace carcéral pour le narrateur.

Dans les autres romans de Houellebecq, le milieu de travail est également synonyme d'ennui et de dépression pour le personnage principal. Comme pour *Extension du domaine de la lutte*, l'incipit des *particules élémentaires* nous introduit dans un cadre professionnel austère. Le passage se focalise sur l'intérieur du bureau de travail de Michel Djerzinski, le jour de son pot de départ : « Entre les bacs de congélation d'embryons et un peu écrasé par leur masse un réfrigérateur de marque Brandt accueille les bouteilles de champagne ; » (*P.E*, p. 13). Il ressort de cette description quelque chose de foncièrement sinistre, en contradiction avec le caractère exceptionnel de l'évènement : le dernier jour de travail d'un éminent

chercheur en biochimie qui allait révolutionner le monde quelque temps plus tard par sa nouvelle découverte. Le seul indicateur de festivité réside dans ces quelques bouteilles de champagne, qui plus est en quantité insuffisante. Pour Bruno, l'espace de travail revêt un caractère foncièrement négatif. Professeur au lycée, la salle de classe devient pour lui un lieu infernal où ses pulsions sexuelles sont constamment mises à l'épreuve par les corps légèrement dénudés de ses élèves. Attiré par la beauté physique de l'une de ses étudiantes, il finira par craquer psychologiquement en se livrant à un comportement obscène (il exhibera devant elle ses parties génitales), ce qui précipitera son internement dans un hôpital psychiatrique.

Le troisième roman de Houellebecq, *Plateforme*, met en avant, quant à lui, le milieu du secteur tertiaire. Michel est un fonctionnaire travaillant au ministère de la Culture où il « prépare des dossiers pour le financement d'expositions, ou parfois de spectacles. » (*P*, p. 18) Sa profession est décrite comme des plus futiles, surtout durant la période d'été : « Il n'y a jamais grand-chose à faire, au bureau, en août [...]. Je reste à Paris, je fais des parties de solitaire sur ordinateur [...] » (p. 19) Nous renouons donc avec ce cadre de travail sans intérêt entraperçue dans l'*incipit* des *Particules élémentaires*. Le même Michel éprouve en réalité un mépris grandissant envers son métier, un mépris qui s'étend même à son pays, la France : « La France était un pays sinistre, entièrement sinistre et administratif. » (p. 67) Cette affirmation en dit long sur l'influence négative qu'exerce le métier de Michel sur sa vision du monde : englués dans un espace de travail ennuyeux au possible, il en vient à déduire la nature délétère des institutions de son pays : autrement dit, le caractère suradministré des rouages de l'état français ne peut aboutir, sur le long terme, qu'à l'émergence d'individus névrosés et frustrés, cherchant à tout prix une échappatoire à leur morne quotidien.

Nous touchons là le point essentiel du roman. Selon la vision houellebecquienne, l'occidental contemporain est tellement déterminé par sa vie professionnelle qu'il en vient à organiser le reste de sa vie selon les disponibilités octroyées par ses jours de congé d'où cette attirance quasi-fantasmagique pour le tourisme de masse. Nous aboutissons donc à un rythme de vie binaire axé sur l'alternance de longues périodes de travail avec de courtes périodes de vacances. Il est à noter tout de même qu'à partir de la deuxième partie du roman intitulée à juste titre « avantage concurrentiel », nous enregistrons un changement important concernant l'exposition du milieu du travail. Cette partie nous relate l'ascension professionnelle de Valérie, la compagne de Michel, au sein de la compagnie touristique « Nouvelles Frontières » que rejoindra également Michel. C'est lui, d'ailleurs qui proposera l'idée d'intégrer les « clubs Aphrodite » dans les programmes touristiques - idée qui sera à l'origine justement de

« l'avantage concurrentiel » -, ces fameux clubs qui favoriseront le tourisme sexuel et qui feront l'objet d'un scandale d'ordre mondial.

Le travail « barbant » de Michel n'est pas sans rappeler celui de Folantin dans *À vau-l'eau*. Là où la fonction de Michel se réduisait à « maîtriser les opérations arithmétiques simples » (p. 21), celle de Folantin se résumait à copier et à recopier d'interminables lettres. À un siècle d'intervalle, nous sommes face au même phénomène : celui de l'aliénation par le travail.

Daniell de *La possibilité d'une île*, bien que considéré comme un humoriste à succès, finira lui aussi par haïr son « boulot » si bien qu'il sera obligé à un moment donné de consommer des antidépresseurs avant toute montée sur scène. Tout le paradoxe du métier d'humoriste de Daniel réside dans le fait d'œuvrer dans le comique alors que la vie en-elle-même est loin d'être drôle : « et c'est toujours le même problème, on finit toujours par se heurter à la même difficulté, qui est que la vie, au fond, *n'est pas comique*. » (*P.I.*, p. 357)

Dans *La carte et le territoire*, prenons l'exemple du père de Jed Martin, Jean-Pierre, architecte de renom. Vers la deuxième partie du roman, nous apprenons qu'en réalité Jean-Pierre n'aime pas vraiment son métier et qu'il aurait préféré exercer le métier d'artiste : « Moi non plus, je n'étais pas satisfait de ma vie, je t'avoue que j'espérais autre chose de ma carrière d'architecte que de construire des résidences balnéaires à la con pour des touristes débiles. » (*C.T.*, p. 208) Nous constatons toujours ce recours permanent à la déconstruction virulente du monde du travail, sans cesse présenté comme avilissant et dégradant pour l'individu.

Pour ce qui est de *Soumission*, nous avons déjà affirmé dans notre première partie que le milieu universitaire est décrit par le narrateur comme étant assimilable à une usine défectueuse engendrant sans cesse des déchets. De plus, François n'a jamais ressenti une quelconque attirance pour le métier d'enseignant et ce pour la simple raison qu'il n'a jamais vraiment aimé les jeunes.

Enfin, pour *Sérotonine*, le grand mépris que ressent Florent pour son métier d'ingénieur agronome se concrétise par sa prise de décision radicale de démissionner, malgré la haute estime dont il bénéficiait de la part de son supérieur hiérarchique. La haine de son travail va jusqu'à se transformer en haine de soi puisque Florent se considère, ni plus ni moins, comme un traître ayant précipité, par ses compromissions avec les hautes instances européennes de l'agro-alimentaire, la chute de l'agriculture française, se matérialisant dans la dégradation vertigineuse de la condition des agriculteurs. Toutefois, Florent, malgré son ancrage présumé dans le monde agricole, se définit comme une personne n'appartenant réellement à aucun

milieu : « le problème dans mon cas est que je n'avais pas de milieu précis. » (*SE*, p. 149), ce qui accentue la piste de la déconnexion entre le milieu et l'individu.

Un paradoxe est à mettre en avant concernant la représentation du milieu du travail dans l'œuvre de Houellebecq : généralement décrit comme médiocre, l'individu houellebecquien réussit pourtant souvent sa carrière professionnelle. Nous pouvons même parler de consécration pour des cas comme Daniell ou encore pour le scientifique Michel Djerzinski. Nous sommes donc loin d'un univers kafkaïen où le héros se trouve complètement perdu dans un monde qu'il ne comprend pas. Bien au contraire, dans le cas du roman houellebecquien, nous avons l'impression parfois que le savoir et l'expérience acquis par le protagoniste, suite à la pratique assidue de son travail, agissent *a contrario* comme un révélateur de la nature foncièrement vide et triviale d'une vie humaine. Cette vision cauchemardesque du microcosme professionnel ne s'applique pas uniquement à ce milieu en particulier mais elle englobe plus généralement le monde dans son ensemble.

1.3.2 - Houellebecq ou la réactualisation de « l'horreur cosmique »

L'espace-temps, pris dans sa dimension métaphysique, exerce un effet terrifiant voire dévorant sur l'individu houellebecquien qui semble par moments comme pris d'une terreur sourde, irrationnelle face à l'immensité de l'univers. Ceci nous rappelle en fait le concept d'« horreur cosmique » théorisé par l'écrivain américain et l'un des fondateurs de la littérature fantastique du XX^{ème} siècle, Howard-Phillips Lovecraft auquel Houellebecq a consacré son premier essai : *H. P. Lovecraft, contre le monde, contre la vie*.

Influence de H.P. Lovecraft sur Houellebecq

H. P. Lovecraft né en 1890 et mort en 1937, est considéré jusqu'à aujourd'hui comme étant l'un des précurseurs de la littérature horrifique et de la science-fiction.⁷⁸ Il est à l'origine du concept d'« horreur cosmique »⁷⁹ qui stipule que l'être humain est un être insignifiant à

⁷⁸ L'influence de Lovecraft dépasse le seul cadre de la littérature. Ainsi, nous la retrouvons souvent dans le domaine du cinéma et des jeux-vidéos.

⁷⁹ Nous pouvons définir l'horreur cosmique, selon les propos mêmes de Lovecraft tirés de l'un de ses romans les plus importants *L'appel de Ctulhu*, comme suit : « À mon sens, la plus grande faveur que le ciel nous ait accordée, c'est l'incapacité de l'esprit humain à mettre en corrélation tout ce qu'il renferme. Nous vivons sur un îlot de placide ignorance au sein des noirs océans de l'infini, et nous n'avons pas été destinés à de longs voyages. Les sciences dont chacune tend dans une direction particulière, ne nous ont pas fait trop de mal jusqu'à présent ; mais un jour viendra où la synthèse de ces connaissances dissociées nous ouvrira des perspectives terrifiantes sur la réalité et sur la place effroyable que nous y occupons : alors cette révélation nous rendra fous, à moins que nous ne fuyions cette clarté funeste pour nous réfugier dans la paix d'un nouvel âge

l'échelle du cosmos et qu'il s'agit d'un être constamment pris en tenaille par des forces qui le dépassent. Les personnages de Lovecraft sont décrits comme étant des personnes extrêmement sensibles, souffrant d'un mal-être profond qui les rend prédisposés aux altérations d'ordre psychique. Ainsi, ils finissent en général par sombrer dans la folie. À noter que contrairement à la plupart des romanciers du fantastique du XIX^{ème} siècle, Lovecraft est un rationaliste pur et dur, ne croyant nullement en l'au-delà ni aux arrières-mondes si bien que les thématiques de la science et du savoir interdit occupent une place prépondérante dans ses nouvelles.

D'après la conception lovecraftienne, le progrès scientifique agit comme un révélateur de la nature intrinsèquement faible et déficiente de l'homme et réciproquement de l'immensité et du caractère « dévorant » du cosmos. Elle ne sert qu'à agrandir le gouffre séparant ce dernier du monde auquel il appartient. Ainsi, le malaise que ressentent continuellement les protagonistes lovecraftiens tire son origine du caractère proprement horrifique du milieu dans lequel ils sont immédiatement projetés. Ici, point de phénomènes surnaturels tels que les fantômes, les morts-vivants ou autres créatures fantastiques. Bien souvent, dans l'univers lovecraftien, les monstres sont des créatures de chair et de sang, organiques et hideuses, certes issus d'un espace-temps complètement étranger au nôtre mais bel et bien réels. L'horreur est donc *réellement* palpable.

L'autre point essentiel à évoquer chez Houellebecq⁸⁰ est relatif à l'idée profondément pessimiste d'un inévitable déclin définitif du monde occidental que nous rencontrons déjà dans l'univers romanesque de l'auteur américain. En effet, le déclinisme est l'une des

des ténèbres. » (Michel Houellebecq, *H.P. Lovecraft contre le monde, contre la vie, op.cit.*, p. 59) : « The most merciful thing in the world, I think, is the inability of the human mind to correlate all its contents. We live on a placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity, and it was not meant that we should voyage far. The sciences, each straining in its own direction, have hitherto harmed us little; but some day the piecing together of dissociated knowledge will open up such terrifying vistas of reality, and of our frightful position therein, that we shall either go mad from the revelation or flee from the light into the peace and safety of a new dark age. » Howard Phillips Lovecraft, *Call of the Cthulhu [1928]*, Freeditorial, p. 1, [the_call_of_cthulhu.pdf](#), cons. le 18/10/2021.

⁸⁰ Nous relevons un autre point commun important entre Lovecraft et Houellebecq : celui de « l'hérédité coupable » c'est-à-dire « l'idée récurrente [qu'il est impossible] pour les descendants d'une lignée d'échapper aux marques laissées par les crimes de leurs aïeux, quel que soit leur éloignement temporel et géographique. » (https://fr.wikipedia.org/wiki/H._P._Lovecraft, cons. le 04/01/20. Bien entendu, nous avons démontré que la question de l'hérédité ou plus exactement l'héritage est centrale dans l'œuvre de Houellebecq. Mais nous pouvons rajouter que, selon cette idée de culpabilité héréditaire, la haine des personnages houellebecquiens envers toute idée de génération pourrait s'expliquer, outre le fait qu'ils détestent les enfants, par cette peur de transmettre un héritage médiocre et sans intérêt à leurs descendances. Toujours dans cette perspective de « l'hérédité coupable », dans *Les particules élémentaires*, la faute de Jeanine, laquelle a abandonné ses deux enfants, a eu des répercussions terribles sur ses deux fils et même sur l'humanité entière puisque Michel Djerzinski, être complètement déficient sur le plan émotionnel, a été marqué durant toute sa vie par ce manque d'amour maternel ce qui l'a poussé à en finir, via ses découvertes scientifiques, avec l'humanité en provoquant une mutation biologique décisive.

composantes essentielles de la poétique romanesque lovecraftienne. Nous en voulons pour preuve les personnages de ses nouvelles qui, à mesure que leur mal progresse, constatent que le monde dans lequel ils évoluent s'apprête à atteindre le stade de l'effondrement. Il est à signaler que Lovecraft adhérait aux théories déclinistes d'Oswald Spengler.⁸¹ Dans certaines de ses nouvelles, notamment *Les montagnes hallucinées* (1936), est d'ailleurs exploitée l'idée d'un effondrement cyclique des civilisations. Ceci rapproche encore davantage son œuvre de celle de l'auteur des *Particules élémentaires*.

Dans *H.P. Lovecraft contre le monde, contre la vie*, Houellebecq résume en ces termes la théorie cosmiciste de Lovecraft :

Humains du XXe siècle finissant, ce cosmos désespéré est absolument le nôtre. Cet univers abject, où la peur s'étage en cercles concentriques jusqu'à l'innommable révélation, cet univers où notre seul destin imaginable est d'être *broyés*⁸² et *dévorés*, nous le reconnaissons absolument comme notre univers mental.⁸³

Nous relevons donc dans ces propos une référence au caractère dévorant de l'univers. Il est également fait mention dans ce passage, d'une sorte de correspondance entre l'univers réel, régi par des lois physiques bien déterminées et l'univers mental de chaque individu, lequel, face à l'aspect insondable et effrayant du cosmos, subit une forme d'altération menant parfois à la folie.

L'horreur cosmique dans les romans de Houellebecq

Pour revenir au cœur de notre corpus, nous retrouvons plusieurs références à l'horreur cosmique dans les romans mêmes de Michel Houellebecq avec la différence que chez ce dernier, le cosmicisme se décline sous deux aspects opposés mais complémentaires, toujours axés sur ce même sentiment de peur irrationnelle : la peur de l'infiniment grand mais également celle de l'infiniment petit. *Les particules élémentaires* est le roman houellebecquien où se déploie avec le plus d'acuité la dimension effroyable de l'espace. Le

⁸¹ David Foster affirme que « *De toutes les théories élaborées, celle qu'expose Oswald Spengler dans Le Déclin de l'Occident est sans aucun doute celle qui a eu le plus grand retentissement, celle qui a le plus durablement marqué la philosophie politique de H. P. Lovecraft.* », in « Lovecraft : race, logos et technique », traduit par Émilie Richard, revue *Accattone*, 17 janvier 2019, <https://accattone.net/2019/01/17/lovecraft-race-logos-et-technique/>, cons. le 27/10/2021.

⁸² En italique dans le texte.

⁸³ Michel Houellebecq, *H.P. Lovecraft contre le monde, contre la vie*, op.cit., p. 37.

titre lui-même⁸⁴ renvoie au monde subatomique, un monde indiscernable, étrange, aux lois contre-intuitives. Pour approfondir encore davantage cela, examinons d'un peu plus près la conception spatiale du brillant scientifique Michel Djerzinski à travers ce long passage survenant vers la fin du roman :

L'homme peu instruit, poursuit Djerzinski⁸⁵, est terrorisé par l'idée de l'espace ; il l'imagine immense, nocturne et béant. Il imagine les êtres sous la forme élémentaire d'une boule, isolée dans l'espace, recroquevillée dans l'espace, écrasée par l'éternelle présence des trois dimensions. Terrorisés par l'idée de l'espace, les êtres humains se recroquevillent ; ils ont froid, ils ont peur. Dans le meilleur des cas ils traversent l'espace, ils se saluent avec tristesse au milieu de l'espace. Et pourtant cet espace est en eux-mêmes, il ne s'agit que de leur propre création mentale. (P.E, p. 302)

Nous sommes donc face à la définition même de l'horreur cosmique avec cette représentation de l'espace immense et effrayant. Nous y relevons également une référence à l'incommunicabilité intra-humaine comme si l'homme perdu dans une immensité qu'il ne comprend pas perdait par la même occasion sa faculté à communiquer avec les autres humains, incommunicabilité d'ailleurs qui caractérise fortement les personnages houellebecquiens qui ont du mal à nouer des liens sociaux avec leurs congénères. Ainsi, d'après cette perspective, le fameux phénomène de déliaison, présent dans toute l'œuvre romanesque de Houellebecq, aurait pour origine justement cette disjonction totale entre l'individu et l'espace qu'il occupe. L'adjectif « éternelle », pour qualifier la présence des trois dimensions, renvoie à une temporalité infinie ou même à une intemporalité.

Ainsi, d'après la théorie cosmiciste, le temps subit également une altération avec la mise à mal de cette chronologie humaine, linéaire et rassurante, permettant d'organiser la succession des événements. À noter aussi l'étrange similitude entre la conception spatio-temporelle de Djerzinski et celle exprimée par Houellebecq dans son essai sur Lovecraft. En effet, dans les deux cas, nous avons une référence explicite à la connexion - ou plutôt la déconnexion - qui s'opère entre l'espace infini et l'espace mental de l'individu terrorisé. Toujours selon Djerzinski, il existerait deux types d'espace : l'espace à l'état pur c'est-à-dire l'espace réel, générateur de peur et d'incompréhension - que nous avons analysé ci-dessus - et l'espace artificiel créé par l'être humain comme il l'explique en ces termes : « Au milieu de l'espace, espace humain, nous effectuons des mesures ; par ces mesures nous créons l'espace, l'espace entre nos instruments. » (pp. 302-303) Selon lui, l'homme, pour surmonter sa terreur

⁸⁴ Nous rappelons que dans notre chapitre sur le lien entre le paratexte et le cadre spatio-temporel, nous avons mentionné la dichotomie « infiniment grand vs infiniment petit » concernant l'étude de la titrologie chez Houellebecq.

⁸⁵ Tout le passage est écrit en italique dans le texte du roman, à part l'expression : « poursuit Djerzinski ».

spatiale originelle, a conçu un espace mesurable, mathématisable dirions-nous, dans la perspective d'un éventuel refuge.

Cette conception s'applique également pour le temps. Ainsi le temps linéaire, suivant une chronologie bien précise, aurait été imaginé par l'homme afin de contrer l'intemporalité originelle. Cela explique pourquoi « l'homme peu instruit », inapte à la moindre conceptualisation, en arrive à éprouver ce sentiment de terreur continu face au déploiement de l'espace réel. Sur le plan stylistique, la répétition du terme « espace » (7 occurrences) amplifie ce sentiment de terreur sourde : ce mot, en investissant l'intégralité de l'appareil mental et linguistique de l'individu, le fige définitivement et le condamne à subir un perpétuel effroi discernable par la répétition convulsive et incontrôlée de ce même terme-tabou.

Concernant l'horreur générée par l'espace infiniment petit, Michel comprendra dès son plus jeune âge que le monde moléculaire et subatomique est régi par la loi de l'indifférenciation, c'est-à-dire que l'être humain, finalement, est réductible à un assemblage aléatoire de molécules : « Michel prit conscience que les bases chimiques de la vie auraient pu être entièrement différentes. Le rôle joué dans les molécules des êtres vivants par le carbone, l'oxygène et l'azote aurait pu être tenu par des molécules de valence identique, mais de poids atomique plus élevé. » (p. 37) Il s'agit ici de la manifestation d'un matérialisme radical. Selon ce point de vue, l'homme n'est plus cet être béni par la providence, ayant un rôle bien précis à jouer au sein du cosmos. Au contraire, il tient l'origine de son existence à la contingence d'un dispositif atomique particulier, autrement dit, il aurait pu très bien ne pas exister. Mais là où l'univers lovecraftien est peuplé d'entités effrayantes issues de mondes inaccessibles, chez Houellebecq, l'hypothèse d'une race extraterrestre occupant une autre planète est réfutée. En effet, à un certain moment, le narrateur nous informe qu'« une sonde américaine venait de détecter des traces de vie fossile sur Mars. » (p. 123)

Cependant, ces traces de vie n'ont jamais pu aboutir à la naissance d'une nouvelle espèce puisque nous apprenons que « la reproduction était devenue de plus en plus difficile, avant de s'interrompre tout à fait. » (p. 123) Cette révélation aura pour effet d'accroître la perception négative qu'a Michel du monde et plus généralement du cosmos. Il en conclut finalement qu'« il n'y avait pas d'acte unique, grandiose et créateur ; il n'y avait pas de peuple élu, ni même d'espèce ou de planète élue. » (pp. 123-124).

Là où Lovecraft axait la peur sur l'aptitude du cosmos à engendrer des monstruosité gigantesques capables de balayer d'un souffle toute civilisation humaine, chez Houellebecq, c'est bien le caractère *vide* de l'espace qui est le générateur ultime de cette peur, cette terreur sourde ressentie envers l'univers entier. Selon la vision de Djerzinski, toute recherche

scientifique développée jusqu'au bout de ses possibilités tend à illustrer ce postulat de base, érigé en maxime universelle : « les évènements se développent dans un espace désenchanté et vide ; leur déterminisme est inéluctable. » (p. 89)

À mesure que Michel avance dans ses recherches en biologie moléculaire, il ne fait que constater l'inanité de l'hypothèse qui veut que le comportement d'une particule élémentaire soit régi par une propriété fondamentale qui animerait et déterminerait le mouvement de l'atome. Cela aboutit à une implacable vérité : « on se retrouvait alors devant un vide ontologique profond » (p. 125). Cette perspective d'un « vide ontologique profond » et d'« un espace vide et désenchanté » serait donc à l'origine du mal-être de notre scientifique désabusé. Le monde est fondamentalement régi par cette effroyable vacuité. Au vide macrocosmique répond un vide microcosmique où toute forme de vie, de quelque nature qu'elle soit, ne doit strictement son apparition qu'à la suite d'un décryptage - parfois défectueux - du code génétique. Ici, nous touchons un point essentiel relatif à la description du monde houellebecquienne : et si, finalement, la dépression chronique qui semble ravager de l'intérieur le personnage houellebecquien, n'était due finalement qu'à la nature intrinsèquement vide du monde que la science ne cesse de démontrer ?

Cela est d'ailleurs clairement exprimé dans l'essai d'Aurélien Bellanger *Houellebecq écrivain romantique*, plus précisément dans la partie intitulée « La dépression comme physicalisme⁸⁶ » à travers cette phrase : « La dépression est l'état naturel de l'homme passé un certain stade de son développement scientifique. »⁸⁷ Autrement dit, un scientifique ayant accumulé un savoir conséquent sur le monde ne peut que l'envisager sous un aspect pessimiste et désabusé. Ainsi, la dépression serait une *maladie cosmique*⁸⁸ générée par le vide spatial terrifiant que semble mettre en évidence les lois de la science. D'ailleurs, la réfutation de toute transcendance dans la conception du monde est résumée par cet aphorisme asséné par

⁸⁶ Nous pouvons définir le physicalisme comme suit : « Le physique est clos sous la description physique et comme il n'y a rien que des entités spatio-temporelles, le langage de la physique est un langage universel dans lequel toutes les vérités relatives au monde et à l'univers, esprit y compris, peuvent être exprimées. » (Frédéric Nef, *Traité d'ontologie*). », Aurélien Bellanger, *Houellebecq écrivain romantique*, Paris, Léo Scheer, 2010, p. 159. Pour simplifier, le physicalisme est la thèse selon laquelle n'importe quelle connaissance peut être expliquée par les théories des sciences physiques, autrement dit, tout se réduit à l'explication physique. À noter que les équations de la physique censées décrire un phénomène précis cherchent souvent à établir des liens entre le temps et l'espace dans lesquels s'inscrit le phénomène en question d'où l'expression « il n'y a rien que des entités spatio-temporelles. »

⁸⁷ *Id.*

⁸⁸ Pour corroborer cela, nous nous référons à une autre définition de la dépression, toujours émise par Aurélien Bellanger : « La dépression n'est pas autre chose que la conscientisation des descriptions scientifiques du monde. », *ibid.*, p. 162.

Desplechin, le collègue scientifique de Djerzinski : « Le monde est égal à la somme des connaissances que nous avons sur lui. » (*P.E.*, p. 272)

L'horreur cosmique se manifeste également dans les autres romans de Houellebecq, notamment dans *La possibilité d'une île* où elle est clairement ressentie par Daniell vers les derniers jours de sa vie. Sur le plan du texte, elle se situe au vingt-huitième récit de vie de Daniell (Daniell, 28) et produit un effet de rupture par rapport aux autres commentaires du même Daniell. Alors que tout au long du roman, l'humoriste cynique nous avait habitués à des récits portant sur les faits quotidiens de sa vie sociale et professionnelle - notamment ses déboires amoureux -, ce passage, aux forts accents lovecraftiens, nous fait observer une part de terreur, voire de folie qui vient s'emparer de notre antihéros. Cette folie se matérialise par le surgissement d'une peur irrationnelle envers l'espace :

Il y a toutefois quelque chose, quelque chose d'affreux, qui flotte dans l'espace, et semble vouloir s'approcher. Avant toute tristesse, avant tout chagrin ou tout manque nettement définissable, il y a autre chose, qui pourrait s'appeler la *terreur pure de l'espace*.⁸⁹ (*P.I.*, p. 394)

Voilà que le motif de l'espace terrorisant refait son apparition et ce d'une manière aussi abrupte que celle observée dans les propos de Michel Djerzinski. La suite de ce passage développe encore davantage l'effet de cette terreur sur le pauvre Daniell qui poursuit son commentaire en ces termes : « Il n'y a plus de monde réel, de monde senti, de monde humain, je suis sorti du temps, je n'ai plus de passé ni d'avenir, je n'ai plus de tristesse ni de projet, de nostalgie, d'abandon ni d'espérance ; il n'y a plus que la peur. » (p. 394). De fait, il se sent comme transporté vers une autre dimension où le temps même n'a plus cours. Nous renouons donc avec cette idée d'intemporalité ou d'atemporalité déjà analysée ci-dessus. Il ne reste alors que cette peur sourde, indiscernable, de l'espace dans son état le plus primaire, détaché de toute entité temporelle, un espace foncièrement vide.

Mais là où Djerzinski, en rationaliste rigoureux, ne percevait autour de lui que la vacuité du monde, l'espace mental de Daniell subit une altération telle qu'il se met à visualiser des entités monstrueuses : « L'espace vient, s'approche et cherche à me dévorer. Il y a un petit bruit au centre de la pièce. Les fantômes sont là, ils constituent l'espace, ils m'entourent. Ils se nourrissent des yeux crevés de l'homme. » (p. 394) L'espace se voit, cette fois, investi de créatures monstrueuses nécrophages, s'alimentant d'organes humains tels que les yeux des cadavres humains. Cela illustre parfaitement le caractère dévorant de l'espace, tel que le stipule le concept d'horreur cosmique. L'autre référence lovecraftienne de ce passage réside

⁸⁹ En italique dans le texte.

dans la thématique du savoir interdit : souvent, chez Lovecraft, le personnage principal sombre dans la folie à la suite de la découverte d'un secret ultime, portant sur la nature profonde de l'univers. La folie qui semble s'être abattue sur Daniell pourrait avoir pour origine justement la découverte d'une sombre révélation, à l'effet dévastateur sur la conscience de ce dernier, d'où l'avènement de la catastrophe.

Nous pouvons étayer cette hypothèse en revenant sur un ancien commentaire du même Daniel, le commentaire n°25 plus précisément, où l'humoriste parvient à établir une vérité péremptoire sur la nature profonde de l'être humain : « Je voyais se profiler *la cose mentale*, l'ultime tourment, et à ce moment précis je pus enfin dire que j'avais compris. [...] [Le plaisir sexuel] était l'unique plaisir, l'unique objectif en vérité de l'existence humaine, et tous les autres [...] n'étaient que des compensations dérisoires et désespérées, ». (p. 362) L'aspect fatidique de cette révélation se perçoit déjà à travers l'expression « l'ultime tourment » qui renvoie à l'ultime secret de l'univers, en quelque sorte. De plus, l'expression « à ce moment précis » indique l'instant ponctuel du basculement. En effet, c'est à ce moment précis que Daniell perdra définitivement la raison et sera happé par cette dimension spatio-temporelle horrifique qui sera le prix à payer pour avoir transgressé la loi secrète du monde, et ce en la mettant à nu, touchant ainsi à l'*ubris*.

Cependant, il est à noter que l'intertexte lovecraftien se voit interféré par la technique d'écriture houellebecquienne si caractéristique. Même ce passage, à forte tonalité dramatique voire paroxystique, subit une sorte de déconstruction amenée par une touche d'humour burlesque et grinçant. En effet, le commentaire débute par l'évocation de quelques éléments triviaux faisant référence au cadre quotidien banal du personnage : « Nous sommes en septembre, les derniers vacanciers vont repartir ; avec eux les derniers seins, les dernières touffes ; les derniers micro-ondes accessibles. » (p. 394) Voilà que Daniell, sur le seuil du suicide, trouve le moyen quand-même de penser aux seins et aux corps des jeunes touristes qui viennent profiter de l'été.

Et puis toujours dans cette même veine humoristique, il enchaîne sur l'évocation burlesque des « derniers micro-ondes accessibles » comme pour démontrer que même dans un monde en voie de désagrégation -le sien-, la société de consommation n'est pas affaiblie. Nous relevons également une autre dissonance, relative cette fois à la perception du temps. Daniell, pourtant *a priori* complètement exclu de toute temporalité, n'en oublie pas moins de préciser la période de l'année en cours : « Nous sommes en septembre ». Période qui annonce la fin de l'été et le début d' « un automne interminable suivi d'un hiver sidéral » (p. 395). Ainsi quelque soit l'échelle temporelle prise en compte - cosmique ou humaine -, nous

relevons les ravages de cette sempiternelle angoisse, minant le personnage houellebecquien de l'intérieur.

Concernant toujours ce même étrange passage, nous pouvons proposer une autre piste interprétative, cette fois d'ordre psychiatrique. En réalité, Daniell pourrait être sujet à un syndrome de *déréalisation* que nous pouvons définir comme suit :

Les troubles de déréalisation changent la perception du monde qui entoure les personnes qui les expérimentent. Comme si le monde extérieur était irréel et étrange, comme si elles étaient dans un rêve. Elles peuvent percevoir par exemple des altérations des objets qui les entourent, que ce soit dans leurs formes ou leurs tailles. Les gens qu'elles connaissent peuvent également leur paraître étranges ou inconnus. Une altération de la perception du temps peut aussi être ressentie.⁹⁰

Cette description psychiatrique du trouble de la déréalisation correspond assez bien à l'état psychique dans lequel se trouve notre personnage. Cela pourrait être également diagnostiqué comme étant une des nombreuses séquelles de la dépression chronique dont souffre l'humoriste désenchanté.

Comme dans *Les particules élémentaires*, l'horreur cosmique se décline également en version microscopique comme le démontre ce passage :

Sur une carte au 1/200 000^e [...] tout le monde a l'air heureux ; les choses se gâtent sur une carte à plus grande échelle, [...]. À l'échelle 1 on se retrouve dans le monde normal, ce qui n'a rien de réjouissant ; mais si l'on agrandit encore on plonge dans le cauchemar : on commence à distinguer les acariens, les mycoses, les parasites qui rongent les chairs. (p. 244)

Contrairement au roman de 1998 où l'accent a été mis sur la peur générée par le vide ontologique de l'infiniment grand, ici, nous avons une focalisation sur l'aspect horrifique du monde microscopique. L'expression « les parasites qui rongent les chairs » est à mettre en parallèle avec « [les fantômes] [qui] se nourrissent des yeux crevés de l'homme. » du passage précédent, avec toujours cette même phobie du phénomène de dévoration.

Enfin, la fin d'*Extension du domaine de la lutte* prend tout son sens à l'aune du concept d'horreur cosmique. L'espace naturel agit à la manière d'un monstre vorace, dévorant sa victime déconnectée d'un monde avec lequel elle n'arrive plus à interagir. C'est ce qui explique ce sentiment de douleur ressentie par le narrateur⁹¹ : « j'en ai mal à la peau » (*E.D.L.*, p. 156)

⁹⁰ <https://www.les-schizophrenies.fr/definitions-et-point-de-vues/definition-officielle/article/depersonnalisation-et-derealisation-quand-nous-nous-deconnectons-de-la-realite>, cons. le 07/10/2021.

⁹¹ À noter que même pour ce passage, la piste psychiatrique du syndrome de la déréalisation reste valable comme l'atteste cette déclaration du narrateur : « Mais il y a déjà longtemps que le sens de mes actes a cessé de m'apparaître clairement ; disons, il ne m'appartient plus très souvent. » (*E.D.L.*, pp. 152-153)

Finalement, nos deux écrivains, bien que procédant de manière différente, n'en transgressent pas moins la loi naturaliste de l'interaction milieu-individu. Pour ce faire, nos deux auteurs commencent par insérer leurs intrigues dans un cadre hautement réaliste : des milieux aussi typiques que le lieu de travail, le monde rural ou encore les lieux de loisir et de consommation (destination touristique, restaurants) sont fidèlement représentés. Néanmoins, l'accent est mis sur le gouffre qui sépare ces milieux en question de l'individu qui les fréquente. Il s'avère que ce dernier n'est clairement pas adapté au monde dans lequel il évolue. En revanche, cette transgression s'opère de manière distincte chez nos deux auteurs. Huysmans excelle dans l'art de détourner certaines données initiales, *a priori* fort anodines, de leurs fins premières. Ainsi, des paramètres temporels aussi triviaux que le cycle diurne/nocturne ou encore le passage des saisons deviennent déterminants voire surdéterminants dans la structuration de l'intrigue si bien qu'ils bloquent toute progression narrative et condamnent le personnage à errer dans un asphyxiant cercle vicieux.

Houellebecq, dans sa conception de l'espace et du temps, part d'une description réaliste et désenchantée du monde professionnel. *A priori*, il existe une nette correspondance entre la banalité du personnage houellebecquien et l'aspect rébarbatif et ennuyeux de la profession qu'il exerce. Mais cette banalité ne constitue en fait qu'un trompe-l'œil servant à dissimuler la nature intrinsèquement hideuse de l'univers. À partir de là, un espace-temps complètement différent émerge de manière brutale : un espace aux dimensions paroxystiques (l'infiniment grand rejoint l'infiniment petit dans la propagation de ce même sentiment de malaise), atemporel et générateur de terreur pour l'individu. Nous passons donc d'un pôle extrême (celui de la banalité la plus triviale) vers un autre (celui de l'horreur).

Enfin, pour les deux auteurs, la disjonction milieu-individu accentue le caractère maladif du personnage. D'une certaine manière, elle en est même l'origine. Chez Huysmans, les données naturelles mentionnées ci-dessus (passage des saisons et le cycle diurne-nocturne) accentuent le trouble cyclothymique du personnage jusqu'à la dépression. Pour Houellebecq, la découverte de la nature essentiellement terrifiante de l'univers altère de manière significative la santé mentale du personnage.

2. L'examen de la loi de la mutation

Parmi les définitions du terme « mutation », nous citons : « *n.f. (lat. mutatio de mutare, changer)*. 1. Changement, évolution. *Les mutations historiques.* »⁹² C'est précisément cette acception qui nous intéresse ici. Nous partons du principe que les mutations historiques sont une composante importante dans la représentation du cadre spatio-temporel mis en œuvre dans les univers romanesques de nos deux auteurs avec ce principe de base que les mutations historiques s'effectuent irrémédiablement dans la douleur. De là, nous avançons l'hypothèse que le caractère morbigène de l'espace et le temps, chez Huysmans et Houellebecq, en plus de l'impact négatif du milieu, serait aussi dû à l'influence néfaste d'un monde en perpétuel mouvement, tiraillé par des forces historiques, sociales, politiques et même métaphysiques s'appêtant à produire une mutation profonde dans les fondations des sociétés auxquelles appartiennent l'ensemble des protagonistes. Cette mutation radicale aurait pour effet de générer une peur existentielle chez ces derniers, d'où cette perpétuelle angoisse pathologique.

2.1 - La représentation de la guerre franco-prussienne dans l'œuvre de Huysmans

Nous avons déjà signalé dans le premier chapitre de notre première partie que la débâcle française de 1870 a eu un impact important sur l'émergence du mouvement décadentiste de la fin du siècle. Cela est clairement exprimé par François Livi dans *J.-K. Huysmans à rebours et l'esprit décadent* : « Des événements s'étaient d'ailleurs produits qui étaient de nature à accentuer sensiblement les penchants du siècle pour la maladie et la notion de décadence : la guerre 1870. »⁹³ Cela confirme le fait que la guerre franco-prussienne a ébranlé les fondements de la nation française, ébranlement qui se matérialisa sur le plan politique par le remplacement du défunt empire napoléonien par la troisième république, ponctué par quelques épisodes politiques sanglants, essentiellement la Commune⁹⁴. Toujours concernant

⁹² *Le petit Larousse grand format, op.cit.*, entrée « mutation », p. 686.

⁹³ François Livi, *J.-K. Huysmans à rebours et l'esprit décadent, op.cit.*, p. 20.

⁹⁴ Pour plus de précisions concernant l'épisode de la Commune, « le 26 janvier 1871, une semaine après la proclamation de l'empire allemand dans la Galerie des glaces du château de Versailles, l'armistice franco-allemand est conclu dans la douleur et l'humiliation. Pour les ouvriers de Paris, qui ont lutté durant quatre mois contre les soldats prussiens tout au long d'un terrible siège, la défaite est insupportable. Rapidement rejoint par la Garde nationale, le peuple se soulève. C'est le début de la "Commune" qui va chercher à tout prix à défendre la République, et s'opposer à une assemblée monarchiste élue en février 1871 : l'Assemblée de Versailles. [...] l'insurrection s'étend sur 72 jours à l'issue desquels elle est brutalement réprimée par les troupes versaillaises lors de la Semaine sanglante. 30 000 Communards - ou supposés tels - sont fusillés sans jugement. Les autres seront condamnés et déportés dans un bagne de Nouvelle-Calédonie. » <https://www.franceculture.fr/theme/commune-de-paris>. Cons. le 28/12/2021. Toujours en rapport avec les grands bouleversements politiques, nous pouvons également évoquer la fameuse Affaire Dreyfus qui a embrasé le monde politique et militaire français et ce d'une manière irréversible.

les conséquences de la guerre de 70, François Livi ajoute : « Même lorsque les polémiques s'apaisent, et les allusions directes disparaissent, les suites de cette blessure se manifestent sous la forme de rejet des valeurs morales, politiques et sociales de l'époque, et sur le plan littéraire, comme refus des canons traditionnellement admis. »⁹⁵ Ainsi, l'influence de ce marasme militaire s'étendrait même à l'esthétique littéraire de l'époque.

Effectivement, sur le plan littéraire, la guerre de 70 a suscité un intérêt si important chez le cercle de Médan qu'ils en firent un sujet d'étude à part sous la forme d'un recueil de nouvelles intitulé *Les soirées de Médan*, le principe étant que chaque auteur du cercle était invité à composer une nouvelle portant sur la guerre franco-prussienne. C'est dans ce contexte précis que naquit la nouvelle *Sac au dos* de Huysmans.

A priori, vu l'ampleur du désastre militaire de l'armée napoléonienne, nous pourrions penser à un récit mettant l'accent sur l'état de stupeur et de consternation dans lequel a sombré toute une nation suite à une défaite aux conséquences géopolitiques catastrophiques (chute de l'Empire et annexion de l'Alsace-Lorraine par l'Allemagne, ennemi héréditaire, désormais unifiée). Il était même légitime d'envisager une description documentée - méthode naturaliste oblige - du déroulement précis de la bataille de Sedan. Mais il n'en est rien. Bien au contraire, l'espace de la guerre est bel et bien absent de la nouvelle de Huysmans. Comme s'il s'agissait de nier complètement le contexte historique décisif dans lequel prend part la trame narrative.

Mais avant de procéder à l'examen de la structure spatio-temporelle de ce court récit, intéressons-nous d'abord, à titre comparatif, à l'*incipit* de la nouvelle de Maupassant *Boule de suif*, elle aussi incluse dans les nouvelles des *Soirées de Médan*. Dès ses débuts, la nouvelle nous donne à voir l'ampleur des dégâts⁹⁶ provoqués par la guerre, particulièrement sur la ville de Rouen, sur le point d'accueillir à contre cœur l'envahisseur allemand. La scène d'exposition illustre parfaitement cette idée d'un monde ancien - la France impériale au faite de sa puissance - en train de s'effondrer pour laisser place à un nouveau monde consacrant l'avènement d'une puissance politique ennemie. La description souligne très bien l'angoisse, la peur sourde et innommable qu'engendre ce changement historique brutal qui va s'abattre sur la population de la ville. La guerre est présentée sous la forme d'un cataclysme, d'une catastrophe naturelle annonçant l'avènement des temps sombres tel que le prédisent parfois certaines prophéties ancestrales : « Les habitants, dans leurs chambres assombries, avaient

⁹⁵ François Livi, *J.-K. Huysmans à rebours et l'esprit décadent*, *op.cit.*, p. 20.

⁹⁶ Toujours en rapport avec la guerre franco-prussienne, nous citons également la nouvelle de Maupassant *Mlle Fifi* parue en 1882.

l'affolement que donnent les cataclysmes, les grands bouleversements meurtriers de la terre, contre lesquels toute sagesse et toute force sont inutiles. »⁹⁷

Mais là où l'expression de la loi de la mutation apparaît clairement, c'est dans la phrase : « Car la même sensation reparaît chaque fois que l'ordre établi des choses est renversé, que la sécurité n'existe plus, que tout ce que protégeaient les lois des hommes ou celles de la nature, se trouve à la merci d'une brutalité inconsciente et féroce. »⁹⁸ Apparaît ici l'aspect cyclique du Mal du siècle qui coïncide avec des périodes de dégradation de l'ordre établi et où nous assistons à un renversement⁹⁹ total des valeurs. Cela dénote d'ailleurs le lien ténu qui unit mutations historiques et « maladies de l'âme »¹⁰⁰. L'assimilation de la défaite militaire à une catastrophe naturelle se poursuit avec une évocation aux accents lugubres de la mort s'abattant comme un fléau sur la population meurtrie par la tyrannie de l'occupant :

Le tremblement de terre écrasant sous les maisons croulantes un peuple entier ; le fleuve débordé qui roule les paysans noyés avec les cadavres des bœufs [...] ou l'armée glorieuse massacrant ceux qui se défendent [...] sont autant de fléaux effrayants qui déconcertent toute croyance à la justice éternelle [...]¹⁰¹

Cette description connote parfaitement l'atmosphère apocalyptique qui accompagne souvent les changements historiques brutaux, amenant dans leur sillage morts et désolations. L'emploi de l'expression « fléaux effrayants » et du lexique de la putréfaction (cadavres des noyés et du bétail) nous rappelle d'une certaine façon les temps obscurs de la fin du Moyen Age - période apocalyptique par excellence - avec les ravages de la Peste Noire décimant plus d'un tiers de la population européenne de l'époque.

Plus loin dans le texte, l'évocation des conséquences terrifiantes de la défaite revêt un caractère surnaturel avec le recours à la métaphore de l'air vicié qui corrompt jusqu'à la nature même des aliments :

Il y avait cependant quelque chose dans l'air [...] une atmosphère étrangère intolérable, comme une odeur répandue, l'odeur de l'invasion. Elle emplissait les demeures et les places

⁹⁷ Guy de Maupassant, *Boule de suif* [1879], Paris, Hachette, Coll. Bibliocollège, 2014, p. 11.

⁹⁸ *Id.*

⁹⁹ Nous pouvons aller jusqu'à dire que le leitmotiv du renversement structure toute l'intrigue puisque les bourgeois, dans la nouvelle, censés être les garants de la morale et de la vertu, se comportent de manière lâche et vile face à l'envahisseur allemand alors que Boule de Suif, pourtant prostituée, fera preuve de bravoure et de générosité tout au long du récit.

¹⁰⁰ Pour reprendre la terminologie de Dédéyan.

¹⁰¹ Guy de Maupassant, *Boule de suif*, *op.cit.*, p. 11.

publiques, changeait le goût des aliments, donnait l'impression d'être en voyage, très loin, chez des tribus barbares et dangereuses.¹⁰²

La loi de la mutation aboutit à la création d'un chronotope nouveau, un espace et une temporalité cauchemardesques liés aux carnages de la guerre, qui transforme complètement la configuration spatio-temporelle d'origine. Plus précisément, nous avons, dans un temps reculé, une ville de Rouen paisible et prospère mais désormais méconnaissable car corrompue par un lent processus de dépérissement provoquée par l'angoissante perspective d'éventuelles exactions auxquelles pourrait s'adonner l'armée prussienne. Dans cet extrait, le temps est à l'immobilisme et au silence, comme s'il s'était soudainement figé : « La vie semblait arrêtée, les boutiques étaient closes, la rue muette. »¹⁰³ ou encore « L'angoisse de l'attente faisait désirer la venue de l'ennemi. »¹⁰⁴ Cependant, nous pouvons situer les événements décrits dans la nouvelle dans une temporalité bien déterminée. En effet, un passage par l'Histoire nous informe que : « le 5 décembre 1870, 8 000 prussiens entrent dans Rouen sans rencontrer de résistance. »¹⁰⁵ Malgré l'absence de date précise, cette période historique très particulière est suggérée dans la nouvelle par l'évocation du froid hivernal : « Depuis quelque temps déjà la gelée avait durci la terre ».¹⁰⁶ Là encore, la saison hivernale acquiert un statut décisif dans la présentation d'un monde sur le point de s'effondrer avec l'image de la neige, « entremêlement d'atomes légers qui semblaient emplir l'espace »¹⁰⁷, couvrant la ville.

Revenons maintenant à la nouvelle de Huysmans. D'abord, il est à signaler que l'action dans *Sac au dos* est située à la veille de la guerre où l'Empereur assignait à ses généraux la responsabilité de préparer les troupes belligérantes pour rejoindre le front. C'est dans ce contexte particulier que le héros de l'intrigue se voit enrôlé comme Garde mobile de la Seine. Nous pourrions donc envisager une trame narrative centrée sur le compte rendu détaillé des batailles décisives auxquelles se livreront Français et Prussiens. Mais il n'en est rien car la guerre sera traitée tout au long du récit comme un non-événement.

Tout d'abord, alors que dans *Boule de suif*, l'incipit nous plongeait dans la ville de Rouen s'appêtant à accueillir avec anxiété l'arrivée imminente des soldats ennemis, *Sac au*

¹⁰² *Ibid.*, p. 12.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰⁴ *Id.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, dossier bibliocollège, p. 119.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 16.

dos, comme pour évacuer dès le départ la thématique de la guerre, débute par une focalisation sur le personnage principal Eugène Lejantel décrit comme étant un individu dépensier visiblement libertin et surtout très peu regardant en ce qui concerne la chose politique comme le prouve cette phrase : « les luttes électorales de la fin de l'Empire me laissèrent froid, ». (*N,SAC*, p. 43) Cette affirmation annonce déjà cette volonté de remise en question du contexte politique et historique particulier de cette période qui se poursuivra tout le long de la nouvelle. D'ailleurs, c'est tout à fait de manière contingente et hasardeuse qu'Eugène deviendra soldat : « [l'Empereur] me fit soldat de par la maladresse de sa politique. »¹⁰⁸ (p. 44) C'est alors que « la guerre avec la Prusse éclata » (p. 44). Nous remarquons ici qu'il n'y a aucune mention précise des circonstances ayant amené le déclenchement de la guerre telles que le *casus belli* ou la situation politique des deux pays. Cela est dû probablement à l'ignorance et à l'indifférence de notre soldat : « À vrai dire, je ne compris pas les motifs qui rendaient nécessaires ces boucheries d'armées. »¹⁰⁹ (p. 44)

Toujours à titre comparatif, nous avons vu chez Maupassant que l'*incipit* de sa nouvelle dépeignait une atmosphère lourde, où règne le silence et le calme mais un calme annonçant la tempête de l'invasion. Le caractère solennel de cette description s'accorde avec l'ampleur de la catastrophe. Ainsi, le cadre spatio-temporel est en adéquation avec la nature même de l'évènement. Dans *Sac au dos* en revanche, l'entrée en guerre se fait dans un tumulte assourdissant : « [...] des soldats sanglés et guêtrés, sans armes, scandaient, avec le cliquetis des verres, *La Marseillaise* qu'ils s'époumonaient à chanter faux » (p. 44) ou encore « [...] les mobiles de la Seine hurlaient à la lune avant que d'aller faire la conquête de la Prusse » (p.44) et « C'était un hourvari assourdissant chez les mastroquets, un vacarme de verres, de bidons, de cris, coupé, ça et là, par le grincement des fenêtres que le vent battait. » (pp. 44-45) En réalité, ces descriptions nous rappellent l'ambiance d'une fête foraine, d'un cirque en ébullition. Nous pouvons même parler de déconstruction du mythe de la conquête guerrière et du patriotisme exacerbé qui en découle. Ici, l'aspect épique de la guerre disparaît complètement. Plus précisément, nous relevons même une forme de détournement de certains topoï guerriers.

¹⁰⁸ Notons tout de même au passage la critique sous-jacente de la politique impériale de Napoléon III.

¹⁰⁹ Michel Houellebecq adhère au point de vue de Huysmans sur la guerre de 1870. Pour lui, le conflit franco-prussien est l'incarnation même de la guerre débile et sans intérêt : « D'ailleurs, 1870, une guerre très bien décrite par Huysmans, du point de vue de la population, c'est la première guerre "débile", en dehors de la tradition monarchique du conflit limité. Personne ne comprend ce qui se passe au juste, pourquoi la guerre devient une affaire nationale. » (Michel Houellebecq, *Interventions 2020*, Paris, Flammarion, 2020, p. 349.)

Ainsi, la mise en scène de soldats chantant la *Marseillaise* de manière fausse ou encore les mobiles hurlant à la lune semble être une parodie des hérauts, ces officiers militaires chargés de transmettre les déclarations de guerre. De plus, l'expression « les mobiles de la seine hurlaient à la lune » introduit une forme d'animalisation loufoque puisque dans la culture populaire, nous savons que l'invocation lunaire est une caractéristique propre aux loups-garous. La référence à la bestialité fait sa réapparition dans le texte avec la phrase : « Il y eut un moment de silence rompu par des bruits de sanglots, dominés encore par une hurlée de *La Marseillaise*, puis on nous empila comme des bestiaux dans des wagons. » (p.45) Encore une fois, *La Marseillaise* est associée au thème de la bestialité.

Ceci corrobore l'idée de l'assimilation de la guerre et les élans patriotiques qu'elle engendre à une foire, mais une foire atroce où les comédiens, réduits à du bétail, mettent en péril jusqu'à leur existence et ce pour des raisons obscures que personne n'arrive réellement à comprendre. Il est à noter que, sur le plan spatial, l'exposition de l'entrée en guerre met en scène un espace ouvert, celui des rues parisiennes, au détriment de l'espace guerrier et fermé des casernes, lesquels n'ont été évoqués qu'à seulement deux reprises et ce d'une manière lapidaire : « Une nouvelle colonne sortait de la caserne ; alors ce fut une noce, une godaille indescriptible. » (p. 45)

Ainsi l'image solennelle de la colonne sortant de la caserne pour aller rejoindre le front de guerre est tout de suite déconstruite par l'emploi du terme « godaille » renvoyant à la débauche. Toujours sur le plan spatial, nous relevons une surreprésentation de lieux malfamés tels que les « mastroquets », les « zincs » ou encore « les boutiques » dans lesquels les soldats s'adonnent aux plaisirs de la boisson, ce qui contredit le topos du héros de guerre probe et à la santé vigoureuse. Nous sommes donc face aux premiers signes de la décadence qui allaient frapper le pays de plein fouet.

Toujours à titre comparatif, il est à préciser que la nouvelle de Maupassant raconte le voyage d'un groupe de bourgeois et d'une prostituée « Boule de Suif » de Rouen vers Le Havre où ils avaient des affaires à régler. Le trajet se fait en diligence avec une escale à la ville de Tôtes où les voyageurs sont accueillis par un officier prussien. L'espace de transition représenté par le long trajet en diligence est ici important à mentionner car c'est au sein de ce moyen de locomotion que les personnages font connaissance et où vont déjà se dévoiler quelques aspects de leur personnalité. La structure spatiale du récit obéit à un mouvement d'alternance entre des espaces figés tels que la ville de Rouen vaincue et la ville de Tôtes et des espaces en mobilité représentés par le trajet de la diligence d'abord de Rouen à Tôtes puis de Tôtes au Havre.

Cette structure est également présente dans *Sac au dos* mais d'une façon beaucoup plus tumultueuse, voire chaotique. En effet, notre pseudo-soldat se déplace beaucoup mais sans visée précise, obéissant uniquement aux ordres de la hiérarchie militaire. Le moyen de locomotion utilisé dans toute la nouvelle n'est autre que le wagon dans lequel sont entassés des dizaines de soldats. Pour rendre compte des déplacements ininterrompus du personnage principal, nous proposons un schéma illustrant la multitude des lieux visités par ce dernier tout au long du récit :

Lieu de départ : la gare de Paris -> Train -> Châlons -> balade à dos de mulet -> Train -> arrêt à la gare de Reims -> Arras -> voyage en charrette -> Séminaire -> Hospice -> virée en ville -> retour à l'hospice -> passage à Rouen -> Train -> Evreux en rase campagne -> Lycée -> Hôpital -> virée en ville -> retour à l'hôpital -> Train -> Paris.

Nous retrouvons dans ce schéma retraçant le périple d'Eugène la structure du cercle vicieux puisqu'à la fin nous finissons par revenir au point de départ incarné par l'espace parisien et plus précisément celui de la gare. Nous relevons également dans ces incessants déplacements, la réapparition permanente des lieux de soin tels que les hôpitaux, l'hospice ou encore le séminaire où notre antihéros, souffrant de constants maux gastriques, trouvera refuge à maintes reprises sous prétexte de se faire soigner. La maladie gastrique, leitmotiv de l'intrigue, décentralise la thématique principale de la nouvelle, la guerre franco-prussienne, complètement reléguée en second plan. Elle est même à l'origine des différentes péripéties ou pseudo-péripéties qui cimentent le récit.

À noter aussi que le côté tumultueux et turbulent, mentionné au début, se renouvelle en permanence à chaque nouveau trajet, comme pour affirmer encore plus l'aspect désordonné de l'aventure. Concernant toujours le thème de l'évacuation de la guerre, ce circuit reflète parfaitement la disparition de l'espace guerrier. À aucun moment, il n'est question de confrontation militaire, comme si le prussien était une sorte d'ennemi invisible, voire mythologique. Toutefois, le conflit armé, à défaut d'être complètement absent, est réduit en réalité à l'état d'anecdote, à peine digne d'être cité. Nous signalons, mise à part la phrase lapidaire « La guerre avec la Prusse éclata », uniquement quatre autres mentions de la confrontation franco-prussienne. Ces évocations, bien que pour la plupart très courtes, ont néanmoins le mérite de nous informer sur l'état des lieux du conflit.

Cependant, nous remarquons que ces informations sont souvent portées par un agent intermédiaire extérieur et non par l'implication même du soldat qui ne fréquentera aucun lieu de combat. Examinons cela de plus près : la première évocation survient au moment où Eugène et ses acolytes s'amuse à provoquer un immense chahut au sein de l'hôpital

militaire : « Nous apprenons, dix minutes après, que les Prussiens marchent sur Châlons. » (p. 52) Ici, la source d'information est inconnue, ce qui rajoute au caractère anodin de la révélation. Pis encore, les soldats censés être au courant de l'état d'avancement des troupes semblent être frappés de stupeur par la nouvelle : « Nous avons appris la trop célèbre victoire de Sarrebrück¹¹⁰, nous ne nous attendions pas aux revers qui nous accablaient. » (p. 52) L'état d'ignorance dans lequel se trouvaient Eugène et ses acolytes atteste du degré d'indifférence qu'ils ressentent à l'égard du fait politique.

La deuxième mention de la guerre, cette fois-ci assez longue, se fait par le biais d'une narration intradiégétique portée par le témoignage d'un soldat rescapé de la bataille de Frœschwiller où les troupes françaises ont eu à subir l'une de leurs plus sanglantes défaites. Nous relevons d'ailleurs dans son récit quelques éléments illustrant l'horreur de la guerre tels que la description de la mort d'un officier : « Mais l'officier, au moment où il le secouait pour le remettre sur ses jambes, s'était étalé, giclant le sang par la nuque. » (p. 63) Ce récit revêt même quelques aspects émouvants et tragiques renforcés par la situation du pauvre déserteur ayant laissé derrière lui sa femme et un fils en bas-âge, lequel a pris tout de même la peine d'envoyer une lettre à son père : « [...] et il montrait au bas du papier [...] des bâtons formant une phrase dictée où il y avait des “ j'embrasse papa ” dans des pâtés d'encre. »

Toutefois, ce ton émouvant est tout de suite déconstruit par le commentaire cynique du narrateur : « Nous écoutâmes au moins vingt fois cette histoire, et nous dûmes subir pendant de mortelles heures des rabâchages de cet homme enchanté de posséder un fils. » (p. 64) La troisième évocation de la guerre est peut-être celle qui porte le plus la déconstruction à son comble : Eugène apprend, d'abord par « des bruits qui courent » (p. 70) que la France a perdu la guerre face à la Prusse qui a réussi à emprisonner l'Empereur. Au départ sceptique, il découvre finalement la véracité de la rumeur par le biais du journal le *Gaulois*. Ce qui donne lieu à des moments d'effusion de joie : « L'hôpital exulte. [...] C'est pas trop tôt, v'là la guerre qui est enfin finie ! » (p. 70) La défaite est accueillie comme une délivrance pour ces pseudos soldats dénués de tout sentiment patriotique et complètement indifférents au destin de la France. Cela a pour effet de renforcer la dimension provocatrice de la nouvelle. Enfin, la dernière allusion à la guerre coïncide avec la dégradation de la santé d'Eugène : « Cinq jours après j'étais dans mon lit atrocement malade, et les Prussiens occupaient Sèvres. » (p. 75) Pour la énième fois, la guerre est reléguée au second plan, battue en brèche par la manifestation accrue de la maladie.

¹¹⁰ Sarrebruck, chef-lieu de la Sarre, est la ville où s'est engagée la guerre franco-prussienne. Il s'agit, en réalité, d'une victoire en trompe-l'œil de l'armée napoléonienne.

Malgré le caractère laconique de ces références à la confrontation franco-prussienne, nous pouvons dégager un semblant de traçage des étapes de la guerre étant donné que divers champs de bataille ont été mentionnés à des moments bien précis - quoique de manière subreptice - durant ces quelques allusions au conflit. Nous traçons l'itinéraire suivant : Sarrebrück (victoire française) -> Châlons (défaite française) -> Fröschwiller (défaite) -> Sèvres (défaite). Ce schéma situe l'espace de la guerre sur un plan secondaire, parallèle à celui présenté plus haut, reconstitué uniquement à l'aide de quelques informations éparses rapportées par des éléments tiers, extérieurs à l'intrigue principale. À noter que ces deux schémas spatiaux s'inscrivent sur un même axe temporel c'est-à-dire que nous enregistrons une certaine synchronicité entre les événements principaux en relation avec les déboires du jeune Eugène et les secondaires portant sur le déroulement concret du conflit.

A priori, nous pourrions voir dans l'expulsion de la guerre de l'espace réel et la focalisation sur la maladie gastrique du héros une manière d'introduire une part de comique¹¹¹ grotesque dans la nouvelle. Cependant, pour Jules Lemaître « *Sac au dos* est peut-être le récit le plus vraiment triste des *Soirées de Médan*, celui qui implique la conception la plus méprisante des choses humaines. »¹¹² Pour approfondir cette idée, nous pouvons avancer que « la conception méprisante des choses humaines » se manifeste essentiellement dans l'animalisation des soldats. En effet, nous avons remarqué, dès le début de la nouvelle, une assimilation de ces derniers à du bétail. Un bétail envoyé à l'abattoir par le pouvoir en place. D'ailleurs, les moyens de locomotion utilisés pour le transport des unités militaires confortent cette image d'animaux destinés à l'abattoir.

Ainsi, toute la nouvelle est portée par cette vision macabre du wagon transportant des dizaines de soldats entassés les uns sur les autres. L'humiliation des soldats se reflète également dans l'épisode des charrettes bourrées de paille dans lesquels ils ont été jetés ou encore dans la balade à dos de mulet. La représentation de la mort dans le récit rend également compte de l'état de dégradation dans lequel a été réduite la condition humaine : « Deux mobiles étaient restés en route, l'un qui avait piqué une tête du haut d'un wagon dans une rivière ; l'autre qui s'était brisé la tête au rebord d'un pont. » (p. 46) La mort de ces deux soldats est exprimée à l'aide de l'euphémisme « étaient restés en route », comme pour insister sur le caractère dérisoire et insignifiant de leurs décès. Le wagon devient ici une sorte de tombeau mobile dévorant tout sur son passage et s'octroyant le droit de vie et de mort sur ses

¹¹¹ *Les soirées de Médan* devaient s'appeler au départ *L'invasion comique*. Guy de Maupassant, *Boule de suif*, *op.cit.*, dossier, p. 107.

¹¹² Jules Lemaître, *Les contemporains. Études et portraits, Première série*, Paris, Lecène et Oudin, 1886.

occupants. De plus, l'alternance, tout le long de la nouvelle entre les espaces ouverts et clos contribue à accroître le côté tumultueux et désordonné de l'intrigue et donne une certaine dimension nauséuse au récit si bien que nous avons parfois du mal à suivre les péripéties de nos jeunes mobiles. Finalement, la nouvelle démontre parfaitement l'aspect absurde et destructeur de la guerre sans avoir eu besoin de s'attarder sur des descriptions détaillées des champs de bataille ayant pourtant réellement émaillé tout le conflit franco-prussien.

À noter que cette manière distante et indirecte d'aborder la guerre de 70 est également présente dans *En rade*. Cette fois c'est le père Antoine qui se charge de présenter son point de vue de paysan sur la guerre : « Ou bien le père Antoine parlait de la guerre de 1870, racontait les fraternelles relations des paysans et des Prussiens. » (*E.R.*, p. 179) Est pointée du doigt ici l'attitude collaborationniste des villageois. En effet, le père Antoine donne une image idéalisée du soldat prussien : « ils étaient bien gentils, ces gars-là que j'ai logés ; jamais un mot plus haut que l'autre et des hommes qu'avaient du sang ! [...] puis qu'ils avaient pas leur pareil pour soigner le bestial ! » Ceci entre en contradiction totale avec ce que nous avons analysé dans *Boule de Suif* où les rouennais étaient sous l'emprise d'une terreur innommable à l'idée de côtoyer les envahisseurs. Dans *En rade*, nous avons affaire plutôt à des paysans avides de profits qui ne pensent qu'à s'enrichir quitte à collaborer avec l'ennemi : « Les Prussiens ils payaient tant qu'ils prenaient » (p. 180) Tout comme dans *Sac au dos*, nous relevons également dans ce passage une part de provocation qui se manifeste dans l'exclamation clôturant le discours du père Antoine : « vive les Prussiens ! » (p. 180). Cela n'est pas sans rappeler les clameurs et les exclamations de joie qui ont suivi l'annonce de la défaite de la France dans *Sac au dos*.

Cette méthode de la mise en retrait de l'Histoire est aussi appliquée dans *Là-bas* où là encore l'intrigue est insérée dans un contexte politique français mouvementé, traitant de la montée du boulangisme, comme d'ailleurs nous l'avons relevé au moment d'étudier les *explicit*s dans le premier chapitre. Cependant, de par l'attitude complètement indifférente des protagonistes principaux envers le fait politique, ces turbulences politiques seront complètement évacuées car assimilées à des occupations terrestres indignes d'intérêt.

Enfin, dans *À vau-l'eau*, nous relevons la dénonciation en filigrane d'une autre mutation historique ou plutôt culturelle, celle de l'américanisation : en effet, l'américanisation compte parmi les facteurs ayant contribué à rompre l'interaction entre Folantin et son milieu (celui du VI^{ème} arrondissement) comme le prouve cet extrait :

[...] tous ses souvenirs tenaient dans cet ancien coin tranquille, déjà défiguré par des percées de nouvelles rues, par de funèbres boulevards, rissolés l'été et glacés l'hiver, par de

mornes avenues qui avaient *américanisé*¹¹³ l'aspect du quartier et détruit pour jamais son allure intime, ». (*N, A.V.E*, p. 97)

Fait intéressant, nous constatons dans ce passage la présence d'un lexique renvoyant au thème de la guerre et de la mort avec des termes tels que « défigurés », « percés », « détruits », « mornes » ou encore « funèbres ». Là où la guerre franco-prussienne a été décrite sous les traits d'un obscur événement, absurde et sans incidence sur l'histoire du pays, l'américanisation de l'espace parisien, en revanche, semble apporter son lot de désarroi et de désespoir pour le personnage huysmansien qui n'arrive plus à reconnaître son milieu d'origine occupé, d'où d'ailleurs le réinvestissement du lexique guerrier et funèbre. Folantin fait donc le deuil d'un ancien monde, le sien, qui a définitivement disparu. La thématique de l'américanisation est reprise plus tard dans le récit, cette fois intégrée dans un monologue narrativisé : « Ah ! Décidément Paris devient un Chicago sinistre ! - Et, tout mélancolisé, M. Folantin se répétait : profitons du temps qui nous reste avant la définitive *invasion*¹¹⁴ de la grande muflerie du Nouveau Monde ! » (p.106) Encore une allusion à la guerre avec le terme « invasion », comme pour faire un clin d'œil à l'autre véritable invasion, celle des prussiens, pourtant constamment réduite au rang de simple anecdote. Finalement, peut-être que la grande mutation qui semble obséder le personnage huysmansien¹¹⁵ n'est pas celle engendrée par la chute de l'Empire mais plutôt celle qui a définitivement enterré le vieux monde et consacré le nouveau : celui de la bourgeoisie industrielle, de la modernité et de la sécularisation.

Nous remarquons que dans *En rade* nous savons très peu de choses sur les circonstances qui ont amené à la faillite financière de Jacques Marles. Cependant, il est utile de rappeler qu'en 1882, la France est passée par une crise économique sans précédent dans l'histoire du XIX^{ème} siècle, celle du krach boursier de Paris. Nous pouvons émettre l'hypothèse que ce serait à la suite de cette débâcle financière que Jacques Marles a perdu sa fortune, auquel cas nous serions encore une fois face à l'évacuation d'un fait historique important, économique plus précisément.

2.2 - Houellebecq : un monde aux mutations incontrôlables

Chez Houellebecq, nous avons démontré que la notion même d'espace - et son corollaire le temps - renferme une dimension terrifiante, voire horripilante. Mais au caractère

¹¹³ C'est nous qui mettons en italique.

¹¹⁴ C'est nous qui mettons en italique.

¹¹⁵ Le personnage de des Esseintes semble éprouver lui aussi un mépris grandissant envers tout ce qui a trait à la modernité bourgeoise comme le suggère la citation de Steinmetz (voir supra).

intrinsèquement morbigène de la spatiotemporalité prise dans l'absolu s'ajoute l'aspect perturbant et bouleversant des mutations historiques qui, elles aussi, influent négativement sur la perception de l'espace-temps. Il est évident que l'univers romanesque houellebecquien est une illustration parfaite de l'effet dévastateur et irréversible de ces mutations sur le fonctionnement de la société contemporaine occidentale comme le démontrent parfaitement les deux romans *Les particules élémentaires* et *Sérotonine*.

2.2.1 - Irréversibilité des mutations métaphysiques dans Les particules élémentaires

Nous pouvons considérer l'*incipit* des *Particules élémentaires*, où il est question, justement, de « mutations métaphysiques » et de leurs impacts sur les sociétés, comme annonciateur de la structure même du roman. Nous avançons l'hypothèse que la suite du récit sert essentiellement à démontrer une thèse bien définie dès l'introduction, exprimée en ces termes :

Dès lors qu'une mutation métaphysique s'est produite, elle se développe sans rencontrer de résistance jusqu'à ses conséquences ultimes. Elle balaie sans même y prêter attention les systèmes économiques et politiques, les jugements esthétiques, les hiérarchies sociales. Aucune force humaine ne peut interrompre son cours - aucune autre force que l'apparition d'une nouvelle mutation métaphysique. (*P.E*, p. 8)

Plus précisément, il est question, toujours dans cette introduction, de trois mutations métaphysiques principales : celle de l'avènement du christianisme qui a mis à bas l'ancien monde antique, celle du matérialisme scientifique - lui-même ayant disposé de l'Ordre chrétien - et enfin la dernière, celle qui allait définitivement en finir avec la constitution génétique de l'actuel être humain et qui allait consacrer le règne de la posthumanité. Le contexte historique et social du roman se situe dans une France contemporaine post soixante-huitarde, appauvrie et à bout de souffle, vivant ses derniers moments avant l'apparition de la fameuse mutation génétique, à laquelle prendra part activement Michel Djerzinski. D'un point de vue structurel, cela se manifeste à travers la dimension historique du roman. En effet, les destins respectifs des protagonistes principaux sont constamment mis en perspective avec les changements historiques décisifs auxquels est confrontée la société au sein de laquelle ils sont inclus. Sur le plan formel, cela se traduit par une trame narrative sans cesse jalonnée de repères historiques - essentiellement des dates symboliques renvoyant à des événements importants - cimentant la progression de l'intrigue. Ainsi, la temporalité joue un rôle crucial dans l'organisation du roman.

Examinons cela de plus près : le premier chapitre commence avec la mention d'une date bien précise « Le 1^{er} juillet 1998 ». Elle correspond au pot de départ de Michel Djerzinski. Le deuxième chapitre débute avec une analepse temporelle nous amenant à la date du « 14 décembre 1900 », soit 98 ans en arrière. Il s'agit en fait d'un passage à forte connotation historique où il est question de la naissance d'une discipline à part entière : celle de la mécanique quantique qui allait bouleverser définitivement le monde des sciences. Y est fait alors mention de célèbres physiciens tels que Bohr, Einstein ou encore Planck. Cette époque faste pour l'histoire des sciences est mise en perspective avec celle de Michel Djerzinski. C'est ce qui donne l'occasion de dresser un constat accablant sur la détérioration du monde scientifique contemporain, plus particulièrement celui de la biologie moléculaire : « [...] les chercheurs en biologie moléculaire sont le plus souvent d'honnêtes techniciens, sans génie [...] la recherche en biologie moléculaire ne nécessite aucune créativité, aucune invention [...] » (pp. 17-18).

Cette comparaison historique peu reluisante montre déjà l'effet dégradant du passage du temps sur le degré d'avancement de la recherche scientifique. L'effet dévastateur de l'écoulement temporel se perçoit clairement dans la scène où Djerzinski, pris d'un élan nostalgique, se met à pleurer en contemplant une ancienne photo de lui-même, datant de son enfance. Cela l'amène à se poser la question sur la nature même du temps : « Le temps est un mystère banal, et tout était dans l'ordre, [...] le regard éteint, la joie et la confiance disparaissent. » (p. 23) Cette définition met en évidence une corrélation très nette entre le temps et le malheur, voire la mort.

Le chapitre IV est consacré à la généalogie des parents de nos deux protagonistes principaux Bruno et Michel, plus précisément, celle de leur mère commune Janine Ceccaldi et de leurs pères respectifs Serge Clément et Marc Djerzinski. Précédemment dans notre travail, nous avons étudié ce chapitre à l'aune des canons du roman naturaliste réputé pour l'importance qu'il accorde à l'ascendance des personnages. Mais au-delà de la généalogie, ce chapitre renferme un aspect historique saillant puisque s'y dessine en arrière plan la cartographie des grands changements - essentiellement au niveau des mœurs - qui allaient bouleverser les structures traditionnelles de la société française.

D'ailleurs Janine Ceccaldi est présentée dans ce passage comme un agent de ces mutations historiques¹¹⁶ (cf. Partie I, chapitre III) qui atteindront leur point d'acmé avec les événements de mai 68. La dominante historicisante de cet extrait se manifeste également avec

¹¹⁶ Dans le texte, il est fait mention du « rôle d'accélérateur d'une décomposition historique » (p. 26).

les références aux intellectuels ou artistes ayant marqué leur époque tels que Jean-Paul Sartre, Aldous Huxley, Brigitte Bardot ou encore Jean-Luc Godard. Fait assez intéressant, comme chez Huysmans, la référence à la guerre est à peine évoquée. Ni la Première Guerre Mondiale ni la Deuxième ne sont mentionnées, néanmoins nous avons une brève description des années d'après-guerre : « Les années de l'immédiate après-guerre furent laborieuses et violentes ; l'indice de la production industrielle était au plus bas, et le rationnement alimentaire ne fut aboli qu'en 1948. » (p. 26)

Mais le caractère désastreux de cette période est vite amorti par l'apparition des premiers balbutiements de la société de consommation : « Cependant, au sein d'une frange huppée de la population apparaissent déjà les premiers signes d'une consommation libidinale divertissante de masse, en provenance des États-Unis d'Amérique qui devait s'étendre sur l'ensemble de la population au cours des décennies ultérieures. » (p. 26). Y aurait-il chez le narrateur une volonté d'amoindrir l'impact historique qu'ont eu les deux grandes guerres pour mieux mettre en avant celui de la libéralisation des mœurs ? Nous relevons également dans ce passage une référence implicite au plan Marshall, conséquence directe de la victoire des États-Unis, lequel a permis en France l'essor de la culture américaine de masse. Enfin, il est à signaler que ce passage se clôt sur une note assez sinistre avec la mort en 1964 de Marc Djerzinski, le père de Michel, en Chine, dans des circonstances jamais élucidées, en pleine insurrection tibétaine.

Le chapitre V, via toujours une analepse temporelle, nous fait revivre quelques épisodes de l'enfance de Michel avec sa grand-mère à Charny dans l'Yonne à l'été 1968 (une date guère anodine). Ce passage transmet une sorte d'aura positive véhiculée par l'insouciance de l'enfance comme le prouve la référence à l'éternité : « Il pédale de toutes ses forces, emplissant ses poumons de la saveur de l'éternité. » (p. 32) Sauf qu'il s'agit en réalité d'un simple effet illusoire puisque : « L'éternité de l'enfance est une éternité brève, mais il ne le sait pas encore ; le paysage défile. » (p. 32) L'expression « le paysage défile » constitue une métaphore de l'irrémediabilité du temps qui passe.

Le chapitre suivant se poursuit avec l'évocation des souvenirs d'enfance de Michel, suivie, à partir du deuxième paragraphe, de l'apparition d'une rupture d'ordre spatial avec le déménagement de la grand-mère et de son petit-fils « pour venir habiter en Seine-et-Marne. » (p. 34), plus précisément à Crécy-en-Brie. La dimension historique de ce passage se révèle à travers la retransmission à la télévision des premiers pas de l'homme sur la lune : « Dans la nuit du 21 juillet 1969, il put suivre en direct les premiers pas de l'homme sur la lune. » (p.34) Cette découverte scientifique de grande ampleur est présentée par le narrateur comme étant

« le point culminant de la première période du rêve technologique occidental. » (p. 34) Ce chapitre témoigne surtout de l'intérêt, voire de la passion, de Michel pour la science qui allait sceller de façon indirecte le destin de l'humanité.

Les deux chapitres suivants nous emmènent cette fois dans le passé tumultueux de Bruno, marqué d'abord du sceau de la mort puisque nous est relaté dans le chapitre 7 la mort de ses grands-parents, ensuite celui de l'humiliation dont il fera l'objet au cours de son long séjour à l'internat où il aura à subir d'incessantes brimades orchestrées par les adolescents les plus violents. Cette violence qu'a eue à subir Bruno s'en trouve renforcée « suite à des directives du ministère prises après les événements de 68 [...] pour mettre en place un système d'autodiscipline » (p. 45). Ici, le narrateur pointe du doigt le laxisme engendré par mai 68 qui, en bannissant toute forme d'autorité, a favorisé selon lui la réémergence de la loi du plus fort, d'où le drame de Bruno. Encore une fois, nous dépassons le cadre d'un simple cas d'un enfant maltraité au sein d'un internat pour embrasser toute une réalité politique d'un pays en proie à d'incessantes évolutions sur le plan des mœurs.

Les chapitres suivants, ancrés dans la période historique des années 70, abordent dans le détail les bouleversements politiques et sociaux qui allaient définitivement basculer la France vers la société de divertissement et des loisirs : c'est ce qu'on pourrait appeler un changement de paradigme. Ainsi, du chapitre X jusqu'au dernier chapitre clôturant la première partie du roman, nous avons un récapitulatif assez exhaustif des réformes entreprises par les gouvernements de l'époque pour accompagner ce décisif changement de modèle social. L'année 1974 apparaît, à ce titre, comme l'initiatrice du basculement anthropologique que s'apprêtera à vivre l'Occident postmoderne. Parmi les lois adoptées par le gouvernement de l'époque¹¹⁷, nous citons « la loi sur la majorité civique à dix-huit ans » (5 juillet 1974) (p. 69), « celle sur le divorce par consentement mutuel » (11 juillet) (p. 69) incluant la disparition de l'adultère du Code Pénal et « la loi Veil autorisant l'avortement¹¹⁸ » (28 novembre) (p. 69). Selon la perspective du narrateur, la loi Veil a eu pour conséquence d'en finir avec l'anthropologie chrétienne, déjà vacillante, qui « accordait une importance illimitée à toute vie humaine, de la conception à la mort » (p. 69).

¹¹⁷ À noter que la majorité de ces réformes ont vu le jour sous la présidence de Valéry Giscard d'Estaing qu'on peut considérer comme étant le président qui a véritablement accompagné et soutenu la libéralisation des mœurs, et ce bien avant son grand rival François Mitterrand. Cela prouve que la mutation sociale dont il est question va bien au-delà du clivage droite-gauche.

¹¹⁸ Bien avant la loi Veil, nous citons la loi Neuwirth qui, selon le narrateur, est la véritable instigatrice de la libération sexuelle : « Le 14 décembre 1967, l'Assemblée nationale adopta en première lecture la loi Neuwirth sur la législation de la contraception [...] c'est à partir de ce moment que de larges couches de la population eurent accès à la *libération sexuelle*. » (P.E, p. 116)

Cette anthropologie chrétienne se voit supplantée par une nouvelle « anthropologie matérialiste » (p. 69) qui conçoit le fœtus comme « un petit amas de cellules en état de différenciation progressive » dont le statut « d'existence individuelle autonome » (p. 69) ne s'acquiert qu'à la suite d'« un certain consensus social (absence de tare génétique invalidante, accord des parents) » (p. 69). Cette nouvelle conception du vivant va même jusqu'à redéfinir la notion de vieillesse puisque en appliquant jusqu'au bout la logique de la vision du monde matérialiste un « vieillard [n'est plus qu'un] amas d'organes en état de dislocation continue » (p. 69) d'où la légitimité de l'euthanasie comme le suggère le narrateur : « Les problèmes éthiques ainsi posés par les âges extrêmes de la vie (l'avortement ; puis, quelques décennies plus tard, l'euthanasie) devaient dès lors constituer des facteurs d'opposition indépassables entre [...] deux anthropologies au fond radicalement antagonistes. » (p. 69)

Sur le plan culturel, les années 70 ont surtout vu le déferlement des revues exclusivement féminines. D'ailleurs le texte de notre roman abonde de références à ces magazines telles que *20 ans*, *Mademoiselle âge Tendre*, ou encore *Stéphanie*¹¹⁹. Ces journaux, bien loin de se réduire à de simples objets de divertissement et de développement personnel, ont été les vecteurs d'une nouvelle conception de l'amour, en rupture avec celle véhiculée par la société traditionnelle. Ils deviendront - via des rubriques consacrées à l'épanouissement amoureux - des références essentielles pour le bon fonctionnement d'une relation de couple pour les jeunes adolescentes. À ce titre, la jeune Annabelle, de par sa consultation régulière de ces revues, est présentée par le narrateur comme un sujet d'expérimentation tirant sa vision de l'amour des magazines féminins. Aussi, se questionnant sur la nature de sa relation avec Michel, apprend-elle ce qu'est vraiment le *Grand amour* en lisant *Mademoiselle âge tendre*. Sur le plan cinématographique, les années 70 ont marqué également un tournant décisif comme le souligne très bien l'auteur :

Le milieu des années soixante-dix fut marqué en France par le succès de scandale qu'obtinrent *Phantom of the paradise*, *Orange mécanique* et *Les valseuses* : trois films extrêmement différents, dont le succès commun devait cependant établir la pertinence commerciale d'une culture « jeune », essentiellement basée sur le sexe et la violence, (p. 68).

Il y a donc, là encore, rupture, avec les codes du cinéma des anciennes époques. Celui des années 70 a opéré une démocratisation de la représentation de la violence et du sexe, qui perdure encore jusqu'à aujourd'hui. Les années 70 c'est aussi l'avènement de la pornographie à l'image du film *Emmanuelle* réalisé par Just Jaeckin que cite justement le narrateur. Enfin,

¹¹⁹ Il est à préciser que les magazines *20 ans* et *Mademoiselle âge tendre* ont été fondées dans les années soixante mais le narrateur semble insister sur l'influence importante qu'ils ont exercée sur les jeunes filles des années 70.

sur le plan musical, nous pouvons mentionner la déferlante rock, même si cela a déjà débuté dès les années soixante avec des groupes tels que les *Beatles* et les *Rolling stones*.

Ces différentes manifestations des changements culturels qui ont marqué la société française - et par extension occidentale - de l'époque reflètent selon le narrateur un fait incontestable : « la destruction des valeurs judéo-chrétiennes » (p. 55) Ce qui est intéressant dans ce constat c'est que le narrateur prend à revers l'interprétation dominante faite par l'élite intellectuelle de cette période concernant ces bouleversements radicaux. En effet, cette destruction des valeurs judéo-chrétiennes, finalisée dans les années 70, était présentée, notamment par les journaux influents de cette décennie (*Charlie Hebdo*, *Actuel*), comme « une perspective politique de contestation du capitalisme » (p. 55). Nous étions alors en plein paradigme de la Guerre Froide où deux conceptions économiques s'affrontaient. Là où les commentateurs politiques de l'époque inscrivaient ces différentes évolutions sociétales dans un processus révolutionnaire se positionnant contre la montée du capitalisme, jugé porteur de valeurs conservatrices et autoritaires, le narrateur, lui, privilégie plutôt la piste interprétative de la déconstruction sociale et civilisationnelle¹²⁰.

Il va même plus loin en proclamant que toutes ces mutations n'ont servi qu'« à l'établissement d'un climat général dépressif, voire masochiste. » (p. 70) Pour lui, sous leurs faux airs d'années festives et transgressives, les années 70 ont, en réalité, précipité tout l'Occident vers le stade terminal de son déclin d'où l'expression : « au cours des ultimes décennies de la civilisation occidentale » (p. 70) En regard de ce que nous avons analysé plus haut, le narrateur semble procéder à un raisonnement dialectique pour démontrer l'aspect néfaste de ces mutations. Cette montée exorbitante de l'individualisme présentée comme libératrice et épanouissante pour l'Homme occidental, n'est finalement qu'un symptôme du mal-être civilisationnel qui allait sonner le glas de la société contemporaine.

D'un point de vue structurel, nous remarquons qu'à partir de la deuxième partie du roman, la narration du destin personnel des deux personnages principaux prend le dessus sur le récit historicisant, qui dominait la première partie. Nous pouvons voir dans la focalisation sur le parcours des deux protagonistes une démonstration de la thèse de départ (les mutations métaphysiques se font dans la douleur). Les années 90, époque où se situe le cœur de l'intrigue, décrivent une période marquée par la morosité, l'appauvrissement de la classe

¹²⁰ Encore une fois, le narrateur semble omettre volontairement l'influence de la guerre - en l'occurrence la Guerre Froide - dans les grandes mutations historiques.

moyenne française, l'explosion de la consommation médicamenteuse due à une augmentation des maladies psychiques et par la consécration définitive de la compétition sexuelle.

Cela illustre parfaitement le constat énoncé par le narrateur dans la première partie du roman annonçant « l'établissement d'un climat général dépressif ». Cela confirme également la piste dialectique proposée plus haut avec comme point de départ l'exposition d'une époque (les années 70) assimilée à une ère faste, régie par l'aspiration à la liberté et au divertissement mais qui aboutira progressivement à l'instauration définitive d'un malaise social persistant qui deviendra de plus en plus insupportable pour les sujets d'expérimentation que sont les personnages du roman. La logique dialectique est poussée jusqu'au bout puisque dans la dernière partie s'opère une sorte de synthèse se matérialisant dans l'avènement d'une nouvelle humanité, produit de toutes ces mutations douloureuses, libérée de ses anciens démons et vouée à profiter d'une existence dénuée de toute souffrance, psychique ou physique.

Michel Djerzinski, conscient d'appartenir à un monde en pleines convulsions, distingue en réalité deux types de mutations métaphysiques comme il l'explique très bien dans ce passage :

Aucune mutation métaphysique [...] ne s'accomplit sans avoir été annoncée, préparée et facilitée par un ensemble de mutations mineures, souvent passées inaperçues au moment de leur occurrence historique. Je me considérais personnellement comme l'une de ces mutations mineures. (p.179)

La mère de Djerzinski elle-même avait été un agent de la mutation sociale qui allait survenir au cours des années d'après-guerre, comme si la capacité à influencer sur le devenir des sociétés se transmettait par hérédité. Il est à rappeler d'ailleurs que Janine Ceccaldi a été décrite, dès son enfance, comme une fille ayant « des aptitudes intellectuelles hors du commun » (p. 26) Malgré l'inscription du roman dans un contexte historique et social surdéterminé, nous relevons tout de même la persistance de la donnée héréditaire. En revanche, à titre comparatif, Bruno est décrit tout le long du roman comme étant un agent passif, ayant passé le cours de son existence à subir les conséquences de ces incessants bouleversements. Il s'agit d'un individu-symptôme, reflétant parfaitement les dérives de l'atomisation des structures traditionnelles de la société.

2.2.2 - La dégradation du milieu agricole dans *Sérotonine*

Toujours dans le cadre de l'étude de la loi de la mutation, le dernier roman de Houellebecq paru à ce jour, *Sérotonine*, reflète parfaitement l'idée de mutation spatiale, là où *Les Particules élémentaires* mettait plutôt l'accent sur le caractère déterminant des

soubresauts historiques. La note de présentation de la quatrième de couverture de *Sérotonine* rend très bien compte de cela. Il est en effet question d'« un roman sur les ravages d'un monde sans bonté, sans solidarité, aux mutations devenues incontrôlables » ou encore d'« un récit travers[ant] une France qui piétine ses traditions, banalise ses villes, détruit ses campagnes au bord de la révolte. » (*SE*, quatrième de couverture). Outre l'effet dévastateur de la maladie psychique sur le personnage analysé dans le premier chapitre de notre première partie, le roman se concentre sur la détérioration du monde agricole français, miné entre autres par le phénomène de la désindustrialisation générée par la mondialisation, c'est ce qui constitue d'ailleurs la mutation principale dont il est question.

Pour attester de la dégradation du système agraire français, l'auteur a choisi le cadre de la ruralité normande. Ainsi, la ville de Caen et ses alentours acquièrent une place centrale pour le déroulement de l'intrigue. Cela se reflète également dans le parcours professionnel du personnage principal, qui a travaillé un temps à la Direction régionale de l'agriculture et de la forêt de Basse-Normandie pour l'exportation des fromages français. L'exposition des environs du lieu de travail, de par leur aspect sinistre, rappelle d'ailleurs la description apocalyptique de l'espace professionnel dans *Extension du domaine de la lutte* (voir supra). Aussi, « en passant le périphérique Nord, puis en longeant le CHU, [Florent] prend-[il] conscience qu'[il] entr[ait] dans une ZAC sinistre, surtout constituée de bâtiments bas, en tôle ondulée grise » (p. 163) Toujours à propos du caractère angoissant de la périphérie du lieu de travail, il en vient à déclarer que « l'environnement n'était même pas hostile, il était juste d'une neutralité effrayante [...] » (p. 163). Cette exposition quelque peu anxiogène des environs s'étend même à la représentation de l'espace de travail central qu'est la DRAF : « Dans cet environnement périurbain hardcore, les bâtiments de la DRAF donnaient une étrange impression de désuétude, et à vrai dire aussi de négligence et d'abandon [...] » (p.163). Dès cette époque - on était alors au début des années 2000¹²¹ - nous pouvions déceler les premiers signes de la décadence du monde agricole, et plus généralement, du monde industriel français.

De plus, il est à noter que la structure spatiale du roman - du moins dans sa partie centrale - est impactée par la représentation de l'espace rural normand puisque, à travers les pérégrinations incessantes du personnage principal, le roman nous livre une véritable exposition cartographique de bourgades normandes qui nous situe bien loin du cadre écrasant des environnements urbains tels qu'ils se manifestent, notamment au début de l'intrigue, à

¹²¹ Rappelons que le roman est structuré autour d'analepses temporelles mettant constamment en perspective la jeunesse passée et regrettée de Florent avec son présent ravagé par la maladie.

travers l'espace parisien que le personnage principal semble abhorrer : « [...] je détestais la ville de Paris, cette ville infestée de bourgeois écoresponsable me répugnait [...] » (p. 48). Nous sommes donc face à un véritable travail de topographe, rappelant à certains égards la méthode naturaliste. Quant aux pérégrinations du personnage principal, nous les exposons via le schéma ci-dessous :

Gare de Saint-Lazare -> Bagnoles-de-l'Orne -> Canville-la-Rocque -> Regnéville-sur-Mer -> Coutances -> Putanges (hameau de Saint-Aubert-sur-Orne) -> Falaise -> Rabodanges.

La structure temporelle du roman reposant sur des allers-retours incessants entre passé et présent permet d'aborder le même lieu mais à des périodes distinctes, comme pour mettre en exergue l'aspect avilissant du temps, altérant la nature intrinsèque de l'espace en question. D'abord, nous citons la gare de Saint-Lazare, lieu de transition assurant le passage du monde parisien vers le monde Normand, et surtout renfermant une valeur hautement symbolique puisque c'est là où il avait l'habitude de rencontrer son grand amour Camille (plus précisément « au bout du quai 22 » (p. 158)). Mais avec le temps, il finira par devenir méconnaissable pour notre antihéros : « [...] en pénétrant dans la *salle des pas perdus* de la gare Saint-Lazare, devenue un assez banal centre commercial [...] mes pas étaient vraiment perdus, j'errais sans langage entre des enseignes incompréhensibles [...] » (p. 157). Deuxième itinéraire revisité : Bagnoles-de-l'Orne, village de résidence des parents de Camille où le couple Florent-Camille avait l'habitude de déjeuner tous les dimanches.

Cependant, en retournant à la maison des parents de son ancien amour, chez qui d'ailleurs il était autrefois le bienvenu, notre quadragénaire dépressif, complètement désorienté, est contraint d'observer l'appartement de l'extérieur. Apparaît alors une opposition totale entre l'environnement extérieur marqué par un froid tenace (on était le 24 décembre) et une brume épaisse : « une brume déjà épaisse montait du lac » (p. 192), et un espace intérieur caractérisé par la chaleur et la joie de vivre : « L'appartement était éclairé, brillamment éclairé, et évidemment j'eus l'impression qu'il était *joyeusement* éclairé, » (p. 192). Ce contraste entre grisaille et lumière contribue, en fait, à illustrer la distance incommensurable qui sépare Florent d'un éventuel bonheur. Il se voit donc condamné à errer dans un espace hostile aux confins duquel se situe pourtant un éventuel îlot de joie (la résidence familiale de Camille) devenu définitivement inaccessible. Comble de la désillusion, il finira sa journée dans un obscur hôtel à l'architecture particulièrement laide, ce qui lui fera conclure d'une manière péremptoire qu'« [il] n'avai[t] plus rien, en réalité, à faire à Bagnoles-de-l'Orne » (p. 193).

Enfin, le troisième lieu réinvesti par Florent n'est autre que le château d'Olande, fief de son meilleur ami Aymeric d'Harcourt-Olande, agriculteur et aristocrate déchu. De l'extérieur, le château en question semble n'avoir enregistré aucune altération : « Nul délabrement n'avait frappé le château d'Olande depuis ma dernière visite, une quinzaine d'années auparavant ; » (p. 195). Cependant, l'intérieur, lui, a subi une forte dégradation, un pourrissement latent et irrémédiable, parfaitement en accord avec l'état psychique délétère de son locataire : « à l'intérieur, c'était bien autre chose, et la salle à manger, autrefois une pièce chaleureuse, était devenue un réduit sinistre et sale, malodorant, jonché ça et là d'emballages de jambon et de boîtes de cannellonis en sauce. » (p.195)

Autre changement notable, cette fois se situant plutôt au niveau de l'enceinte du château : la construction de bungalows accueillant des touristes à la haute saison. Le panorama nous propose la contemplation d'un paysage lunaire, aux accents romantiques : « Loin à la surface de l'océan, la pleine lune faisait scintiller les vagues, mais on distinguait à peine les bungalows, régulièrement répartis sur la pente, espacés d'une centaine de mètres. » (p.196) *A priori*, nous pouvons relever dans cette description la prépondérance d'une nature impérieuse imposant son joug aux tentatives d'urbanisation du paysage, à travers la construction d'habitations modernes. Mais il s'agit là uniquement d'apparences trompeuses puisque dans l'un de ces bungalows, à peine visible, sévit un mal enfoui et abject représenté par l'ornithologue allemand, pédophile à ses heures perdues, se livrant à ses pratiques immondes à l'abri d'éventuels regards extérieurs. Comme pour le château, nous sommes face à l'actualisation de l'adage : beau à l'extérieur, pourri à l'intérieur. Finalement, tout se passe comme si ces trois lieux revisités subissaient une sorte de mutation négative en concordance avec le délabrement général de l'espace représenté qu'est la France contemporaine.

Récit de fin de vie de l'aristocratie paysanne française

Les retrouvailles avec le meilleur ami - en l'occurrence Aymeric - bien loin de se limiter à réactiver le topos du bon vieux temps à jamais perdu, sert en réalité à mettre en perspective la déchéance de la grande paysannerie française, ayant pourtant constitué, tout au long de l'histoire de France, un motif de fierté et de distinction parmi les peuples d'Europe. Cette déchéance est à inscrire dans un cadre général en lien avec le déclin même de la France. Le

pays connaît, depuis le début du XXI^{ème} siècle, un phénomène inquiétant de suicides chez les agriculteurs qui n'a cessé de s'aggraver au fil des ans.¹²²

L'histoire tragique du suicide d'Aymeric rend compte de ce climat délétère qui sévit dans ce milieu. Le passage nous décrivant le fameux épisode du suicide de l'aristocrate déchu est teinté d'une forte tonalité épique rappelant les grandes heures des épopées guerrières, en témoigne l'arrière-plan de la scène : « l'arrière-plan était d'une violence abstraite et absolue, une colonne de flammes se tordait sur un fond de fumée noire ; » (p. 258). Le motif du feu contribue à façonner une atmosphère apocalyptique dotant ce passage d'une dimension quasi-mythologique : « Il y eut deux roquettes, lancées en direction des réservoirs de carburant des engins. La combustion fut instantanée, deux immenses gerbes de flammes s'élancèrent vers le ciel avant de se rejoindre et que ne s'y superpose un nuage de fumée immense, noirâtre et proprement dantesque. » (p. 258) Cette description rappelle, à bien des égards, celle d'une bataille militaire féroce et impitoyable entre deux armées prêtes à en découdre. Quant à l'adjectif « dantesque », il produit un effet cumulatif contribuant à renforcer l'aspect mythologique mentionné ci-dessus. Il est à noter qu'en amont de cet épisode épique, nous relevons des changements d'ordre climatique annonçant déjà le caractère exceptionnel de l'évènement :

Lorsque je me levai, au petit matin, le vent d'Ouest avait totalement dissipé la brume, l'océan scintillait, agité de très légères ondulations jusqu'à l'infini. Le ciel d'une limpidité parfaite offrait un dégradé de teintes candides, d'un bleu très clair ; (p. 252).

La dissipation de la brume, le scintillement de l'océan et la limpidité du ciel reflètent un état d'harmonie cosmique, préparant le terrain à la Révélation finale, celle de l'extinction de l'un des derniers représentants de l'aristocratie paysanne française. Étonnamment, cette mort est présentée par le narrateur Florent comme une sorte de consécration grâce à laquelle son meilleur ami a pu enfin retrouver la place qui lui était due : « [Aymeric] paraissait à sa place [...] il était l'une des images éternelles de la révolte [...] » (p. 258). Chose assez rare pour être signalée dans les romans houellebecquiens, nous avons une configuration particulière où se réalise finalement une conjonction totale entre l'individu (Aymeric) et son milieu (paysannerie française).

¹²² https://www.francetvinfo.fr/economie/emploi/metiers/agriculture/suicides-chez-les-agricultures-des-chiffres-qui-font-froid-dans-le-dos_3612595.html , cons. le 06/02/2021. On parle d'une « réelle surmortalité » pour les agriculteurs français.

Sur le plan de la temporalité, il est à signaler que Florent a entrepris son voyage au château d'Olande durant la période cruciale des fêtes de fin d'année, entre le 24 et 31 décembre. Ceci a pour effet d'accentuer le caractère funeste de son périple : « J'avais franchi la haie du 24, mais il restait à sauter celle du 31. » (p. 193) La période des fêtes¹²³ est l'obstacle le plus dur à franchir pour les dépressifs puisque c'est à ce moment précis de l'année que les pulsions suicidaires viennent à s'amplifier pour le malade : « [...] il faut se méfier de la période des fêtes, pour les dépressifs souvent c'est fatal, j'ai eu plein de clients que je croyais stabilisés et paf le 31 les mecs se flinguent, toujours le 31 dans la soirée, une fois qu'ils ont passé minuit c'est gagné. » (p. 155)

Mais au-delà de cette temporalité bien ancrée dans le réel, l'intrigue se structure essentiellement autour de l'évocation incessante du passé si bien qu'il acquiert une dimension effrayante voire écrasante : « Le passé on s'y enfonce, on commence à s'y enfoncer et puis il semble qu'on s'y engloutisse, et que plus rien ne puisse tracer de limite à cet engloutissement. » (p. 193) Cette sensation étrange d'engloutissement se décline sur le plan spatial en une inquiétante peur de la submersion, déclenchée par l'effet de l'extrême solitude de Florent, enfermé dans son bungalow, pris en tenaille par la montée des eaux : « En regardant par la fenêtre je constatai que l'eau semblait s'être encore rapprochée, de manière même inquiétante, allions-nous être submergés dans l'heure suivante ? » (p. 198) À noter que la contemplation d'un paysage continuellement plongé dans la brume ne fait que renforcer cette indicible peur. L'altération de la perception de l'espace-temps nous ramène au concept d'horreur cosmique, analysé plus haut. Les mutations profondes que semblent subir constamment le milieu dans lequel évolue le protagoniste, génèrent, elles aussi, ce sentiment de terreur pur auquel est particulièrement sensible le personnage houellebecquien. Mutation et cosmicisme se rejoignent pour produire un effet dévastateur sur sa psyché délabrée.

Horreur économique¹²⁴

Bien que moins apparente que dans *Les Particules élémentaires*, la dimension historique dans *Sérotonine* est suggérée par la profession même du personnage principal : agent d'exportation des produits laitiers français, Florent a eu l'occasion, tout au long de sa carrière,

¹²³ Cette période est souvent surdéterminée dans les romans de Houellebecq. À titre d'exemple, nous citons la première phrase du court récit *Lanzarote* : « Le 14 décembre 1999, en milieu d'après-midi, j'ai pris conscience que mon réveillon serait probablement raté - comme d'habitude. » (Michel Houellebecq, *Lanzarote et autres textes*, *op.cit.*, p.11.) Il est à noter également qu'Isabelle de *La possibilité d'une île* s'est suicidée la veille de Noël.

¹²⁴ C'est aussi le titre d'un essai portant sur les ravages de la mondialisation et du libre échangeisme pour les populations les plus démunies : Viviane Forrester, *L'horreur économique*, Paris, Fayard, 1996.

d'observer le lent déclin de l'industrie agricole de son pays et plus généralement de l'Europe, déclin engendré par l'irrésistible essor de la mondialisation et du libre échangeisme. Cela se traduit au niveau textuel par des allusions parcelaires relatives aux méfaits de la massification de la culture des OGM en Espagne : « l'Espagne était un des pays européens les plus libéraux et les plus irresponsables en matière d'OGM, » (p. 34), au risque de faillite des producteurs d'abricots du Roussillon : « dès que les accords de libre-échange actuellement en négociation avec les pays du Mercosur seraient signés il était évident que les producteurs d'abricots du Roussillon n'auraient plus aucune chance, » (p. 29) ou encore au risque d'invasion par les produits argentins des marchés européens : « avec [leur] politique de dévaluation du peso, ces salauds [d'argentins] allaient littéralement inonder l'Europe de leurs produits, » (p. 61). Il est même fait mention de façon subreptice des conditions de travail délétères des ouvriers clandestins au bénéfice de la grande exportation mondiale des denrées alimentaires : « Dans la direction opposée, les flottilles de camions qui alimentaient l'Europe du Nord en légumes cultivés sous serre ramassés par des clandestins maliens venaient d'entamer leur voyage. » (p.27).

Le cas extrême d'Aymeric illustre parfaitement les conséquences néfastes du libre-échangeisme sur la condition, déjà vacillante, des agriculteurs français. Rappelons que la grande manifestation qui allait aboutir au suicide du meilleur ami de Florent et au massacre de dix agriculteurs par les forces armées du CRS avait pour facteur déclenchant une « nouvelle baisse des prix du lait » (p. 239) provoquée, entre autres, par l'inondation du marché français par des produits étrangers. Cela donnera l'occasion à Florent de livrer un constat sans appel sur l'état de l'agriculture française :

Bref, ce qui se passe en ce moment avec l'agriculture en France, c'est un énorme plan social, le plus gros plan social à l'œuvre à l'heure actuelle, mais c'est un plan social secret, invisible, où les gens disparaissent individuellement, dans leur coin, sans jamais donner matière à un sujet pour BFM. (p. 248)

Est exprimée dans ce passage, de façon claire et concise, l'œuvre de cette grande mutation qui allait ravager dans son ensemble l'agriculture française. Le caractère péremptoire de cette mutation invisible mais irréversible est attesté par l'aveu d'impuissance de Florent, pourtant haut fonctionnaire au sein du ministère de l'Agriculture : « [...] je n'étais qu'un agronome, un technicien, et au bout du compte on m'avait *toujours* donné tort, les choses avaient *toujours* basculé vers le triomphe du libre-échangeisme, vers la course à la productivité, » (p. 251).

À noter que le thème de la destruction progressive de l'agriculture rejoint et complète celui de la désindustrialisation de la France se transformant en décor de carte postale dans *La carte et le territoire*. La thématique des mutations politiques et sociales constitue également l'enjeu principal des deux romans *La possibilité d'une île* et *Soumission*. Dans ces deux récits, nous relevons aussi l'œuvre de mutations radicales qui ont, soit fait basculer la société occidentale - et par extension le monde - vers une nouvelle humanité (*La possibilité d'une île*), soit vers une nouvelle civilisation, en l'occurrence islamique (*Soumission*). De fait, Michel Houellebecq apparaît définitivement comme étant l'écrivain des grands bouleversements. À ce propos, Emmanuel Carrère, auteur français contemporain de Houellebecq, estime que: « s'il y a quelqu'un aujourd'hui, dans la littérature mondiale et pas seulement française, qui pense l'espèce d'énorme mutation que nous sentons tous en cours sans avoir les moyens de l'analyser, c'est lui. » (*S*, quatrième de couverture). C'est ce qui confirme le caractère visionnaire de l'œuvre de notre romancier.

Cette étude sur la loi des mutations nous a permis de mettre en lumière une différence fondamentale entre les romans de Huysmans et ceux de Houellebecq. Cette différence concerne essentiellement le traitement de l'Histoire par les deux auteurs.

Sac au dos, ancrant son intrigue et son personnage principal dans le contexte de la guerre franco-prussienne de 1870, est construite autour d'un étrange paradoxe : celui de la mise en retrait de l'espace guerrier au profit des pérégrinations d'un soldat déserteur aux prises avec ses dérèglements gastriques. Nous sommes donc face à un phénomène de négation de l'Histoire. Bien que constamment en soustraction et réduite à un second plan, elle n'en occupe pas moins un spectre non totalement invisible qui surgit parfois de manière incongrue, appuyant le caractère transgressif de la nouvelle (*cf.* la scène de joie et de liesse chez les soldats venant d'apprendre la fin de la guerre après la défaite des troupes françaises). En règle générale, c'est tout le champ politique qui est évacué dans les romans de Huysmans. S'il apparaît, parfois, principalement par le biais d'allusions anecdotiques, (*cf.* la référence au boulangisme dans *Là-bas* et à la guerre de 70 dans *En rade*), c'est essentiellement pour asseoir ce sentiment de détachement et d'indifférence qu'éprouvent les personnages huysmansiens envers le fait politico-social.

Chez Houellebecq, bien au contraire, le contexte historique est surdéterminant dans la construction de ses romans. En mettant l'accent sur un Occident soumis à des mutations métaphysiques incontrôlables, il préfigure d'entrée de jeu les paramètres qui vont influencer sur le cadre spatio-temporel en question ; à titre illustratif, la focalisation sur le destin du monde agraire français, dans *Sérotonine*, induit la représentation du milieu rural normand, symbole

d'une agriculture française sans cesse en déréliction. À titre comparatif, chez Huysmans, le monde rural, objet de son roman *En rade*, est traité de manière diamétralement opposée à celle de Houellebecq. La campagne y est présentée depuis le point de vue d'un citadin parisien n'ayant cure des travaux cycliques que suppose l'activité agraire (de l'élevage du bétail au travail dans les champs) alors que le personnage principal de *Sérotonine*, haut fonctionnaire dans l'exportation des produits du terroir, souffre de constater à quelle cadence effrénée se désagrège le milieu duquel il est censé, de par la nature même de sa profession, guérir les maux. Plus généralement, l'auteur des *Particules élémentaires* excelle dans la description clinique de mondes en transition, en proie à des convulsions politiques et scientifiques irréversibles, sur le point de donner naissance à de nouveaux paradigmes civilisationnels.

Concernant le lien entre morbidité et mutations spatio-temporelles, là encore, nous enregistrons une différence assez notable entre les deux auteurs. Dans *Sac au dos*, la maladie gastrique d'Eugène Lejantel opère un phénomène de décentralisation assez inattendu. Ainsi, l'espace des champs de bataille laisse place au déploiement des établissements de santé et de restauration tels que les hôpitaux, les hospices ou encore le séminaire. Cela a pour effet d'ajouter à l'effet burlesque et transgressif caractéristique de la nouvelle. Pour Houellebecq, c'est bien le phénomène contraire qui se produit. Le caractère surdéterminant du contexte historique influe négativement sur la psychologie de l'individu. Face à l'effervescence générée par un monde en constante mutation, le protagoniste se trouve entraîné dans les aléas d'un univers aux forces qui le dépassent. Aussi, en plus de l'aspect intrinsèquement terrifiant de l'espace-temps (CF l'horreur cosmique), le personnage houellebecquien subit-il le joug de l'effet morbigène généré par la transformation définitive de l'environnement dans lequel il évolue d'où la généralisation de ce climat dépressif sur lequel insiste le narrateur des *Particules élémentaires*. Il n'en reste pas moins que chez Huysmans aussi, l'atmosphère pessimiste est réactualisée notamment via l'animalisation du soldat français, réduit à du simple bétail dans la nouvelle *des soirées de Médan*.

III/ Etude des modalités de l'évasion par la contemplation et le voyage : de l'espace-temps morbigène à l'espace-temps morbifuge ?

Nous entendons par les modalités de l'évasion, les différentes tentatives entreprises par les personnages pour s'extirper de l'influence néfaste d'un espace-temps générateur d'angoisse. Existe-t-il une échappatoire pour le protagoniste, un ailleurs vers lequel il pourrait

se réfugier ? Ou est-il définitivement condamné à errer comme une âme en peine dans un monde qui lui est intrinsèquement hostile ?

Aussi, l'analyse de cette quête vers l'ailleurs fera-t-elle l'objet de ce troisième chapitre. Le premier sous-chapitre de notre travail sera consacré à l'étude de la contemplation comme tentative d'évasion alors que le deuxième sera centré sur le voyage et ses modalités. Sur le plan formel, nous essayerons de mettre en évidence, à travers l'étude de ces deux thématiques fondamentales - la contemplation et le voyage -, l'aspect déconstructeur de l'esthétique respective de nos deux auteurs qui n'hésitent pas à puiser dans des procédés d'écriture tributaires d'un grotesque grinçant, pour mieux démontrer le caractère vain de toute quête d'évasion par leurs personnages respectifs. Nous verrons également comment la thématique du voyage structure l'organisation interne du récit.

1. Transgression et échec contemplatifs

Dans notre définition du Mal du Siècle, nous avons évoqué cette fameuse quête d'évasion qui entraîne le sujet atteint d'un mal spirituel à envisager la contemplation du monde comme un purgatif de cette maladie de l'âme. En effet, le refuge dans la nature et plus généralement la célébration de celle-ci est l'une des thématiques fondatrices de la littérature romantique, tant pour la poésie que pour le roman. Mais d'abord, définissons le terme de contemplation : « 1° Action de contempler. La contemplation des astres. [...]. 2° Profonde application de l'esprit à quelque objet, surtout aux objets purement intellectuels. [...] Habitude d'esprit qui fait rêver et méditer. [...] Dans la vie spirituelle, méditations relevées, qui vont jusqu'à rompre toute communication de l'esprit et du corps avec les choses sensibles. »¹²⁵ Ainsi, la contemplation ne se réduit pas à un acte d'observation passive d'un site à la beauté enthousiasmante mais implique également une part d'intellectualisation, un travail cérébral dirigé vers l'objet de la contemplation. Il s'agit d'une action réflexive mettant en harmonie le sujet et l'objet. Le recours à la méditation que suppose le processus contemplatif est à mettre en lien avec l'idée d'une suspension momentanée du temps, octroyant la possibilité au contemplateur de se libérer du poids de son individualité. Arthur Schopenhauer, référence commune à nos deux auteurs, trouve en la contemplation une éventuelle échappatoire annihilant les pulsions négatives régissant l'activité psychique et cérébrale de tout individu,

¹²⁵ Littré, Émile. Dictionnaire de la langue française, *op.cit.*, <https://www.littre.org/definition/contemplation>. Cons. le 06/01/2022.

comme le démontre cette phrase tirée de son œuvre maîtresse *Le monde comme volonté et comme représentation* :

Si maintenant nous considérons la contemplation d'une belle vue comme un pur PHENOMENE CEREBRAL, elle est, parmi tous les phénomènes cérébraux compliqués, le seul à être tout à fait conforme aux lois, sans défaut et parfait, puisque tous les autres, notamment nos propres opérations de pensée, du point de vue de la forme comme de la matière, sont plus ou moins affectés de défauts ou d'erreurs.¹²⁶

Cette citation confirme le caractère cérébral de l'acte contemplatif. Qui plus est, ce « pur phénomène cérébral » est déterminé, selon Schopenhauer, par sa totale conformité aux lois et même par sa perfection. Alors qu'en est-il pour nos deux auteurs ? L'acte contemplatif de par sa dimension cérébrale offre-t-il une alternative à cet état d'angoisse et d'ennui continu qui assaille en permanence leurs personnages ? Comment se manifeste-t-il sur le plan de l'écriture ?

1.1 - Huysmans ou la fascination des paysages industriels et urbains

A priori, il est légitime d'avancer l'idée que les personnages huysmansiens sont des contemplatifs. Ceci serait la conséquence logique de leur inclination malade à la passivité et aux tergiversations psychologiques, c'est ce qu'on pourrait désigner par le terme « morbidesse » déjà défini dans notre introduction. Sauf que nous verrons que le roman huysmansien a tendance à transgresser les codes contemplatifs. Là où nous enregistrons une première transgression, notamment par rapport aux canons romantiques, c'est dans le statut de la nature comme objet de contemplation. Le personnage huysmansien n'éprouve nulle fascination pour la nature et lui préfère les paysages industriels et urbains. Mais avant d'examiner cela plus en détails, il est intéressant de mentionner le rôle de la poésie de Baudelaire dans la mise en avant des paysages urbains comme objets de contemplation.

Dans ses « Tableaux parisiens », l'accent est mis sur l'aspect moderne de la ville de Paris avec ses faubourgs étroits, ses pavés, ses échafaudages et la grisaille permanente dans laquelle elle croupit, conséquence d'une trop forte activité industrielle. Tous ces éléments subissent une forme d'esthétisation assez inattendue de la part du poète. À titre d'exemple, nous pouvons mentionner le poème inaugural des « Tableaux parisiens », « Paysage » où nous est livrée une ébauche d'un paysage parisien moderne par le biais du regard surplombant du

¹²⁶ Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, op.cit., p. 1788.

poète¹²⁷. Ce dernier, « les deux mains au menton, du haut de [sa] mansarde »¹²⁸ observe de loin le Paris modernisé et transformé par l'avènement de la Révolution industrielle. L'industrialisation latente de la ville, bien que déjà annoncée par l'intrusion du terme « tuyaux » dans la description de l'architecture parisienne dès la première strophe, devient manifeste dès les premiers vers de la deuxième :

Il est doux, à travers les brumes, de voir naître
L'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre,
Les fleuves de charbon monter au firmament
Et la lune verser son pâle enchantement.¹²⁹

Du point de vue du contenu, nous relevons dans ces vers une alternance entre l'évocation d'éléments naturels à forte charge romantique tels que « l'étoile dans l'azur » ou « la lune versant son pâle enchantement » et celle d'éléments relatifs au progrès industriel tels que « la lampe à la fenêtre » et « les fleuves de charbon mont[ant] au firmament ». Ces « fleuves de charbon » pourraient désigner les fumées des usines à charbon, alors en pleine expansion dans les grandes villes européennes.

Il est également intéressant de s'interroger sur le statut ambigu de la « brume » qui semble épaissir l'horizon parisien. *A priori* élément naturel, il n'en reste pas moins que la brume, tout le long des « Tableaux parisiens », se voit constamment associée à la fumée émanant de l'activité industrielle et urbaine. À titre illustratif, dans le poème « Les sept vieillards », le poète évoque « Les maisons, dont la brume allongeait la hauteur, »¹³⁰ ou encore « un brouillard sale et jaune inond[ant] tout l'espace, »¹³¹. La brume « allongeant la hauteur des maisons » pourrait faire référence aux fumées dégagées par les cheminées des établissements urbains. Quant à cet étrange « brouillard sale et jaune », il n'est pas sans rappeler le Smog¹³², ce brouillard industriel dont l'origine remonte à l'amalgame de différents

¹²⁷ Dès le premier vers, le poète emploie le terme « églogue » pour désigner ce poème inaugural. *A priori* nous pourrions penser à un paradoxe puisque par définition une églogue est un court poème pastoral censé célébrer la beauté des paysages bucoliques. Nous assistons donc à une forme de transgression où le paysage parisien urbain devient un motif de célébration, certes non-naturel, mais tout de même esthétique. Il s'agirait alors d'une églogue des temps modernes.

¹²⁸ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal* [1857], « paysages », Paris, Pocket, 2006, p. 111.

¹²⁹ *Id.*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 117.

¹³¹ *Id.*

¹³² Le terme « smog » est un anglicisme et un mot valise issu de la contraction des termes « smoke » signifiant fumée et « fog » signifiant brouillard.

polluants atmosphériques produits par les usines à charbon. Le motif de la brume¹³³ réapparaît dans le poème « Le crépuscule du matin » où là encore il est question de « maisons [qui] çà et là commençaient à fumer. »¹³⁴, d'« air brumeux »¹³⁵ et d'« une mer de brouillards baign[ant] les édifices, »¹³⁶. Ainsi, le motif de la brume porte en lui les prémices d'une nouvelle esthétique, portée par la contemplation des paysages modernes et industriels. La modernisation de la ville parisienne se perçoit également à travers l'emploi d'un lexique tissant un lien étroit avec l'architecture urbaine à travers des termes spécifiques disséminés dans plusieurs poèmes tels que « voirie », « échafaudage », « blocs », « canaux étroits » ou encore « quinquets ».

Cependant, le changement radical de la nature même du cadre spatial matérialisé par une ville de Paris subissant de plein fouet le processus de l'industrialisation ne semble guère influencer sur le topos de la mélancolie romantique générée par le Mal du Siècle, d'où l'état d'âme délabré du poète qui semble toujours se complaire dans son état de morbidesse, rongé par un spleen permanent comme le prouve cette strophe issue de la seconde partie du poème « Le cygne » :

Paris change ! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs¹³⁷

Les éléments de la modernité urbaine, tout comme ceux de la nature, ne servent que comme réceptacles de ce mal-être profond, accablant le poète.

Pour revenir à Huysmans, l'attrait pour les paysages modernes est perceptible dès ses débuts naturalistes à travers le personnage de Cyprien Tibaille d'*En ménage*, épris d'architectures industrielles comme le souligne ce passage :

L'accent d'un paysage était, selon lui, donné par les tuyaux d'usine qui s'élevaient au-dessus des nuages et crachaient jusqu'aux nuages des flocons de suie.
Il avouait d'exultantes allégresses, alors qu'assis sur le talus des remparts, il plongeait au loin, voyait les gazomètres dresser leurs carcasses à jour et remplies de ciel, pareils à des cirques

¹³³ A noter également le poème « Brumes et pluie » toujours dans la partie des « Tableaux parisiens ».

¹³⁴ Baudelaire, *Les fleurs du mal*, op.cit., p. 137.

¹³⁵ *Id.*

¹³⁶ *Id.*

¹³⁷ Baudelaire, *Les fleurs du mal*, op.cit, p. 116.

bâties de murs bleus et soutenus par des colonnes noires. Alors le site prenait pour lui une inquiétante signification de souffrances et de détresse.¹³⁸

Nous voyons surgir dans cette description la fameuse image baudelairienne de l'usine crachant ses « flocons de suie » jusqu'aux nuages, portée par le regard surplombant de l'observateur, rappelant « les fleuves de charbon mont[ant] au firmament » du poème « Paysage ». Il est à remarquer que la contemplation de ce paysage industriel, de par la beauté qu'il dégage, semble provoquer chez le contemplateur un début d'extase d'où l'expression « d'exultantes allégresses ». Cependant, cet état extatique va vite retomber comme le suggère cette « inquiétante signification de souffrances et de détresse » qui s'est soudainement emparée des lieux, ce qui valide finalement le caractère mélancolique de l'acte contemplatif, à moins que ce ne soit une conséquence de l'état psychologique cyclothymique du personnage.

Plus généralement, cette fascination pour les paysages industriels s'étend à Huysmans lui-même qui en fait une composante essentielle dans sa conception de l'art. En effet, dans *L'art moderne*, un recueil de textes et d'articles portant sur la critique d'œuvres artistiques de l'époque (essentiellement entre 1879 et 1881), présentés dans divers salons parisiens, Huysmans loue le travail de Raffaëlli, peintre de la modernité industrielle : « Cet artiste [Raffaëlli] nous montre ici encore l'un de ces paysages qu'il aime, l'une de ces vastes plaines animées par les fabriques qui avoisinent Paris, et il fait bien ! »¹³⁹

Puis, comme dans *En ménage*, l'auteur d'*À rebours* en vient à manifester sa passion pour les tuyaux d'usine surplombant le ciel parisien : « Les tuyaux d'usines qui se dressent au loin marquent le Nord, Pantin par exemple, d'un cachet de grandeur mélancolique qu'il n'aurait jamais eu sans eux. »¹⁴⁰ Nous avons là la validation complète du principe romantique de la contemplation mélancolique mais cette fois, au sein d'un monde moderne et technique, loin de la nature verdoyante et florissante. Nous ressentons même chez cet auteur une part d'intérêt fétichiste envers ces fameux tuyaux d'usines. Nous les retrouvons encore dans la description du tableau *Vue de Gennevilliers*, toujours du même Raffaëlli : « À droite, des tuyaux d'usines vomissent des bouillons de fumée noire qui se déchirent et s'écartent, toutes, du même côté, ensemble. »¹⁴¹ De même que précédemment, cette mise en exergue de la

¹³⁸ Joris-Karl Huysmans, *En ménage* [1881], Paris, 10/18, 1993, p. 136.

¹³⁹ Joris-Karl Huysmans, *Écrits sur l'art*, Paris, GF Flammarion, 2015, p. 96.

¹⁴⁰ *Id.*

¹⁴¹ *Ibid.* p. 115.

beauté moderne est assortie d'un commentaire sur la mélancolie générée par la contemplation de ce spectacle :

Enfin l'artiste est donc venu, qui aura rendu la mélancolique grandeur des sites anémiques couchés sous l'infini des ciels ; voici donc enfin exprimée cette note poignante du spleen des paysages, des plaintives délices de nos banlieues ! ¹⁴²

Nous relevons dans ce passage une référence baudelairienne amenée via l'emploi de l'expression « spleen des paysages » amalgamée à un lexique naturaliste suggéré par le terme « anémiques » venant qualifier les sites industriels, objets d'admiration du contemplateur, comme pour signaler le caractère délicieusement maladif de toute invention moderne. Dans un autre tableau de Raffaëlli, en l'occurrence *Vue de Seine*, Huysmans qualifie une grue à vapeur de « mélancolique » : « À distinguer encore une grue à vapeur qui s'enlève, mélancolique, sur le ciel ; »¹⁴³ Ainsi, selon le processus contemplatif huysmansien, les objets mécaniques et industriels supplantent les éléments naturels dans la naissance de ce sentiment de délectation morose, caractéristique des romantiques.

Dans *À rebours*, ce tropisme vers les espaces industriels se manifeste pleinement dans l'épisode du pseudo-voyage à Londres où des Esseintes, se sentant grisé, entre autres, par la lecture de Charles Dickens, en viendra à fantasmer sur la beauté moderne des sites anglais : « [...] des Esseintes rêvait à son voyage ; c'était déjà un acompte de l'Angleterre qu'il prenait à Paris par cet affreux temps ; un Londres pluvieux, colossal, immense, puant la fonte échauffée et la suie, fumant sans relâche dans la brume se déroulait maintenant devant ses yeux. » (A.R, p. 236) Nous avons là tout un travail de reconstitution mentale de l'espace anglais avec une esthétisation de la ville de Londres plongée dans un brouillard sale, prise dans une activité industrielle polluante.

Encore une fois, cet extrait n'est pas sans rappeler la conception de la beauté moderne baudelairienne d'autant plus que le motif de la brume réapparaît à maintes reprises dans le texte, notamment à travers la phrase : « les becs de gaz clignotaient, au milieu d'un halo jaunâtre, en pleine brume ; » (A.R, p. 237) ou encore des expressions telles que « cet isolant brouillard » (p. 237) et « le malaise de ce brouillard » (p. 239) Mais là où dans *En ménage* et *l'art moderne*, les paysages industriels étaient soit référentiels - Cyprien Tibaille observait réellement le paysage face à lui - soit picturaux (les tableaux de Raffaëlli), dans *À rebours*, ils

¹⁴² *Id.*

¹⁴³ *Ibid.* p. 211.

sont le fait de l'imaginaire fertile du personnage principal. C'est bien l'état névrotique de des Esseintes qui est à l'origine de cet étrange processus mental. Autre différence : cette forte activité cérébrale aboutissant à l'apparition d'espaces imaginaires a pour effet d'enclencher chez le sujet une forme de surexcitation nerveuse jusqu'à provoquer une envie de se déplacer vers le lieu imaginé. Il ne s'agit donc plus de cette contemplation mélancolique, suspendant l'écoulement du temps, imprégnée de romantisme classique, mais plutôt d'une énième manifestation de la psychologie morbide de l'aristocrate déchu.

Dans *En rade*, Jacques Marles, en citadin affirmé, éprouve le plus grand dédain pour les paysages agraires et leur préfère la beauté moderne, issue du progrès technique. Aussi se livre-t-il, au chapitre VIII, à l'apologie du machinisme au détriment du travail manuel des champs : « Combien ce tableau semblait mesquin en face d'une scène d'usine ou d'un ventre de paquebot, éclairé par des feux de forge ! » (*E.R.*, p. 161)

Ceci lui donne l'occasion de ridiculiser le topos du travail fécond de la terre tout en le réinvestissant dans le champ du domaine industriel afin cette fois de faire l'éloge du travail mécanique :

Qu'était, en somme, auprès de l'horrible magnificence des machines, cette seule beauté que le monde moderne ait pu créer, le travail anodin des champs ? qu'était la récolte claire, la ponte facile d'un bienveillant sol, l'accouchement indolore d'une terre fécondée par la semence échappée des mains d'une brute, en comparaison de cet enfantement de la fonte copulée par l'homme, de ces embryons d'acier sortis de la matrice des fours, et se formant, et poussant, et grandissant, et pleurant en de rauques plaintes, et volant sur les rails, et soulevant des monts, et pilant des rocs ! (p. 161)

Nous relevons tout le long de ce passage l'omniprésence de l'isotopie de la fécondation et la copulation avec des termes tels que « ponte », « accouchement », « semence », « enfantement », « copulée » ou encore « matrice ». La nature féconde qu'on associe souvent à la terre-mère, composée essentiellement de matières organiques, se trouve ici supplantée par l'avènement du pouvoir générateur de l'activité industrielle qui est à l'origine d'une fusion, ou d'une copulation - pour employer le jargon du narrateur - entre l'élément humain (l'ouvrier) et le métallique (l'acier), aboutissant à l'accouchement final de la machine. Ainsi, cet extrait célèbre la genèse du monde industriel et son triomphe face à l'ancien monde rural, désormais désuet. À noter que pour appuyer son argumentaire, le parisien recourt au procédé de la fausse interrogation, ce qui accentue la portée rhétorique de son raisonnement. Poursuivant son panégyrique du machinisme, il invoque le registre épique pour mettre en évidence la supériorité définitive du monde urbain sur celui de la ruralité : « Le pain nourricier des machines, la dure anthracite, la sombre houille, toute la noire moisson fauchée

dans les entrailles mêmes du sol en pleine nuit, était autrement douloureuse, autrement grande. » (p. 161) La tonalité épique est accentuée par l'expression itérative « autrement douloureuse, autrement grande » plaçant la douleur et la grandeur dans une dimension autre, inaccessible pour le commun de l'être humain, couplée avec le champ lexical de la noirceur par des termes comme « sombre houille », « la noire moisson » et « la pleine nuit ».

Néanmoins, comme dans *À rebours*, cette exaltation pour les beautés industrielles n'est guère soutenue par la contemplation d'un site réel. Il s'agit encore une fois du produit de la bouillonnante activité psychique du personnage, lequel, soumis à un fort état cyclothymique, en vient, au cours des phases d'excitation nerveuse, à se laisser transporter par de longues élucubrations à la fiabilité douteuse. D'ailleurs, toutes ces réflexions sur la dualité cité/campagne sont incluses au sein du récit de pensée du personnage principal dont nous avons démontré le caractère fluctuant au chapitre précédent.

À vau-l'eau est le roman urbain par excellence puisque les tribulations de Folantin ont pour cadre le VI^{ème} arrondissement parisien. Cependant, nous avons mentionné au préalable la consternation de Folantin face à l'insupportable américanisation de son quartier. Seule la place Saint-Sulpice trouve grâce à ses yeux, ce qui a le mérite de provoquer chez lui quelques velléités contemplatives : « Parfois, il déjeunait chez un marchand de vin dont la boutique faisait l'angle de la rue du Vieux-Colombier et de la rue Bonaparte, et là, à l'entresol, par la fenêtre, il plongeait sur la place, contemplait la sortie de la messe [...] » (*N, A.V.E*, p. 118). La description ici est organisée selon une structure horizontale, plus exactement à partir d'un regard situé dans un espace intérieur dirigé vers un espace extérieur par le biais de l'interface fenêtre.

Nous signalons donc l'absence de la position surplombante permettant généralement d'embrasser l'ensemble du paysage, c'est ce qui pousse l'observateur à adopter la position penchée pour élargir son champ de vision : « En se penchant un peu sur la balustrade, il apercevait le coin de la rue Saint-Sulpice, un terrible coin, balayé par le vent de la rue Férou et occupé, lui aussi, par un marchand de vins qui possédait la clientèle assoiffée des chantres. » (p. 118) Nous remarquons que l'effet imposant et solennel engendré par l'image angoissante de ce « terrible coin balayé par le vent » retombe très vite avec l'évocation de cette brasserie où viennent se soûler les chantres de l'église avoisinante, comme le laisse supposer l'adjectif « assoiffée ». La référence à l'ivrognerie se poursuit avec la suite de l'extrait : « Et cette partie de la place l'intéressait, avec sa vue de gens vacillant sur leurs pieds, la main au chapeau, sous la tourmente, près des grands omnibus de la Villette, dont les larges caisses rouge-brun s'alignent, au ras du trottoir, devant l'église. » (p. 118) Finalement,

Folantin ne semble point intéressé par l'éventuel beauté des lieux en question mais plutôt par ces passants, complètement ivres et « vacillant sur leurs pieds, sous la tourmente ». À noter également que ces omnibus garés devant l'église contribuent à perturber le caractère religieux de la place. Nous sommes donc passés très rapidement d'un effet solennel à un effet comique, qui annule la dimension contemplative de l'observation. Il s'agit donc plutôt d'un simulacre de contemplation.

Cela nous rappelle la scène de *Sac au dos* où Eugène semble pris d'une intense vague d'émotion en contemplant les bibelots et les livres de sa chambre : « Je retrouve mon logement tel que je l'ai laissé. Je le parcours, radieux, puis je m'assieds sur le divan et je reste là, extasié, béat, m'emplissant les yeux de la vue de mes bibelots et de mes livres. » (*N, SAC*, p. 75) Là encore, nous relevons un décalage entre l'état exalté du personnage et l'objet de la contemplation d'où l'actualité de l'idée de simulacre.

Pour aller plus loin, on pourrait avancer que, chez Huysmans, la fascination pour l'espace urbain s'explique en partie par son goût prononcé pour la fréquentation des lieux malfamés tels que les vieilles gargotes servant d'ignobles plats, les cabarets ou encore les maisons de tolérance. Dans *À rebours*, où la logique du cynisme est constamment poussée dans ses ultimes retranchements, des Esseintes en vient même à faire l'apologie des maisons closes : « Si monstrueux que cela pût paraître, le caboulot satisfaisait un idéal. » (*A.R.*, p. 289) Ne croyant nullement à l'amour véritable dans un monde régi par l'utilitarisme et le profit, il préconise la fréquentation des maisons closes, les préférant aux luxueuses brasseries, et ce pour des raisons purement économiques, vu le faible coût des relations tarifées.

Cette vision idéalisée de l'espace de la prostitution a déjà été proposée dans les *Fleurs du mal* par Charles Baudelaire, notamment dans les fameux « tableaux parisiens ». Elle est clairement évoquée dans la première strophe du poème « Le jeu » :

Dans des fauteuils fanés des courtisanes vieilles,
Pâles, le sourcil peint, l'œil câlin et fatal,
Minaudant, et faisant de leurs maigres oreilles
Tomber un cliquetis de pierre et de métal¹⁴⁴

Les prostituées sont ici dévalorisées : « des courtisanes vieilles ». Le caractère avilissant de la prostitution est un peu atténué par l'emploi d'un lexique puisé dans le champ isotopique de la séduction : « l'œil câlin » et « minaudant ». Cependant, à la cinquième strophe, apparaît

¹⁴⁴ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, *op.cit.*, p. 127.

explicitement le terme « putains » : « De ces vieilles putains la funèbre gaieté, »¹⁴⁵ Le caractère cru et violent de ce terme affirme encore davantage l'aspect transgressif du poème. Dans « Le crépuscule du soir », la fascination pour l'espace de la prostitution est exprimée par le vers à caractère allégorique : « La Prostitution s'allume dans les rues »¹⁴⁶ où nous est suggérée une vision sombre des faubourgs parisiens marqués par la propagation du vice et de la turpitude. Enfin, dans la deuxième partie du poème « Les petites vieilles », nous relevons l'évocation référentielle d'une maison close dans le vers suivant : « De Frascati défunt Vestale enamourée »¹⁴⁷, de Frascati étant un lieu de plaisir parisien détruit en 1837. Ainsi, cette incursion dans les coins les plus sombres de Paris confirme le caractère transgressif de l'esthétique contemplative de la poésie baudelairienne.

En conclusion, cette attirance chez Huysmans pour les lieux malfamés pourrait s'expliquer par deux tendances *a priori* opposées : d'abord, par celle que nous venons d'analyser à travers le prisme de l'idéal esthétique baudelairien mais aussi par son appartenance au courant naturaliste qui - comme on le sait - a accordé la part belle à la description des milieux urbains défavorisés tels que celui des ouvriers ou de la prostitution. Cela se reflète dans ses romans par l'emploi d'un lexique emprunté au jargon populaire avec des termes tels que « zinc », « tripot », « claquedents », « bullier », « mannezingues », « mastroquets », « clapier » ou encore « caboulot » pour désigner les établissements de bas-étage tels que les tavernes à ivrognes ou les maisons closes.¹⁴⁸ Ceci est particulièrement flagrant dans la scène de départ de guerre dans *Sac au dos* où il est question de « mastroquets » et de « zincs » dans lesquels les soldats se livrent à des beuveries de groupe.

Toutefois, *Là-bas* amorce un changement important dans le processus contemplatif du personnage huysmansien. L'heure n'est plus à l'admiration des sites industriels ou autres établissements mal fréquentés mais plutôt des monuments du passé à dimension religieuse ou historique. Plus particulièrement, le château de Tiffauges, fief de Gilles de Rais semble exercer une fascination permanente sur Durtal. Mais là encore il s'agit d'une contemplation d'ordre imaginative - Durtal ne se rendra jamais au château de Tiffauges - qui s'opère par

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 128.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 126.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 121.

¹⁴⁸ François de *Soumission*, en tant que spécialiste de Huysmans, a bien noté la tendance de son écrivain fétiche à user d'un jargon difficile d'accès pour le lecteur moderne, c'est ce qui l'incitera à recourir au *Dictionnaire d'argot moderne* de Rigaud pour saisir le sens de certains termes. Il y apprend entre autres la signification des mots « claquedent » et « clapier » : « Comme je le soupçonnais, le “ claquedent ” n'était pas une invention de Huysmans, mais désignait une maison close ; et le “ clapier ”, plus généralement, un lieu de prostitution. » (*S*, p.293)

l'intermédiaire de l'objet livre dans lequel notre écrivain puise ses informations sur la biographie du chevalier maléfique. De plus, au contraire des autres personnages huysmansiens, Durtal semble éprouver un mépris grandissant pour les manifestations du monde moderne telles que l'électricité ou le chauffage électrique.

Enfin, concernant la nouvelle *La retraite de monsieur Bougran*, elle se démarque des autres romans huysmansiens par l'intérêt du personnage principal pour les espaces naturels. En effet, monsieur Bougran, face à l'effrayante perspective de devoir occuper un temps libre interminable, envisagera une promenade dans les jardins publics comme échappatoire à son mortel ennui. Mais cette tentative se soldera par un échec cuisant. D'abord, il sera frappé par l'aspect artificiel d'une nature complètement saccagée par le travail de l'homme : « [...] toute cette fausse campagne, plantée de statues imbéciles, ne l'égayait guère. » (*N, R.M.B*, p. 214)

Mais ne voulant pas renoncer à un salutaire refuge au sein d'une nature verdoyante, il choisira un emplacement reculé, au fond du jardin, pour se consacrer à ses méditations contemplatives : « Il allait se réfugier, au fond du jardin, dans l'ancienne pépinière sur laquelle maintenant tombaient les solennelles ombres des constructions de l'École de pharmacie et du lycée Louis-le-Grand. » (p. 214) Le caractère intime de ce refuge salvateur est vite remis en question par l'intrusion des « ombres solennelles » de ces deux immenses édifices urbains que sont l'École de pharmacie et le lycée Louis-le-Grand. Dégoûté par l'aspect tout aussi artificiel de ce coin reculé, il finira sa promenade « sur la terrasse du Luxembourg où les arbres semblent moins jeunes, moins fraîchement époussetés, plus vrais [et où des] mères causaient, [...], échangeant d'actives réflexions sur la façon d'apprêter le veau et d'accommoder, pour le déjeuner du matin, les restes. » (p. 215) Finalement, nous voyons bien que ce passage, notamment à travers la référence saugrenue à ces mères de famille réfléchissant sur la meilleure façon « d'apprêter le veau », fonctionne comme un ersatz de scène romantique où le personnage échoue dans sa quête d'un éventuel jardin secret. Nous renouons donc avec cette idée de simulacre.

Cette promenade ratée dans le jardin du Luxembourg sera suivie par des visites aux musées de la capitale mais la médiocrité intellectuelle du fonctionnaire l'empêche d'apprécier pleinement la qualité des tableaux exposés : « aucun tableau ne l'intéressait ; il ne connaissait aucune toile, aucun maître, ambulait lentement, les mains derrière le dos, devant les cadres, s'occupant des gardiens, assoupis sur les banquettes [...] » (p. 216) À noter le cachet comique de cette scène où nous est présenté un vieil homme, complètement perdu dans un milieu avec lequel il n'a aucune affinité, entouré de mauvais employés, dont l'assoupissement est

probablement dû à la nature foncièrement ennuyeuse de leur travail. La contemplation n'offre finalement aucune perspective de salut pour notre personnage principal.

1.2 - Houellebecq : de la Vierge Noire à l'Hypermarché

Qu'en est-il de la contemplation dans un monde régi par un libéralisme tant économique que sexuel, sans compter l'ennui auquel est constamment confronté le personnage ? En réalité, le corpus houellebecquien est constamment émaillé de tentatives contemplatives suscitées par la volonté du personnage d'échapper à son morne quotidien, tentatives qui se soldent généralement par l'échec.

Nous avons déjà vu, d'après la loi de la disjonction milieu-individu chez Houellebecq, notamment via l'étude de l'intertexte lovecraftien (*cf.* horreur cosmique) que le cadre spatio-temporel, dans son acception métaphysique, revêtait une dimension horrifique. Cependant, l'espace, même dans sa manifestation la plus immanente, c'est-à-dire l'espace topographique et naturel, ne permet aucune échappatoire au protagoniste houellebecquien, d'où l'échec contemplatif. À titre illustratif, l'analyse des clôtures respectives d'*Extension du domaine de la lutte* et de *La possibilité d'une île* nous a permis de constater que le salut par le refuge dans la nature demeure complètement inopérant pour nos antihéros. Bien au contraire, nous avons pu relever une parfaite symbiose entre l'état dépressif des protagonistes et le déploiement d'une nature hostile et effrayante.

Ce constat d'échec est également visible dans le roman *Soumission*. François, dans sa volonté d'imiter la trajectoire de son maître à penser Joris-Karl Huysmans, tentera à maintes reprises une reconversion au catholicisme par le biais de la méditation contemplative en harmonie avec la beauté architecturale d'édifices religieux, à la manière de l'auteur d'*À rebours*. Il se rendra d'abord à la célèbre chapelle Notre-Dame située à la Cité religieuse de Rocamadour, village au sud du centre de la France, connue pour abriter la statue la Vierge Noire portant l'enfant Jésus, « celle-là même qui depuis un millier d'années avait inspiré tant de pèlerinages, devant laquelle s'étaient agenouillés tant de saints et de rois. » (*S*, p. 174) C'est d'ailleurs en contemplant cette statue que François commencera à se sentir pris d'un début d'illumination mystique : « Ce n'était pas l'enfant Jésus qui était représenté ; c'était déjà le roi du monde. Sa sérénité, l'impression de puissance spirituelle, de force intangible qu'il dégageait étaient presque effrayantes. » (p. 174) La force d'attraction de cette œuvre imposante du Moyen-âge est telle qu'elle ira jusqu'à provoquer la dissolution de l'individualité de notre professeur universitaire, ce qui relève d'une grande délivrance, vu l'angoisse qu'éprouve généralement le protagoniste houellebecquien envers les exigences de

l'individualisme contemporain : « et je sentais moi aussi mon individualité se dissoudre, au fil de mes rêveries de plus en plus prolongées devant la vierge de Rocamadour. » (p. 175) L'expression « au fil de mes rêveries » implique l'idée d'une suspension temporelle engendrée par la contemplation méditative de la statue.

Nous avons donc tous les ingrédients réunis pour l'aboutissement d'un processus contemplatif efficient. Sauf que, comme souvent chez Houellebecq, cet état de grâce ne durera pas longtemps. En effet, vers la fin de son séjour au village de Rocamadour, François se rendra compte de l'inaccessibilité de sa quête de reconversion. La puissance émanant de la Vierge Noire s'avère si imposante qu'elle en vient à perturber le cheminement d'une éventuelle élévation mystique pour notre antihéros : « [...] elle [La Vierge] possédait la puissance, mais peu à peu je sentais que je perdais le contact, qu'elle s'éloignait dans l'espace et dans les siècles tandis que je me tassais sur mon banc, ratatiné, restreint. » (p. 178)

Cette phrase rend compte de la déconnexion qui s'opère progressivement entre le contemplateur et l'objet de la contemplation avec l'apparition d'une dissonance spatio-temporelle amenée par cette image si évocatrice, de la statue « s'éloignant dans l'espace et dans les siècles », comme pour signaler l'inaptitude de l'homme occidental contemporain à saisir l'enjeu religieux et transcendant du Moyen-âge. L'échec contemplatif est définitivement entériné par la phrase clausulaire de la partie III : « Au bout d'une demi-heure, je me relevai, définitivement déserté par l'Esprit, réduit à mon corps endommagé, périssable, et je redescendis tristement les marches en direction du parking. » (p. 178) Nous voilà revenus à un contexte bien profane où l'homme redevient cet assemblage d'organes pourrissants à la durée de vie limitée.

La deuxième tentative contemplative de François concerne encore une fois une éventuelle reconversion au catholicisme. Pour pousser le parallèle avec Huysmans jusqu'au bout, le professeur universitaire décidera de « retourner¹⁴⁹ à l'abbaye de Ligugé, là où Huysmans avait reçu l'oblature. » (p. 218) Mais son entreprise se soldera par un nouvel échec : « Au matin du troisième jour je compris qu'il fallait que je parte, ce séjour ne pouvait être qu'un échec. » (p. 230) Le caractère décevant de ce voyage est déjà annoncé par la quasi-transformation du lieu en question en site touristique : « Dans le hall du monastère s'ouvrait, sur la gauche, la boutique où l'on pouvait acheter les produits de l'artisanat touristique » (p. 222), ce qui est peu conforme à sa vocation première qui est celle de proposer aux résidents la possibilité de se recueillir. François, à l'instar d'un touriste oisif, passera l'essentiel de son

¹⁴⁹ François avait déjà entrepris le voyage à Ligugé du temps où il rédigeait encore sa thèse sur Huysmans.

séjour enfermé dans sa chambre d'hôtellerie où il tuera le temps en fumant cigarette sur cigarette. Qui plus est, ses quelques tentatives de méditation se verront constamment interrompues par le vacarme produit par le passage du TGV « à l'extérieur du parc. » (p. 129) À noter que, comme pour le pèlerinage à Rocamadour, l'affirmation définitive de l'échec de la quête de reconversion coïncide avec la fin d'une partie du roman (en l'occurrence la partie IV), ce qui atteste de l'importance de la thématique de la rédemption par la contemplation dans la structuration de l'intrigue.

Notre personnage a également du mal à interagir avec la beauté des sites naturels qu'il a eus à parcourir tout au long de ses pérégrinations à travers le Sud-Ouest français, comme le prouve son indifférence envers les paysages offerts par la vallée de la Dordogne : « Je m'assis au bord de la falaise, essayant sans grand succès de m'abîmer dans la contemplation du paysage » (p. 141) ou encore « Ma tentative pour m'intéresser aux beautés naturelles de la région était de toute évidence vouée à l'échec ; » (p. 141).

Nous avons déjà évoqué dans *Sérotonine* la haine de Florent pour l'espace urbain parisien, cette haine s'étendant même jusqu'à son propre domicile, « un grand trois pièces au 29^{ème} étage de la tour totem [...] située au cœur du quartier Beaugrenelle, juste en face de l'île aux Cygnes. » (p. 47) : « Je détestais cette tour et je détestais le quartier Beaugrenelle, » (p. 47). On aurait pu penser alors que son odyssée dans la campagne normande lui serait d'un grand secours sur le plan psychologique sauf que, contre toute attente, notre quadragénaire dépressif, malgré sa profession d'ingénieur agronome, s'avère être un virulent pourfendeur de la cause écologique, comme l'atteste cette phrase : « [...] je n'étais pas écoresponsable, je roulais en 4x4 diesel - je n'aurais peut-être pas fait grand-chose de bien dans ma vie, mais au moins j'aurais contribué à détruire la planète - et je sabotais systématiquement le programme de tri sélectif [...] » (p. 48)

Comme pour François de *Soumission*, sa traversée de l'espace rural normand est constamment marquée par le sceau de l'échec contemplatif. Cela s'exprime clairement dans l'épisode du suicide de son ami Aymeric où Florent, avant de se rendre sur les lieux du drame, tentera une promenade sur les falaises de Flamanville, dans le but d'alléger le poids de son mal-être. Mais malgré la beauté des paysages, « [Sa] promenade sur les falaises fut malheureusement un échec. » (p. 254) Ce constat d'échec est renforcé par l'opposition totale entre la beauté éclatante de la scène décrite et l'état psychologique déliquescents du personnage :

Jamais la lumière pourtant n'avait été aussi belle, jamais l'air n'avait été aussi frais et revigorant, jamais le vert des prairies n'avait été aussi intense, jamais le miroitement du soleil sur

les vaguelettes de l'océan presque étale n'avait été aussi enchanteur ; jamais non plus, je crois, je n'avais été aussi malheureux. (p. 254)

La mise en perspective d'une description aux forts accents romantiques portée par des éléments pittoresques tels que la verdure des prairies et le miroitement du soleil avec l'insistance sur l'état malheureux du protagoniste via la locution adverbiale « jamais+aussi » assoit cet effet de rupture entre l'individu et l'objet de sa contemplation. Cela réactualise donc la loi de la disjonction milieu-individu.

Il semblerait que l'inaptitude de Florent à entrer en méditation contemplative ne soit pas due uniquement au délabrement de sa psyché mais remonterait déjà à son enfance passée en grande partie au Méribel, connu pour abriter une station de ski alpin : « J'échouai à développer en moi une réelle émotion esthétique devant les paysages alpins ; » (p. 136). Enfin, sa promenade dans une forêt aux bords de l'Orne lui donnera l'occasion de confirmer son aversion pour la nature :

[...] il est faux de s'imaginer que la nature laissée à elle-même produit des futaies splendides, aux arbres puissamment découplés, de ces futaies qu'on a pu comparer à des cathédrales, qui ont pu aussi provoquer des émotions religieuses de type panthéiste ; la nature laissée à elle-même ne produit en général qu'un informe et chaotique fouillis, composé de plantes variées et dans l'ensemble assez moches ; c'est à peu près ce spectacle que m'offrit ma promenade jusqu'aux bords de l'Orne. (pp. 283-284)

Ce passage se prête à une déconstruction en bonne et due forme du mythe panthéiste cher aux romantiques, qui voient en la nature une manifestation de la puissance divine. Au contraire, la nature est réduite à son état le plus matériel, le plus laid et le plus terre à terre qui soit.

Justement, l'emploi de ce procédé de déconstruction devient permanent dans les romans *Plateforme* et *La possibilité d'une île*. Pour *Plateforme*, son ancrage dans la thématique du voyage et de l'exotisme pourrait laisser envisager la possibilité d'éventuels épisodes oniriques où le voyageur se sentirait pris par la beauté des paysages à contempler durant son séjour thaïlandais. En réalité, il n'en est rien. Le roman se focalise plutôt sur les enjeux sociologiques et économiques liés au tourisme (sexuel) de masse. Cela donne lieu à des scènes assez cocasses où l'attention du personnage principal se reporte essentiellement sur le comportement ridicule de ses compagnons de voyage, plutôt que sur la beauté du panorama proposé. De plus, la valeur des lieux visités est souvent réduite à leurs notations dans les

guides touristiques tels que le *Guide du routard* ou le *white book*¹⁵⁰, eux-mêmes se réduisant à des manifestes contre le tourisme sexuel. Complètement désabusé, Michel ne ressentira à aucun moment un sentiment d'extase face au déploiement des splendeurs naturelles ou architecturales des sites explorés. Saisi par un profond ennui durant tout le déroulement des excursions, il préfère se réfugier dans la lecture, et ce pour ne pas avoir à écouter les discours du guide sur l'histoire des monuments architecturaux de la région : « Deux kilomètres plus tard, je pris conscience que cette fois je n'avais vraiment plus rien à lire ; j'allais devoir affronter la fin du circuit sans le moindre texte imprimé pour faire écran. » (p. 102) L'expression « pour faire écran » démontre à quel point notre antihéros n'éprouve aucun intérêt pour l'environnement qui l'entoure, la lecture devenant alors pour lui une sorte d'exutoire essentiel pour supporter le caractère vide et assommant de son voyage.

La situation n'est pas dénuée d'ironie puisque nous est présentée une configuration assez particulière d'un cadre moyen qui, pour échapper à la routine de son milieu professionnel, entreprend un voyage en Extrême-Orient qui semble - aventures sexuelles mises à part - lui-même générateur d'un ennui oppressant. Comble de l'ironie, les différents livres lus par notre cadre du tertiaire s'avèreront être d'une rare médiocrité, ce qui prolonge donc le cycle infini de la lassitude. Seule la vue panoramique de la ville de Bangkok, depuis la fenêtre de sa chambre du 27^{ème} étage donnant sur les différents édifices architecturaux de la capitale thaïlandaise (l'hôtel Marriott, les cubes de béton gigantesques du *Grand Plaza President* ou encore les tours angulaires du Dusit Thani), fera naître en lui un soupçon d'extase contemplative : « Du 27^{ème} étage, le spectacle était extraordinaire. » (pp. 43-44) Le passage se clôt sur une note assez ironique comme le laisse deviner la dernière phrase de l'extrait : « Je bus lentement une Singha Gold¹⁵¹ en méditant sur la notion d'irréversible. » (p. 44) Le décalage entre la posture méditative du contemplateur face à l'expansion d'un panorama des plus anodins et sa consommation d'alcool, le tout inscrit dans un contexte de divertissement touristique (mais que vient faire la notion d' « irréversibilité » dans tout cela ?) produit un effet dysphorique validant le caractère dérisoire de cet acte contemplatif. Nous sommes donc, encore une fois, face à un simulacre de contemplation.

¹⁵⁰ À noter que les nombreux anglicismes qui émaillent le texte donnent parfois l'impression d'avoir affaire, non pas à un récit portant sur le voyage et l'exotisme, mais plutôt à un catalogue touristique répertoriant les différents circuits d'exploration afin d'orienter le choix du client, ce qui dote le roman d'une dimension, non seulement ironique mais également critique, avec la mise à nu des conséquences néfastes de la société de consommation sur la quête exotique d'un ailleurs inconnu.

¹⁵¹ Il s'agit d'une bière thaïlandaise.

La contemplation dans *La possibilité d'une île* est associée à la frustration. Daniell, devenu très riche, suite aux nombreux succès de ses spectacles humoristiques, achètera une somptueuse résidence à San José au sud de l'Andalousie, région réputée pour la beauté de ses sites naturels, où il s'installera avec sa compagne Isabelle. Malgré la splendeur des environs, ils s'y sentiront affreusement seuls : « Nous n'avions ainsi personne à inviter, dans notre somptueuse résidence ; personne avec qui partager un verre de rioja en regardant les étoiles. » (p. 63) Ce sentiment de solitude se transformera en frustration et même en frayeur suite au départ d'Isabelle. Malgré de multiples tentatives, il ne réussira jamais à communier avec la magnificence géographique de la région, comme le démontre le passage narratif sa virée en Mercedes 600 SL à la sublime plage de Rodalquilar :

C'était une plage splendide, presque toujours déserte, d'une platitude géométrique, au sable immaculé, environnée de falaises aux parois verticales d'un noir éclatant ; un homme doté d'un réel tempérament artistique aurait sans doute pu mettre à profit cette solitude, cette beauté. Pour ma part, je me sentais face à l'infini comme une puce sur une toile cirée. Toute cette beauté, ce sublime géographique, je n'en avais en fin de compte rien à foutre, je les trouvais même vaguement menaçants. (*P.I.*, p. 103)

L'absence de toute sensibilité artistique chez notre anti-héros empêche l'aboutissement du processus contemplatif si bien que ce déploiement de beautés naturelles s'apparente finalement à un immense gâchis. Pis encore, la mise en scène du personnage perdu dans l'immensité de la plage, au lieu de générer un état d'apaisement, réactualise le leitmotiv de la terreur spatiale, si présent dans l'univers romanesque houellebecquien avec toujours l'insistance sur cette peur ancestrale de l'infini. Sur le plan de l'écriture, l'échec contemplatif est entériné par l'emploi du registre familier et plus précisément d'un vocabulaire grossier avec l'usage de l'expression « je n'en avais rien à foutre » pour exprimer son indifférence envers le paysage en question.

Mais au-delà de ce rapport hostile entre le personnage et son milieu, il semblerait que c'est bien les pulsions sexuelles irrépressibles dont est constamment assailli Daniel qui sont à l'origine de son inaptitude à se plonger dans l'abîme de la méditation contemplative. À titre illustratif, nous mentionnons l'épisode où notre humoriste, sous prétexte d'observer les étoiles, achètera un télescope qui lui servira, en réalité, à profiter des corps dénudés des filles sur la plage : « [...] je me branlais un petit peu sur la terrasse en matant les adolescentes à poil (moi aussi j'avais acheté un télescope, mais ce n'était pas pour regarder les étoiles, ha ha ha) ». (p. 93) Cependant, nous enregistrons un acte contemplatif abouti, à la suite duquel Daniell, particulièrement inspiré, composera un poème : « Le lendemain, de retour à San José, je descendis jusqu'à la playa de Monsul. Observant la mer, et le soleil qui descendait sur

la mer, j'écrivis un poème. » (*P.I.*, p. 172) Cela survient suite à sa rencontre avec le deuxième amour de sa vie, Esther. Mais il s'agit en réalité d'un bonheur illusoire puisque, à la suite de sa rupture avec la jeune espagnole, il sombrera dans une dépression violente qui l'amènera jusqu'au suicide.

La carte et le territoire se distingue des autres romans houellebecquiens par la validité de la piste contemplative. Roman tournant autour de la thématique du travail artistique et sur l'art en général, il nous dresse le portrait d'un artiste contemporain Jed Martin, individu apaisé, bien que d'un tempérament réservé et mélancolique, au contraire de la plupart des personnages houellebecquiens, indifférent aux conséquences néfastes de la compétition sexuelle¹⁵². Il consacrera sa vie à ses créations artistiques sans tenir réellement compte des turbulences de son époque d'où l'efficacité du processus contemplatif dans ce roman : « Jed consacra sa vie (du moins sa vie professionnelle, qui devait assez vite se confondre avec *l'ensemble de sa vie*) à l'art, à la production de représentations du monde, dans lesquelles cependant les gens ne devaient nullement vivre. » (*C.T.*, p. 37). En effet, de par son sens de la créativité hautement développé, Jed Martin fera de son observation inspirée des objets du monde une parfaite retranscription artistique, tant dans le domaine de la photographie que de la peinture.

Parmi les objets qui lui inspireront l'une de ses œuvres les plus accomplies, nous citons les cartes routières « Michelin » à la contemplation desquels il sera pris d'un vif sentiment d'extase, comme s'il s'agissait d'une révélation divine : « Jamais il n'avait contemplé d'objet aussi magnifique, aussi riche d'émotion et de sens que cette carte Michelin au 1/150 000 de la Creuse, Haute-Vienne. [...] Le dessin était complexe et beau, d'une clarté absolue, n'utilisant qu'un code restreint de couleurs. » (p. 52) Ce sentiment d'extase contemplative sera suivi d'un « état de frénésie nerveuse » (p. 60) précédant la mise en place du processus créatif reposant sur une photographie esthétisante des cartes en question. Nous aboutissons à la transformation d'un objet *a priori* uniquement utilitaire et dénué de tout potentiel artistique (une carte routière) en un objet intellectuel doté d'une véritable dimension esthétique, ce qui confirme la totale réussite du processus contemplatif.

Sur un autre plan, le roman nous donne à observer un monde postindustriel occidental en fin de cycle, mais là où dans les autres romans houellebecquiens la fin du monde est décrite de manière turbulente voire apocalyptique, dans la *Carte et le territoire*, elle est envisagée d'une manière plutôt douce, immortalisée par l'œuvre finale de Jed Martin

¹⁵² *La carte et le territoire* est le roman de Houellebecq qui contient le moins de passages à caractère pornographique.

consacrant le triomphe de la végétation sur le monde industriel. Cependant, l'aspect déconstructeur et ironique n'est pas totalement absent de la trame narrative. Il se manifeste notamment à travers la description d'une nation française se désindustrialisant progressivement pour devenir un immense décor de carte postale destinée à combler les besoins des flux touristiques.

Comme dans *Plateforme*, le texte emprunte énormément au jargon des guides hôteliers avec de multiples références au guide *French Touch* notamment. Enfin, nous relevons une critique implicite de la marchandisation de l'art qui se reflète à travers, par exemple, la réduction des créations de Jed Martin à de simples produits commerciaux mis en vente sur divers sites internet. À ce titre, le début du chapitre VII est particulièrement évocateur. Nous y observons un Jed Martin, assis devant son ordinateur, essayant de fixer le prix de ses œuvres : « En tâtonnant un peu, au bout de quelques semaines, il se stabilisa autour de deux mille euros pour un format 40x60. Voilà, ça y était, maintenant : il connaissait son *prix sur le marché*. » (p. 91) L'emploi de l'italique pour l'expression *prix sur le marché* atteste de l'intention ironique du narrateur.

La déconstruction du processus contemplatif devient manifeste à travers la grande visibilité de l'espace de l'hypermarché dans la plupart des romans houellebecquiens et ce dès *Extension du domaine de la lutte*. D'ailleurs, l'omniprésence de l'espace commercial est perceptible dès le péri-texte avec notamment la photographie de la première de couverture de son premier roman nous donnant à voir des caddies alignés sur un fond blanc ou encore la note de présentation de la quatrième de couverture des *Particules élémentaires* : « Michel, chercheur en biologie rigoureusement déterministe, incapable d'aimer, gère le déclin de sa sexualité en se consacrant au travail, à son Monoprix et aux tranquillisants. » (*P.E*, quatrième de couverture)

Houellebecq excelle en effet dans la description des multiples supermarchés jalonnant l'espace urbain français tels que les Leclerc (*Sérotonine*), Géant Casino (*Soumission*) ou encore Hyper-Casino (*La carte et le territoire*), c'est ce qui fait dire à Clémentin Rachet dans *Topologies* que : « Si un espace devait symboliser le style houellebecquien, il s'agirait sans aucun doute du *supermarché*. »¹⁵³ Bien qu'espace anonyme, complètement dépersonnalisé et surtout symbole d'une société occidentale soumise au diktat du libéralisme économique, le supermarché semble exercer une réelle fascination pour le personnage houellebecquien,

¹⁵³ Clémentin Rachet, *Topologies*, op.cit., p. 55.

rappelant en cela l'attrance du personnage huysmansien pour l'usine vomissant sa fumée dans le ciel parisien.

Dans *Sérotonine*, Florent sera pris d'un réel sentiment d'éblouissement lors de sa visite du centre Leclerc : « Je n'avais jamais, à mon âge, mis les pieds dans un centre Leclerc. Je fus ébloui. Jamais je n'aurais imaginé l'existence d'un magasin aussi richement achalandé [...] » (*SE*, p. 273) L'usage de la phrase « je fus ébloui » semble disproportionné par rapport à l'objet de l'éblouissement (un banal centre commercial) et aurait pu beaucoup plus s'accorder à un contexte favorisant la contemplation d'un monument architectural aux dimensions vertigineuses. L'éblouissement de Florent se poursuivra au moment de se promener parmi les rayonnages alimentaires : « Des produits alimentaires de tous les continents s'offraient au long de rayonnages interminables, et j'avais presque le vertige en songeant à la logistique mobilisée, aux immenses porte-conteneurs traversant les océans incertains. » (pp. 273-274) Nous relevons dans ce passage un réel réinvestissement du champ lexical de l'extase contemplative. Les termes « continents », « interminables », « vertige » ou encore « océans incertains » renvoient à l'image d'un individu complètement absorbé par la contemplation d'un paysage aux proportions gigantesques et incommensurables.

Pour sceller le caractère sublime de cette promenade au supermarché, le narrateur convoque l'intertexte baudelairien¹⁵⁴, plus précisément la troisième strophe du poème « L'invitation au voyage » et de manière détournée le célèbre refrain du même poème : « Ordre et beauté, c'était le moins qu'on puisse dire. Luxe, calme et volupté, vraiment. » (p. 274) Voilà qu'une simple virée à un supermarché se transforme en une ode au voyage et à l'exploration de territoires inconnus. En réalité, cet extrait renferme un incontestable aspect parodique en plus d'une pointe d'humour noir se signalant à travers l'évocation du souvenir d'Aymeric, le défunt meilleur ami de Florent, survenant au moment où ce dernier terminait de remplir son caddie de banals produits alimentaires.

Au-delà même de la contemplation, dans *Extension du domaine de la lutte*, l'espace du supermarché se mue en espace tragique avec l'épisode de la mort d'un client dans l'hypermarché Nouvelles Galeries de Rouen, vraisemblablement d'un arrêt cardiaque. Mais une tragédie aux relents de farce, comme c'est souvent le cas chez Houellebecq. Le narrateur, de par un compte-rendu dépouillé et distant, fait de cette mort un événement anodin ou même un non-événement : « Assisté à la mort d'un type, aujourd'hui, aux Nouvelles Galeries. Mort très simple, à la Patricia Highsmith [...] » (*E.D.L.*, p. 66). L'agonie du mourant n'empêchera

¹⁵⁴ Dominique Noguez qualifie d'ailleurs Houellebecq de « Baudelaire des supermarchés ». Dominique Noguez, *Houellebecq en fait*, Paris, Fayard, 2003, p. 30.

pas d'ailleurs le narrateur de se concentrer sur ses achats alimentaires : « J'achetai peu de choses : du fromage et du pain en tranches, pour manger dans ma chambre d'hôtel. » (p. 66) Pis encore, son principal souci se réduisait à un problème de tire-bouchon pour la bouteille de vin qu'il s'apprêtait à acheter : « Mais j'hésitai quelque temps entre les bouteilles de vin, très diverses, offertes à la convoitise du public. L'ennui c'est que je n'avais pas de tire-bouchon. Par ailleurs, je n'aime pas le vin ; ce dernier argument finit par l'emporter, et je me rabattis sur un pack de Tuborg. » (pp. 66-67)

Ainsi la mort du client est reléguée au second plan par rapport aux courses du narrateur. La conclusion finale entérine le caractère quasi-dérisoire du décès en question : « On ne peut pas dire que ç'ait été une mort très digne, avec tous ces gens qui passaient, qui poussaient leurs caddies (on était à l'heure de plus grande affluence), dans cette ambiance de cirque qui caractérise toujours les supermarchés. » (p. 67) La scène en vient même à prendre des accents humoristiques avec la visualisation d'un cadavre dans un hypermarché, au milieu des caddies, avec une musique publicitaire comme fond sonore : « [...] il y avait même la chanson publicitaire des Nouvelles Galeries (peut-être l'ont-ils changée depuis) ; le refrain, en particulier, se composait des paroles suivantes : « *Nouvelles Galeries, aujourd'hui... Chaque jour est un nouveau jour...* »¹⁵⁵ (p. 67). Une mort bien vite expédiée comme l'atteste les deux phrases clausulaires du chapitre : « Et voilà le travail. Il était dix-huit heures vingt. »¹⁵⁶ Cet extrait met en évidence le passage du morbide au grotesque qui s'opère souvent dans les romans houellebecquiens.

Cette fascination pour l'espace des supermarchés semble s'étendre sur Houellebecq lui-même, tel qu'il est représenté du moins dans *La carte et le territoire* :

[Jed Martin] savait que [Houellebecq] partageait son goût pour la grande distribution, la *vraie* distribution aimait-il à dire, que comme lui il appelait de ses vœux, dans un futur plus ou moins utopique et lointain, la fusion des différentes chaînes de magasins dans un hypermarché total, qui recouvrait l'ensemble des besoins humains. (*C.T.*, p. 191)

Il s'agit d'un clin d'œil ironique à l'ensemble de l'œuvre houellebecquienne avec cette constante représentation de l'espace commercial comme non-lieu utopique.

¹⁵⁵ D'où l'intitulé du chapitre « Chaque jour est un nouveau jour ».

¹⁵⁶ La phrase « Il était dix-huit heures vingt » semble déjà annoncer la dernière phrase du roman « Il est deux heures de l'après-midi. » Cela conforte l'idée déjà suggérée qu'il s'agit probablement d'un horaire de décès. L'emploi du présent de l'indicatif dans la deuxième assertion aurait pour effet d'assoir le caractère péremptoire de la mort du personnage principal.

La contemplation, chez nos deux auteurs, se distingue par la transgression des codes qui la définissent. D'abord, chez Huysmans, la première transgression se situe au niveau de l'objet de la contemplation. Nous avons relevé chez lui une fascination pour les paysages industriels modernes au détriment des paysages naturels. Ses romans, inscrits dans le contexte d'une Révolution industrielle aux conséquences décisives sur l'architecture et le plan d'urbanisme des grandes villes européennes (Paris, Londres), tirent parti de l'aspect esthétisant de ces grands espaces urbains, aspect esthétisant déjà mis en avant par la poésie de Baudelaire. La deuxième transgression consiste dans la reconstruction mentale de ces espaces de la part de ses personnages, sans avoir eu à les contempler réellement.

Ainsi, dans *À rebours* et *En rade*, le personnage fantasme sur l'éventuelle beauté des espaces industriels et urbains - y compris les plus malfamés tels que les maisons closes et les brasseries de bas étage - alors qu'il en est complètement détaché, des Esseintes s'étant volontairement enfermé dans sa maison de Fontenay et Jacques Marles dans un château délabré en plein milieu de la campagne parisienne. Ceci dénoterait *a priori* une forte activité cérébrale de leur part, ce qui n'est point en contradiction avec l'acte contemplatif, qui a tendance à générer chez le contemplateur des aspirations intellectuelles et esthétiques jusqu'à aboutir parfois à des créations artistiques. Sauf que chez les personnages huysmansiens, cette surexcitation nerveuse n'aboutit nullement à une quelconque production artistique concrète, il s'agirait bien plus d'une manifestation d'un énième symptôme de la maladie psychique dont ils sont souvent les sujets.

Enfin, la troisième transgression tourne autour de la déconstruction du mythe de la contemplation en tant qu'acte salvateur pour l'individu incompris, tiraillé par le Mal du Siècle, contraint de se réfugier dans la nature pour échapper à la douleur qui le ronge. Nous avons vu dans *À vau-l'eau* et *La retraite de monsieur Bougran* la mise en échec du processus contemplatif à travers notamment les médiocres épisodes de la promenade ratée de monsieur Bougran dans l'espace naturel du jardin du Luxembourg ou l'étrange fascination de M. Folantin pour une taverne à ivrognes qui lui permet d'observer le comportement des clients. L'idée de simulacre est constamment mise à contribution.

Pour Houellebecq, les diverses tentatives contemplatives des différents personnages se soldent généralement par l'échec. Échec relatif dans *Soumission* où le protagoniste principal, bien que pris d'émotion par la beauté de l'effigie de la Vierge Noire de Rocamadour, ne parviendra jamais à imiter son auteur fétiche en échouant à se reconverter à la religion chrétienne. Échec retentissant dans *Sérotonine* où Florent, éprouvant une hostilité farouche envers l'écosystème naturel, se perdra dans un effrayant espace normand et finira par se

laisser abattre par cette dépression qui ne cessera d'épuiser ses pulsions vitales. De plus, comme chez Huysmans, la contemplation chez l'auteur des *Particules élémentaires* subit le joug de la déconstruction. Cela est perceptible essentiellement dans *Plateforme* et *La possibilité d'une île* où la beauté des panoramas naturels proposés tant en Thaïlande qu'en Andalousie semble laisser complètement indifférent les protagonistes principaux, uniquement préoccupés par l'assouvissement de leurs besoins sexuels.

Subsiste le cas particulier de Jed Martin, artiste accompli, chez qui l'acte contemplatif s'accompagne souvent d'un réel élan créatif. Il réussira entre autres à transposer l'état de ruine industrielle dans lequel a fini par se trouver l'Occident postmoderne en une œuvre artistique totale. Mais là où Houellebecq innove, avec toujours cette volonté transgressive et déconstructrice qui le caractérise, c'est dans la consécration du supermarché comme lieu d'extase contemplative tant ses personnages semblent s'y plaire. Là où Huysmans s'enthousiasme face à l'imposante stature d'une grande usine crachant des volutes de fumée, Houellebecq, lui, préfère célébrer la splendeur de cet espace anonyme et générique qu'est le supermarché, symbole du triomphe absolu du libéralisme économique. À moins que ce ne soit une manière cynique de déplorer justement la transformation du monde occidental en un immense hypermarché où tout objet - et même les êtres humains - est réduit à sa valeur d'échange.

La suspension temporelle engendrée par un acte contemplatif abouti n'est donc pas valide pour les personnages de nos deux auteurs. Au contraire, c'est bien ce sentiment de finitude qui prévaut. Cela est encore plus flagrant pour Houellebecq où la peur irrépessible de la mort est une constante. La morbidesse que nous avons définie au départ comme étant cet état de grâce malade qui investit l'individu lui octroyant la possibilité d'adopter une attitude passive et nonchalante face à la déchéance du monde n'est pratiquement pas opérante - à quelques exceptions près - pour nos protagonistes. La permanence des échecs contemplatifs confirment plutôt la loi de disjonction milieu-individu que nous avons analysée au chapitre précédent.

2. Evasion par le voyage : entre simulacre¹⁵⁷ et tragédie

Comme la contemplation, l'évasion par le voyage subit un processus de déconstruction par nos deux auteurs. Cela est perceptible essentiellement chez Huysmans qui revisite certains

¹⁵⁷ Dans *La poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans*, Guérin-Marmigère parle de « simulacre d'intrigue romanesque », *op.cit.*, p. 142.

chronotopes spécifiques tels que celui de l'odyssée ou encore celui du roman gothique d'une manière quelque peu loufoque, sans parler de l'étrange conception du voyage de certains de ses personnages, centrée sur l'idée de reconstitution totale de l'espace de départ pour en faire un lieu d'évasion à l'agencement des plus singuliers, ce que nous analyserons avec détails dans ce qui va suivre. Pour Houellebecq, nous verrons que son traitement de la thématique du voyage oscille entre le simulacre et le tragique. Il se distingue également par son évocation de la question de l'utopie à travers la représentation de certains espaces utopiques, lesquels seraient les plus à même de sauver le protagoniste de son quotidien marqué par un ennui oppressant.

2.1 - Huysmans ou la loi de la reconstitution de l'espace

Qu'entend-on par loi de reconstitution de l'espace ? Tout d'abord, il faut préciser que cette loi agit sur deux niveaux : la structuration même du cadre spatio-temporel et la représentation de ce dernier par les personnages. Concernant la macrostructure spatio-temporelle, Huysmans se distingue par sa capacité à créer de nouveaux chronotopes à partir de données topographiques *a priori* triviales mais également à détourner certaines conventions génériques de leurs fins premières. Nous verrons par exemple comment il insère de manière totalement inattendue le chronotope de l'odyssée dans certains de ses romans (*Sac au dos*, *À vau-l'eau*) ou invoque certaines caractéristiques inhérentes au roman gothique anglais dans le façonnement de ses espaces romanesques (*En rade*, *Là-bas*).

Pour ce qui est de la représentation de l'espace par les personnages eux-mêmes, nous avons étudié dans notre chapitre précédent les modalités de désynchronisation du protagoniste avec son milieu. Autrement dit, nous avons démontré que le milieu en question, qu'il soit stable (milieu professionnel, à l'état naturel, urbain) ou mouvant (*cf.* loi de la mutation) agit de manière foncièrement négative sur le protagoniste. Cette désynchronisation, ou disjonction, engendre chez ce dernier une volonté d'évasion, d'explorer de nouvelles contrées. Cela induit donc l'actualisation de la quête d'un chronotope salvateur le plus à même d'extirper le protagoniste de son environnement étouffant et anxiogène. Ce chronotope salvateur fonctionne souvent comme un ersatz de voyage pour le personnage huysmansien où l'évasion physique cède la place à une évasion mentale, un déplacement psychique vers des territoires inconnus, des ailleurs dont le commun des mortels ne peut soupçonner l'existence.

2.1.1 - La loi de l'imitation de la nature dans *À rebours*

Dans *À rebours*, deux traits de caractères singuliers au personnage de des Esseintes sont à l'origine de son entreprise de création d'un microcosme à part, un monde parallèle dans lequel il pourrait éventuellement échapper à la médiocrité ambiante de la société : une conception très particulière du voyage et une haine farouche de la nature.¹⁵⁸

Sa vision du voyage se dévoile clairement à travers une question rhétorique prenant des allures d'aphorisme, survenant suite à l'annulation de son déplacement à Londres dans le chapitre XI : « À quoi bon bouger, quand on peut voyager si magnifiquement sur une chaise ? » (A.R, p. 247) Ceci confirme l'idée selon laquelle le voyage est perçu par notre antihéros comme une évasion mentale dispensant le voyageur de se déplacer physiquement vers la destination escomptée.

Concernant la haine farouche de des Esseintes envers la nature, il est à noter que cette particularité prend des accents si prononcés dans le récit que cela en devient une caractéristique inhérente au roman, tel un marqueur identitaire qui le distingue des autres productions romanesques de l'époque. Cela se reflète d'ailleurs dans la traduction anglaise du titre de l'œuvre qui devient *Against Nature*¹⁵⁹ signifiant « contre la nature », comme si cette disposition si singulière de des Esseintes pouvait à elle-seule résumer la substance même du roman. Cette hostilité envers l'écosystème naturel est clairement exposée dans le chapitre II du roman :

Comme il le disait, la nature a fait son temps ; elle a définitivement lassé, par la dégoûtante uniformité de ses paysages et de ses ciels, l'attentive patience des raffinés. Au fond, quelle platitude de spécialiste confinée dans sa partie, quelle petitesse de boutiquière tenant tel article à l'exclusion de tout autre, quel monotone magasin de prairies et d'arbres, quelle banale agence de montagnes et de mers. (p. 103)

Cet extrait revêt des allures de réquisitoire contre la nature en prenant à contre pied les nombreux topoï célébrant la beauté des sites naturels, en mettant en avant la monotonie des « prairies et des arbres », la banalité des « montagnes et des mers » ou encore la « dégoûtante uniformité des paysages et des ciels ». Cela n'est d'ailleurs pas sans rappeler le mépris éprouvé par le personnage de Florent de *Sérotonine* envers la nature, clairement exprimé lors de sa balade dans la forêt au voisinage de l'Orne. Pour ce qui est d'*À rebours*, nous relevons également dans ce passage un parallèle entre l'esthétique insipide de la nature et la médiocrité

¹⁵⁸ Sur ce rejet du naturel par des Esseintes, voir l'article de Françoise Gaillard : « De l'antiphysis à la pseudophysis (l'exemple d'*À rebours* », *Romantisme*, n°30, 1980, pp. 69-82.

¹⁵⁹ Joris-Karl Huysmans, *Against Nature (À rebours)*, Londres, Penguin Classics, 2003.

crasse du monde bourgeois. Ainsi, ce n'est point un hasard s'il emploie un lexique appartenant au monde du commerce pour affirmer la futilité et l'inanité de l'espace naturel par des termes tels que « boutique », « magasin » et « agence ». Cette réduction des paysages naturels à de simples établissements commerciaux n'est guère anodine quand on connaît sa faible estime envers la bourgeoisie industrielle.

Mais ne se limitant pas uniquement à exprimer son dégoût envers le macrocosme naturel, dès le paragraphe suivant, des Esseintes énonce les fondements de son nouveau programme esthétique par lequel il compte remplacer l'idéal naturel :

Il n'est, d'ailleurs, aucune de ses inventions, réputée si subtile ou si grandiose que le génie humain ne puisse créer ; aucune forêt de Fontainebleau, aucun clair de lune que des décors inondés de jets électriques ne produisent ; aucune cascade que l'hydraulique n'imité à s'y méprendre ; aucun roc que le carton-pâte ne s'assimile ; aucune fleur que de précieux taffetas et de délicats papiers peints n'égalent ! (p. 103)

Aussi, stipule-t-il la supériorité du génie humain sur celui de la nature, supériorité qui se manifeste à travers la capacité qu'a l'être-humain à imiter n'importe quelle création naturelle (forêt, cascade ou même fleurs) tout en la magnifiant grâce à l'invention de procédés ingénieux tels que l'hydraulique, le carton-pâte ou encore les papiers peints. Ceci rejoint parfaitement la fascination du personnage huysmansien pour les paysages industriels, produits de l'inventivité humaine, que nous avons analysée antérieurement.

Enfin, des Esseintes conclut son raisonnement en proclamant la fin du règne naturel et l'avènement de celui de l'artifice : « À n'en pas douter, cette sempiternelle radoteuse [la nature] a maintenant usé la débonnaire admiration des vrais artistes, et le moment est venu où il s'agit de la remplacer, autant que faire se pourra, par l'artifice¹⁶⁰. » (p. 103) Ce programme esthétique, bien loin de se réduire à de simples élucubrations émanant d'un esprit malade, sera appliqué tout le long du récit avec une précision d'orfèvre. En imitant la nature, le duc Jean construira un microcosme artificiel dans lequel il pourra constamment voyager par l'esprit, s'incarnant dans la maison de Fontenay-aux-Roses dont l'agencement et la composition des lieux répondent parfaitement aux canons de son idéal artistique.

L'agencement de la salle à manger, décrite avec détails au deuxième chapitre, est une application parfaite des préceptes esthétiques de des Esseintes. Cette salle a été conçue de

¹⁶⁰ Dans son *Essai sur la psychologie morbide de Huysmans*, Lavalée désigne *À rebours* comme étant le représentant de la phase de l'artifice parmi les romans de Huysmans : « [...] trois phases sont, en effet, à distinguer : la phase naturalise (*Marthe, Sœurs Vatard, En ménage, À vau-l'eau*) [...] la phase de l'artifice dont *À rebours* est l'unique expression, la phase mystique avec *Là-bas, En route* et les œuvres dites catholiques. » G. Lavalée, *Essai sur la psychologie morbide de Huysmans, op.cit.*, p. 6.

façon à donner l'illusion à son occupant de déjeuner dans une cabine de navire en pleine mer, reproduisant ainsi les sensations d'un voyage en bateau : « Cette salle à manger ressemblait à la cabine d'un navire avec son plafond voûté, muni de poutres en demi-cercle, ses cloisons et son plancher, en bois de pitchpin, sa petite croisée ouverte dans la boiserie, de même qu'un hublot dans un sabord. » (p. 99) Mais le principe d'imitation ne s'arrête pas là. En effet, cette même salle à manger est insérée dans une autre pièce encore plus grande qui constitue la véritable salle à manger : « Ainsi que ces boîtes du Japon qui entrent, les unes dans les autres, cette pièce était insérée dans une pièce plus grande, qui était la véritable salle à manger bâtie par l'architecte. » (p. 99) Enfin, dernier agencement issu de l'imaginaire fertile de des Esseintes, l'espace séparant la petite pièce de la grande est occupé par un immense aquarium de façon à ce que notre antihéros puisse avoir l'impression de contempler la mer par l'hublot de la petite pièce :

[...] un grand aquarium occupait tout l'espace compris entre ce hublot [de la petite pièce] et cette réelle fenêtre [de la grande pièce] ouverte dans le vrai mur. Le jour traversait donc, pour éclairer la cabine, la croisée, dont les carreaux avaient été remplacés par une glace sans tain, l'eau, et, en dernier lieu, la vitre à demeure du sabord. (p. 99)

Allant jusqu'au bout de son entreprise, l'aristocrate déchu mettra en place tout un dispositif de tuyautage et de conduits permettant le remplissage constant de l'eau pure de l'aquarium. L'eau elle-même se trouve traitée d'une manière bien particulière par des Esseintes en personne, faisant en sorte que sa teinte soit en adéquation avec l'état de la saison et de l'atmosphère et ce en versant « des gouttes d'essences colorées ». (p. 100) Enfin, comble de l'artifice, le duc Jean en vient à utiliser des poissons mécaniques pour accroître l'illusion du voyage marin : « Il se figurait alors être dans l'entre-pont d'un brick, et curieusement il contemplait de merveilleux poissons mécaniques, montés comme des pièces d'horlogerie¹⁶¹ qui passaient devant la vitre du sabord et s'accrochaient dans de fausses herbes¹⁶² ; ». (p. 100)

Nous aboutissons donc à un monde étrange, complètement artificiel, émanation du génie humain, reproduisant une nature jugée sans intérêt. La supériorité du travail technique humain sur l'œuvre paresseuse de la nature se reflète dans la complexité architecturale théorisée par la conception spatiale de des Esseintes : au départ, nous avons un macrocosme naturel matérialisé par les environs de la capitale parisienne dans lequel s'insère le

¹⁶¹ Nous pouvons voir en ces poissons mécaniques le signe du triomphe total du progrès scientifique sur l'empire de la nature. Il est à rappeler d'ailleurs que le roman d'anticipation (*cf.* Jules Verne) avait le vent en poupe à cette époque.

¹⁶² La détestation de la nature et le recours à l'artifice va jusqu'à l'usage de « fausses herbes » en guise de nourriture pour les faux poissons.

microcosme secondaire représenté par la maison de Fontenay¹⁶³, lequel à son tour renferme le microcosme de la salle à manger, elle-même composée de deux pièces agencées de manière à reproduire un voyage en bateau voguant sur une mer artificielle. Ce schéma n'est pas sans rappeler le dispositif des poupées russes où nous retrouvons en miniature un motif d'objet enfermé dans le même objet de taille supérieure. De façon inattendue, nous retrouvons en dernière étape d'agencement un artefact de paysage naturel, reproduit en miniature, (une cabine de navire voguant en haute mer) mais autrement plus palpitant que le paysage naturel d'origine, plat et ennuyeux - le macrocosme de la campagne parisienne où se situe la maison de Fontenay - comme pour confirmer l'intrinsèque vacuité esthétique de la nature. Nous pourrions également interpréter cela comme étant une mise en abyme d'un écosystème naturel, au départ sans réel valeur attractive mais qui révèle son véritable potentiel esthétique suite à l'intervention du procédé artificiel.

Il est à noter que l'application de la loi d'imitation de la nature s'étend au roman dans son intégralité et pas uniquement à l'épisode de la salle à manger. Tout est artifice : de l'épisode de la tortue ornementée de pierres précieuses jusqu'à celui du choix de plantes artificielles pour embellir son jardin. Mais comment accorder du crédit à ce monde fantasmé, issu de la psychologie morbide de son auteur ? Là encore, des Esseintes semble avoir façonné une méthode pour se convaincre de la supériorité du monde imaginaire et artificiel sur celui de la vulgaire réalité : « Le tout est de savoir s'y prendre, de savoir concentrer son esprit sur un seul point, de savoir s'abstraire suffisamment pour amener l'hallucination et pouvoir substituer le rêve de la réalité à la réalité même » (p. 103) Cela confirme donc l'aspiration de notre esthète décadent à un ailleurs imaginaire et ce par l'intermédiaire de ce pouvoir psychique d'abstraction¹⁶⁴ nécessaire à l'édifice de nouveaux mondes intérieurs. Cependant, l'emploi du terme « hallucination » renvoie à l'état maladif de la psyché du personnage et nous rappelle la pathologie névrotique dont est atteint le duc. Comme nous l'avons démontré dans le chapitre précédent, il semble que c'est bien la maladie qui est à l'origine de toute cette conception étrange et excentrique de l'espace de voyage.

Sur le plan du temps, cette « loi de composition des lieux » (voir note de bas de page ci-dessous) affecte également la perception de l'écoulement temporel :

¹⁶³ La maison de Fontenay a été construite dans la commune portant le même nom, réputée pour être assez inaccessible et sauvage au commun des parisiens.

¹⁶⁴ Cette faculté d'abstraction si primordiale à l'édification de nouveaux espaces d'interaction est désignée par l'expression « Loi de Composition », expression employée au niveau du péritexte du roman, plus précisément dans les notes de bas de page n°27 et 29.

Il se procurait ainsi, en ne bougeant point, les sensations rapides, presque instantanées, d'un voyage au long cours, et ce plaisir du déplacement qui n'existe, en somme, que par le souvenir et presque jamais dans le présent, à la minute même où il s'effectue, il le humait pleinement, à l'aise, sans fatigue, sans tracasseries, dans cette cabine [...] (p. 101).

Ainsi, son faux voyage en bateau se distingue par l'annulation du poids contraignant de la fatigue engendrée par le temps de déplacement, très long et donc harassant pour le véritable marin. Nous passons d'une temporalité lente et pesante à une temporalité instantanée, ayant le mérite de garder intact « ce plaisir du déplacement qui n'existe que par le souvenir ». Nous aboutissons donc, à partir d'une imitation esthétique de la nature, à un nouveau chronotope, artificiel, fruit de l'imaginaire bouillonnant d'un excentrique esthète nous faisant voyager dans des contrées inexplorées.

Néanmoins, ces pérégrinations par l'esprit vers des lieux imaginaires sont constamment interrompues par l'irruption brutale de la maladie, notamment gastrique, qui n'aura de cesse tout au long du roman de rappeler à des Esseintes sa faible constitution physiologique. L'hypothèse du simulacre est de nouveau actualisée. L'objectif d'évasion totale que s'est assigné au départ notre anti-héros ne sera pas atteint.

2.1.2 - La reconstitution de l'espace professionnel dans La retraite de monsieur Bougran

Cette faculté de composer un espace artificiel aux caractéristiques bien particulières enclenchée par l'inspiration fertile du créateur réapparaît chez le personnage de Bougran. Complètement désarmé, ne sachant que faire de son temps libre, c'est alors qu'il lui vint l'idée ingénieuse de reproduire son ancien espace de travail - son bureau administratif - au sein même de son domicile. Malgré son caractère *a priori* saugrenu, ce projet nous est présenté comme étant l'espoir final pour Bougran de renouer avec son glorieux passé de fonctionnaire : « En route, soudain, une idée germa qui grandit en lui. - Ah ! fit-il, je suis sauvé peut-être, et sa joie fut telle qu'il mangea, en rentrant de bon appétit, ce soir-là, dormit comme une taupe, se réveilla guilleret, dès l'aube. » (*N, R.M.B.*, p. 217) Ce passage reprend le topos du héros momentanément empêtré dans une situation périlleuse mais qui, par un éclair de génie, réussit à surmonter la difficulté de la tâche. D'ailleurs, le choix du lexique n'est guère anodin avec cette phrase : « je suis sauvé » laissant à penser que Bougran encourait réellement un danger alors que son quotidien n'était animé que d'un profond ennui. Notons également dans cet extrait l'emploi d'un effet de *suspens* puisque nous ne saurons la nature de cette solution miracle qu'au chapitre suivant, comme pour susciter la curiosité du lecteur.

Nous pensons donc à une parodie de récit héroïque, ce qui dénote du caractère humoristique du passage.

Pour recréer son ancien espace de travail, Bougran, comme des Esseintes, fait preuve d'un grand sens de l'agencement. Accordant une attention toute particulière à la décoration, il pourvoit l'une des pièces de son domicile de papiers de tenture, d'un bureau en sapin, de porte-plumes, d'encriers, de livres de référence et de divers éléments indispensables à la tenue d'un bureau de fonctionnaire. Dans un premier temps, le subterfuge fonctionne puisque Bougran se croira véritablement revenu à l'ancien temps : « Il s'assit, radieux, et dès lors revécut les jours d'antan. » (p. 218) Encore une fois, nous sommes face à ce phénomène de voyage par l'esprit, s'agissant cette fois d'un voyage dans le passé professionnel de Bougran. Mais l'artifice sera relativement de courte durée : « Il vécut, pendant un mois, de la sorte ; puis un malaise d'âme le prit. Il travaillait jusqu'à cinq heures, mais il se sentait harassé [...] distrait de pensées, incapable de *s'abstraire*¹⁶⁵, de ne plus songer qu'à ses dossiers. » (p. 219) L'expression « incapable de s'abstraire » tisse un lien direct avec ce que nous avons dit plus haut pour le cas de des Esseintes. Il s'agit toujours de cette faculté cérébrale particulière qui spécifie les personnages huysmansiens et qui leur permet une projection mentale vers des milieux imaginaires. Apparemment, cette faculté n'est jamais aussi efficace que quand la maladie psychique du protagoniste en vient à prendre une ampleur importante.

Néanmoins, il semble manquer à cette reproduction fantasmée du milieu professionnel une part de vraisemblance : « Ce bureau solitaire n'était pas en somme, un vrai bureau. » (p.220) En réalité, le problème se situait dans l'absence d'un autre fonctionnaire chargé de faire les suscriptions. Mais le jusqu'au-boutisme de Bougran va l'amener à recruter son ami Huriot pour l'accomplissement de cette tâche, et ce, moyennant paiement. Ainsi, le milieu du travail est totalement restitué. Nous aboutissons donc à la création d'un chronotope professionnel¹⁶⁶ inscrit dans le microsystème représenté par le domicile du vieux fonctionnaire. Une fois encore, cela finit par tourner au simulacre, puis du simulacre nous passons à la tragédie puisque, voyant que l'illusion ne prend plus, Bougran retombera dans la dépression et mourra dans des circonstances peu héroïques. Finalement, cette faculté d'abstraction dont a fait preuve Bougran pour faire ressusciter son milieu d'origine s'apparente bien plus à un symptôme maladif, voire à du délire, conséquence ultime de son état psychique délabré.

¹⁶⁵ C'est nous qui mettons en italique : encore une référence à ce fameux pouvoir d'abstraction caractéristique du personnage huysmansien. À noter que Jacques Marles d'*En rade* semble également être muni de cette capacité mentale : « Il ferma les yeux pour mieux s'abstraire et songer de nouveau à cet étonnant rêve [...] » (*E.R.*, p. 77).

¹⁶⁶ À noter que même l'ancien horaire de travail administratif de Bougran a été reproduit : « Il travaillait jusqu'à cinq heures [...] » (p. 219).

À noter que dans *À vau-l'eau* également, Folantin, dans sa phase cyclothymique positive, sera pris d'un intérêt intense pour la décoration et le réagencement de son domicile. Il dépensera alors toutes ses économies pour des estampes à l'authenticité douteuse pour embellir les murs de son appartement. Ceci aura pour effet de transformer complètement l'apparence de sa chambre : « [...] sa chambre n'était plus reconnaissable. » (A.V.E, p. 124) Mais cela ne contribuera qu'à la rendre encore plus laide : « Un amateur eût certainement haussé les épaules devant ces estampes sans aucune marge, [...] » (p. 124).

2.1.3 - La parodie du roman gothique dans *En rade* et *Là-bas*

Lors de notre analyse du péri-texte de ce roman, plus précisément la photo de couverture, nous avons décelé une référence aux canons du roman gothique avec cette photographie de l'intérieur d'une abbaye en ruine. De plus, l'étude de l'*incipit* vient renforcer cette impression avec notamment cette représentation sinistre du château de Lourps se déployant dans l'obscurité nocturne. Mais qu'en est-il de l'ensemble du roman ?

Il est à noter que le roman gothique des origines accorde une part belle à l'exotisme. Bien que les initiateurs de ce genre romanesque soient pour la plupart des britanniques, il n'en reste pas moins que les événements de l'intrigue se situent souvent hors d'Angleterre. Nous pensons alors aux deux romans phares de ce courant littéraire, à savoir *le château d'Otrante* d'Horace Walpole et *Les mystères d'Udolphé* d'Ann Radcliff dont les actions se déroulent en Italie du sud pour le premier et en France et en Italie du nord pour le second, pays réputés pour la vétusté de leurs châteaux.

Dans *En rade*, il s'agit d'un exil en pleine campagne de la Brie parisienne où siège ce fameux château délabré de Lourps. Mais comme nous pouvions nous y attendre, l'auteur, tout au long du récit, se livrera à une déconstruction des codes du roman gothique, principalement celui de la terreur spatiale. En effet, bien souvent dans le romantisme noir¹⁶⁷, l'espace est générateur d'angoisse. Il est à l'origine de cette atmosphère morbide, favorable à la manifestation de phénomènes surnaturels ancrant le récit dans un cadre fantastique. Nous pensons alors aux fantômes hantant les vieux édifices en ruine, les vampires ou autres monstruosité se terrant dans le recoin d'un corridor plongé dans une totale obscurité.

Le fameux motif du château hanté sera bel et bien exploité dans notre roman, mais de manière détournée : lors de leur première nuit au château, le couple Jacques-Louise sera pris d'une terrible panique suite à l'apparition inopinée de bruits à l'origine indéterminée : « Il

¹⁶⁷ L'autre appellation du roman gothique.

entendit, dans l'escalier, au travers de la porte mal jointe, un bruit de pas, frôlant d'abord légèrement les marches, puis titubant presque, se cognant enfin avec lourdeur contre les barreaux de la rampe. » (*E.R.*, p. 64) Nous sommes face à une configuration des plus classiques avec la présence des premiers éléments annonçant l'irruption du fantastique dans un cadre *a priori* réaliste. Alerté par une éventuelle menace, Jacques, le chandelier à la main, décide d'arpenter les couloirs obscurs du château pour affronter la créature invisible.¹⁶⁸ Mais, à cause de la structure labyrinthique de l'édifice, il s'égaré dans l'exploration de pièces toutes aussi délabrées les unes que les autres menaçant de s'effondrer à tout moment : « [...] les coins sombres de la pièce qu'il explorait ne cachaient personne, et, de tous les côtés, les portes qu'il entr'ouvrait laissaient voir des enfilades de chambres muettes et chancies, sentant la tombe, se pulvérisant lentement, sans air. » (p. 65) Conscient du caractère périlleux de son entreprise, Jacques se sent alors complètement envahi par une terreur sourde :

la lamentable solitude de ces chambres le poignait et, avec elle, une peur inattendue, atroce, la peur non d'un danger connu, sûr, car il sentait que cette transe s'évanouirait devant un homme qu'il trouverait tapi dans un coin, là, mais une peur de l'inconnu, une terreur de nerfs exaspérés par des bruits inquiétants dans un désert noir. (p. 66)

Nous identifions parfaitement dans ce passage l'intertexte du roman gothique avec l'insistance sur cette peur irrationnelle qui va jusqu'à prendre des proportions paroxystiques pour le protagoniste principal qui semble incarner la figure de l'homme instruit et sensé mais qui perd ses moyens face à l'étrangeté de la situation : « Il tenta de se raisonner, se moqua, sans y réussir, de cette défaillance, en s'imaginant le château hanté [...] » (p. 66). Il en vient donc, contre toute attente, à envisager l'éventualité d'un maléfice surnaturel expliquant l'origine de cette présence inconnue. Cependant, toute cette tension, cette angoisse irrépressible finit complètement par retomber au moment même où l'identité de cet effrayant assaillant est révélée : il s'agit en réalité d'un chat-huant contre lequel Jacques a eu à livrer un véritable combat : « Il s'arrêta exténué enfin, regarda, stupide, le cadavre d'un énorme chat-huant dont les serres crispées rayaient le bois ensanglanté de gouttes. » (p. 67) Nous relevons donc le surgissement impromptu d'un effet dysphorique qui vient complètement enrayer la mécanique du *suspens*, pourtant bien amenée par cette atmosphère lugubre qui avait accompagné toute cette péripétie nocturne.

De plus, le caractère fascinant engendré par l'aspect insondable des espaces gothiques est également déconstruit dans ce roman. En effet, Jacques, continuellement assailli par un

¹⁶⁸ *Les mystères d'Udolphe* regorge de scènes mettant en action l'héroïne explorant les tréfonds du château, bougie à la main.

sentiment d'ennui asphyxiant, tentera à maintes reprises d'échapper à son mal-être en explorant les confins du château, à la quête d'un trésor caché ou d'un sombre secret enfoui dans les décombres de l'édifice. Tout comme le passage précédent, son exploration débute par la mise en exergue de la disposition spatiale affreusement tortueuse du lieu en question : « Son étonnement s'accrut ; c'était une véritable folie de portes ; cinq ou six ouvraient sur un long corridor ; il poussait une porte et trois autres se présentaient aussitôt, fermées dans une pièce noire ; » (p.86) ou encore : « il pénétra par de nouvelles portes dans d'autres chambres, s'égara dans ce labyrinthe, revenant à son point de départ, pivotant sur lui-même, perdant la tête dans cet inextricable fouillis de cabinets et de pièces. » (p. 87)

Mais mis à part ce sentiment de perte causée par l'agencement complexe de la bâtisse, rien ne se passe vraiment. Ni la découverte de la bibliothèque de l'ancienne occupante du château, ni la visite des combles n'épanchera sa soif d'exploration. Il finira par s'endormir sur la pelouse du jardin, bercé par la « fringante clarté du ciel » (p. 88) Ainsi, l'effet hypnotique et hallucinatoire de l'espace gothique devient complètement stérile. Enfin, la quête d'un trésor perdu est réactualisée au chapitre IX à travers le projet de Jacques de s'enfoncer dans les souterrains condamnés de Lourps à la recherche d'éventuelles reliques du passé, c'est ce qui permet d'introduire en filigrane le topos de la malédiction : « Il emprunta une lanterne à l'oncle Antoine qui poussa de hauts cris, déclarant que cela portait malheur d'entrer sous le château. » (p. 175) Bien entendu, cette initiative n'aboutira à rien de concret et prendra plutôt des allures de fouille archéologique inachevée. Le parisien désargenté ne fera que constater l'ennuyeuse uniformité des lieux investis qui s'avéreront totalement clos : « Toutes ces caves étaient identiques, rejointes entre elles par des portes sans battants et vides. [...] D'autre part, le terrain frappé sonnait le creux ; tout était bouché [et] les murailles étaient d'un deuil uniforme [...] » (p. 175). Ainsi, nous voyons que l'atmosphère lugubre suggérée au début du roman n'a fait que décroître avec l'emploi d'un constant effet déceptif faisant basculer le récit vers un simulacre d'histoire gothique.

Là-bas est également construit autour de multiples références gothiques. Sur le plan spatial, cela se reflète à travers l'insistance sur la dimension verticale¹⁶⁹ de l'espace, essentiellement dans la description de l'église de Saint-Sulpice¹⁷⁰ où habite l'un des compagnons de Durtal, un sonneur dénommé Carhaix. Le fief de ce dernier se situant tout en

¹⁶⁹ La construction en hauteur est l'une des particularités de l'architecture gothique.

¹⁷⁰ L'Église Saint-Sulpice est également évoquée dans la nouvelle *À vau-l'eau*. C'est d'ailleurs l'un des rares établissements que semble apprécier le personnage de Folantin.

haut de l'église, Durtal, accompagné du médecin des Hermies, se verra contraint d'entamer toutes les marches de l'escalier menant au domicile de son ami :

Longtemps ils grimpèrent dans les ténèbres d'un escalier en pas de vis. Durtal se demandait si le gardien n'avait pas délaissé son poste, quand une lueur rougeoya sur le tournant du mur et ils se heurtèrent, en pivotant, contre un quinquet, devant une porte. [...] Cette ascension ne finissait pas. (*L.B.*, p. 55)

Nous observons dans ce passage la dramatisation d'une simple montée d'escaliers comme le laissent suggérer ces ténèbres et cette « lueur rougeoyante » à l'origine indéterminée qui viennent menacer « l'ascension » des deux personnages. À noter que cet extrait rappelle étrangement le début du cauchemar de Jacques Marles situé au chapitre X d'*En rade* : « Il montait à tâtons, le lendemain dans les ténèbres, suivant la spirale d'un escalier en pas de vis. » (*E.R.*, p. 187) Nous retrouvons ces mêmes évocations des « ténèbres », et de ce fameux « escalier en pas de vis ». Cela s'apparenterait donc à une sorte de fantasme, à un tropisme vers une sorte d'ascension tortueuse¹⁷¹ comme s'il s'agissait pour le protagoniste huysmansien d'atteindre un « là-bas » céleste mais difficile d'accès, le plus à même de le libérer du poids de sa condition terrestre où s'entassaient toutes les médiocrités et bassesses humaines.

Pour revenir à *Là-bas*, le passage poursuit dans le mystérieux et l'angoissant avec la suggestion d'une possible présence malfaisante au sommet de la tour : « Rien ne remuait ; mais le vent claquait par les lames couchées des abat-son, tourbillonnait dans la cage des bois, hurlait dans la spirale de l'escalier, s'engouffrait dans la cuve retournée des cloches. » (*L.B.*, p.56) Un effet de *suspens* est donc mis à contribution. La situation atteint son point d'orgue avec le terme final de l'ascension où Durtal finira par faire connaissance avec le résident du sommet de la tour :

Il avait beau explorer le plafond de la tour, il ne découvrait personne ; il finit pourtant par entrevoir une jambe lancée dans le vide qui culbutait l'une des deux pédales de bois attachées au bas de chaque cloche et, se couchant presque sur les madriers, il aperçut enfin le sonneur, retenu par les mains à deux crampons de fer, se balançant au-dessus du gouffre, les yeux au ciel. (p. 56)

Là encore, cette description accorde la primauté à la verticalité et à la hauteur avec des expressions telles que « le plafond de la tour », « au bas de chaque cloche », « au-dessus du gouffre » ou encore « les yeux au ciel ». Malgré le caractère, à l'origine, trivial de cette scène - rappelons tout de même qu'il s'agit au départ d'une simple visite au domicile d'un ami

¹⁷¹ Selon une interprétation d'ordre psychanalytique, l'escalier, en tant que motif onirique, représenterait le coït : Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, Vienne, Franz Deuticke, 1900.

perché en haut d'une tour - nous décelons une part de mysticisme émergeant de manière discrète comme le suggère cette image du sonneur « se balançant au-dessus du gouffre¹⁷², les yeux au ciel ». Cela préfigurerait alors une possible délivrance pour le personnage huysmansien, habitué à subir les affres de sa condition morbide mais qui pourrait trouver son salut dans la conversion religieuse. Le château de Tiffauges, lieu de résidence de l'odieux Gilles de Rais constitue également un clin d'œil au roman gothique vu qu'il a été le lieu de diverses machinations diaboliques. C'est bien là que le célèbre chevalier du moyen-âge organisa une tuerie de masse et ce dans le but d'invoquer le diable.

Sur le plan de la représentation du temps, nous relevons tant chez Jacques Marles que chez Durtal cette volonté de voyager dans les temps fascinants du Moyen-âge. *En Rade* se distingue par une négation très nette du temps cyclique du travail agraire. Ainsi, des activités telles que les semailles, la fenaison ou encore les labourages de la terre ne structurent aucunement l'organisation spatio-temporelle du roman. Cela se perçoit également à travers le motif de la feuillette qui tourne mal pour le couple parisien. Les faibles connaissances du mode opératoire de la vie rurale les conduiront à se faire constamment arnaquer par le vieux couple chez qui ils ont élu domicile. L'essentiel est ailleurs pour Jacques. En quête d'évasion, le château de Lourps aurait pu lui offrir l'opportunité de se faire transporter dans un passé lointain, loin des préoccupations de la vie agricole :

Il retourna dans la chambre à coucher de la marquise, essaya de s'évader de l'ennui présent, en se reculant d'un siècle, mais il suffit que ce désir lui vînt pour que l'impossibilité de le satisfaire se montrât ; d'ailleurs les sensations qu'il avait éprouvées la première fois qu'il pénétra dans cette pièce ne se renouvelèrent point. (*E.R.*, p. 174)

Nous remarquons que, contrairement à un des Esseintes, Jacques ne parvient pas à voyager par l'esprit vers les temps anciens. Le non-renouvellement des premières sensations du début de son séjour confirme ce que nous avons dit plus haut : à savoir que la structure du roman a tendance à suivre une pente descendante en ce qui concerne l'intensité de l'atmosphère générale imprégnant l'intrigue. L'évasion dans les temps anciens fait office de leitmotiv pour le roman *Là-bas* si bien qu'elle en structure le récit même, avec cette alternance entre des passages relatant le quotidien médiocre de Durtal et des séquences historiques retraçant la vie tumultueuse de Gilles de Rais.

¹⁷² Le gouffre symboliserait alors la bassesse du monde terrestre.

2.1.4 - *Le chronotope de l'odyssée dans Sac au dos et À vau-l'eau*

Il est possible d'interpréter ces deux nouvelles d'une manière autre que celle proposée antérieurement. En effet, ces deux récits sont susceptibles d'être revus à l'aune des codes de l'odyssée. Nous définissons l'odyssée comme suit : « n.f. (gr. *Odusseia*, Odyssée). Voyage mouvementé, riche d'incidents, de péripéties. »¹⁷³ Cette définition convient parfaitement aux mésaventures vécues par Eugène Lejantel et Folantin.

Dans *Sac au dos*, l'odyssée de notre soldat malade prend même des accents homériques avec cette mise en exergue de la thématique du retour au foyer familial pour le personnage principal, à la manière d'un Ulysse tentant de renouer le lien avec son épouse Pénélope et son fils Télémaque après avoir pris part activement à la guerre de Troie. L'*incipit* de la nouvelle prend alors un tout autre sens avec cette focalisation sur la situation familiale du jeune soldat, s'appêtant à quitter sa famille pour partir en guerre. Aussi, le voyage dans ce cas présent ne se cantonne-t-il pas à cette quête d'évasion à laquelle aspire bien souvent le personnage huysmansien mais s'envisage plutôt comme une mise à l'épreuve fatidique pour le protagoniste qui devra affronter divers obstacles pour parvenir au bout de son itinéraire.

Mais là où le héros grec a dû batailler face à des ennemis monstrueux ou gigantesques tels que les cyclopes, les sirènes ou encore le Dieu Poséidon en personne, Eugène aura à faire à des incidents bien moins impressionnants mais tout aussi contraignants, à commencer par cette maladie gastrique qui ne cessera de le tourmenter, agissant de même qu'une malédiction envoyée par les dieux. Le boire, le manger et même le sommeil deviennent également des soucis récurrents si bien que notre antihéros fera usage de nombreux subterfuges pour assouvir ses besoins les plus élémentaires.

Concernant les péripéties auxquelles il fera face, il s'agit essentiellement de simples chamailleries entre soldats qui tournent parfois au pugilat. Nous enregistrons principalement dans la nouvelle trois occurrences de pseudo-scènes de combats, toutes se déroulant à l'hôpital militaire. La première intervient lorsque Francis Emonot, l'ami peintre du personnage principal « menaça de gifler deux hommes qui lui avaient pris une serviette » (*N, SAC*, p. 50). S'ensuit alors « un charivari formidable dans le dortoir. » (p. 50), sur le point de basculer vers une bataille généralisée : « Les injures pleuvaient, nous étions traités de “roule-en-cul” et de “duchesses”. Étant deux contre dix-neuf, nous avons la chance de recevoir une soigneuse raclée quand le clairon intervint, prit à part les plus acharnés, les amadoua et fit rendre l'objet volé. » (p. 51) L'aspect périlleux de la situation se manifeste à travers

¹⁷³ *Le petit Larousse grand format, op.cit.*, entrée : « Odyssée », page. 712.

l'infériorité numérique de nos deux héros face à la horde de bêtes féroces auxquelles ils sont confrontés, rappelant par là ces épisodes héroïques où le valeureux guerrier de l'épopée parvient à terrasser dans un dernier souffle de vie un ennemi donné beaucoup plus puissant que lui. Dans ce cas précis, c'est bien l'intervention providentielle du clairon qui vient sauver les deux compères, dont la présence inattendue agit à la manière d'un *deus ex machina*.

La deuxième occurrence concerne cette fois uniquement le personnage principal qui, en pleine nuit de sommeil, se fait agresser par un vieux fou à l'allure effrayante : « J'ai devant moi un vieillard, long, sec, l'œil hagard, les lèvres bavant dans une barbe pas faite. » (p. 57) La scène vire au pugilat à l'issue duquel Eugène finit par se débarrasser de son adversaire : « [...] je pare le coup de poing qu'il m'envoie, et lui assène en riposte, sur l'œil gauche, un coup de serviette à toute volée. Il en voit trente-six chandelles, se rue sur moi ; je me recule et lui décoche un vigoureux coup de pied dans l'estomac. » (p. 58) L'aventure aboutit alors à un vacarme généralisé d'où l'intervention des infirmiers pour calmer le vieux fou. À signaler que le passage se clôt sur une note assez comique avec ces mêmes infirmiers fessant le malade mental pour le punir de sa mauvaise conduite : « [...] les infirmiers s'élancent sur le fou qu'ils fessent et parviennent à grand-peine à recoucher. » (p. 58)

Enfin, nous mentionnons l'épisode non moins comique de la bataille de jet d'eau entre Eugène et son ami le peintre : « Je prends mon siphon, je vise le peintre qui crie feu, je presse la détente, la décharge lui arrive en pleine figure ; je me pose à mon tour devant lui, je reçois le jet dans la barbe, je me frotte le nez avec la mousse, je m'essuie. » (p. 65) Le lexique guerrier employé dans ce passage à travers des expressions telles que « crier feu », « presser la détente » ou encore « décharge » assoit la dimension parodique de l'extrait, faisant occulter le fait que toute la trame narrative repose sur l'exposition d'une véritable guerre, celle qui oppose la France à la Prusse.

Il est essentiel de signaler que le choix de l'espace de l'hôpital comme le lieu principal des péripéties contribue grandement à déconstruire les codes fondateurs de l'odyssée pour en faire plutôt, comme souvent chez Huysmans, un simulacre d'épopée. Même constat pour l'aspect temporel puisque nous savons que dans l'odyssée d'Homère, Ulysse a pris dix ans pour retourner au près de sa famille alors que le périple d'Eugène a duré à peine quelques mois, le temps que la France perde sa guerre contre la Prusse.

Le chronotope de l'odyssée est également présent dans la nouvelle *À vau-l'eau*. Nous en voulons pour preuve l'expression d'« Ulysse des Gargotes »¹⁷⁴ que nous devons à Maupassant. Ainsi, pour Folantin, les mauvaises conditions météorologiques et les intempéries font office de véritables obstacles quant à sa traversée du VIème arrondissement pour joindre son domicile : « Enfin, la journée s'était terminée et, sous le ciel bas, au milieu des rafales, M. Folantin avait dû piétiner dans des parfaits de fange, dans des sorbets de neige. » (p. 87) Le cadre spatio-temporel, se manifestant au départ par sa banalité, (un simple quartier parisien en temps d'hiver) se transforme en véritable terrain hostile se liguant contre l'avancée de notre héros, condamné à résister face à ces « rafales » de vent l'empêchant d'atteindre sa destination. Mais Folantin, en combattant valeureux, « tant bien que mal, [...] atteint la fin de l'hiver et la vie devint plus indulgente. » (p. 102) Ainsi, notre célibataire endurci a fini par vaincre momentanément son plus farouche adversaire, à savoir la saison hivernale.

De plus, même les tracas du quotidien deviennent de véritables défis à relever, tels que l'entretien d'un feu de cheminée menaçant sans cesse de s'éteindre : « M. Folantin galopait maintenant, songeant au feu qu'il avait allumé, chez lui, avant que d'aller se repaître dans son restaurant. » (*N, A.V.E*, p. 86) L'emploi du verbe « galoper » semble *a priori* mal approprié pour rendre compte d'un anodin déplacement vers le lieu d'habitation pour vérifier l'état du feu mais cette simple routine prend la forme d'une véritable épreuve pour le parisien désargenté vu les difficultés domestiques auxquelles il doit faire face : « À dire vrai, il n'était pas sans craintes ; par extraordinaire, ce soir-là, la paresse l'avait empêché de réédifier, de fond en comble, le bûcher préparé par son concierge. » (p. 86) Les craintes se confirment lorsqu'arrivant à son domicile, il constate l'absence de flammes dans la cheminée. Sa quête d'une nuit au chaud par un temps glacial se solde donc par un échec cuisant. Justement, l'échec dans cette nouvelle est également exprimé par le lexique propre aux défaites militaires, comme le démontre cette phrase : « Il avait subi vaillamment, depuis des années, la solitude, mais, ce soir-là, il s'avoua vaincu ; » (p. 95) L'emploi de l'adverbe « vaillamment » et la périphrase verbale « s'avouer vaincu » nous fait penser à un combat acharné entrepris par un courageux belligérant qui a dû rendre les armes malgré une grande résistance.

¹⁷⁴ Guy de Maupassant, *Le Gaulois* du 9 mars 1882, cité par Jean-Marie Seillan, *L'Empire du fantasme. Essai sur l'imaginaire huysmansien*, op.cit., p.116.

La topographie même de Paris se voit dotée d'une dimension tragique¹⁷⁵ avec l'image d'une ville organisée en deux rives entre lesquelles coule le fleuve de la Seine, rendant l'accès à certains lieux particulièrement difficile. Résidant rue des Saints-Pères au VI^{ème} arrondissement, apparemment réputé pour la médiocrité de ses restaurants, Folantin se trouve obligé de franchir la rive gauche pour s'octroyer la possibilité de fréquenter des établissements gastronomiques aux mets plus raffinés. Cependant, sa faible constitution physique l'empêche d'envisager cette périlleuse traversée : « Il faudrait traverser l'eau pour dîner, se répétait M. Folantin, mais un profond dégoût le saisissait dès qu'il franchissait la rive gauche ; puis il avait peine à marcher avec sa jambe qui clochait, et il abominait les omnibus. » (p. 97) L'expression « traverser l'eau » rappelle la situation d'un marin, contraint à apprivoiser une mer agitée menaçant d'emporter son navire.

Nous signalons aussi que l'aspect interminable de la journée du dimanche est susceptible d'être interprété à l'aune des codes de l'odyssée. En effet, l'ennui engendré par le long et contraignant passage du dernier jour de la semaine prend l'allure d'une épreuve difficile à surmonter pour notre antihéros, et ce d'autant plus qu'il s'agit d'une bataille perdue d'avance en raison du caractère cyclique de cette épreuve.

Sur le plan temporel, il existe là encore une différence de taille entre l'odyssée homérique classique et la pseudo-épopée de Folantin : l'odyssée traditionnelle se caractérise par une temporalité, certes étendue, mais néanmoins finie avec, le retour du héros homérique à son foyer originel alors que pour celle de Folantin, c'est l'aspect cyclique qui prévaut. En effet, le protagoniste principal d'*À vau-l'eau* est condamné jusqu'à la fin de ses jours à lutter corps et âme contre le retour du froid et à préméditer des plans de bataille contre les assauts de ce dernier : « L'automne revenait, ramenant les brouillards et les pluies ; M. Folantin prévit d'inexorables soirées et, effrayé, il dressa de nouveau ses plans. » (p. 108)

À signaler que Marmigère, dans *La poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans* emploie les expressions de « contre-épopée »¹⁷⁶ et de « pastiche héroïcomique »¹⁷⁷ pour

¹⁷⁵ Rappelons également qu'aux yeux de Folantin, l'américanisation de la ville parisienne est une véritable tragédie, comme si la capitale française avait été le théâtre d'un véritable carnage perpétré par un envahisseur. Il emploie d'ailleurs l'adjectif « mutilé » (p.118) pour qualifier l'état déplorable dans lequel se trouve le jardin du Luxembourg, lequel réapparaît également dans la nouvelle *La retraite de monsieur Bougran* sous les traits d'un lieu de promenade fort déplaisant, artificiel et laid.

¹⁷⁶ Stéphanie Guérin Marmigère, *La poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans, op.cit.*, p.124.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.123.

désigner la nouvelle de 1882 de Huysmans ce qui corrobore l'idée de simulacre, constamment en œuvre dans l'univers romanesque de l'auteur d'*À rebours*.

2.2 - Voyage et utopie dans l'univers romanesque de Houellebecq

Le voyage chez Houellebecq est souvent porteur d'une certaine négativité essentiellement à travers sa mise en relation avec la mort. Nous relevons aussi chez lui une certaine part de simulacre puisque, dans plusieurs cas, la description de certains lieux de transition prime sur le traitement de l'espace du voyage lui-même. Enfin, nous signalons, dans certains de ses romans, que l'utopie vire souvent à la dystopie.

2.2.1 - Du voyage funèbre à l'anonymat des non-lieux

Corrélation entre mort et voyage

Au contraire du voyage par l'esprit cher au personnage huysmansien, le voyage chez Houellebecq est bel et bien effectif, jusqu'à constituer l'un des socles de son univers romanesque. Le personnage houellebecquien est un individu en perpétuel mouvement, sans cesse en quête de nouvelles contrées à explorer, afin de s'extirper de sa condition mortifère. Nous pouvons classer le voyage houellebecquien en trois catégories : le déplacement intra-territorial, intra-européen et le voyage exotique.

Le déplacement intra-territorial concerne les pérégrinations du personnage au sein même de l'espace français, telles qu'elles apparaissent principalement dans les romans *Extension du domaine de la lutte*, *La carte et le territoire*, *Soumission* et *Sérotonine*. Comme nous l'avons déjà signalé, il existe un lien évident entre *Extension du domaine de la lutte* et *Sérotonine* avec la représentation d'un espace normand soutenu par le regard d'un protagoniste psychologiquement au bord du gouffre, à la différence près que le voyage normand du personnage principal dans le premier roman obéit à un impératif professionnel alors que dans *Sérotonine* il fait suite à une initiative personnelle de Florent. Cependant, les deux romans ont en commun le fait d'associer la mort à l'espace représenté. Pour plus de précisions, examinons cette étrange assertion du narrateur de *Sérotonine* : « La plupart des mourants [...] organisent une sorte de cérémonial autour de leur trépas ; ils souhaitent revoir, une dernière fois, les personnes qui ont joué un rôle dans leur vie, et ils souhaitent leur parler, une dernière fois, pour un temps variable. » (*SE*, p. 188) Selon ce point de vue, son excursion en Normandie, lieu de résidence de son amour perdu Camille avec qui il a connu ses plus grands moments de bonheur, symboliserait donc la dernière étape de sa vie, là où il devrait mourir.

Dans *Extension du domaine de la lutte*, la ville normande de Rouen constitue également un lieu funeste pour le narrateur autodiégétique puisque c'est là où il sera victime d'une péricardite : « Maintenant, la douleur était franchement localisée au niveau du cœur. Chaque respiration me coûtait un effort énorme, et se manifestait par un sifflement assourdi. » (*E.D.L.*, p. 73) Mais là où la mort en Normandie dans *Sérotonine* était présentée selon un point de vue symbolique, voire poétique, notamment via la convocation du motif du cérémonial funèbre, dans *Extension du domaine de la lutte* elle prend des allures repoussantes, répulsion accentuée par la haine qu'éprouve le narrateur envers la ville de Rouen : « [...] Cette ville et ses habitants m'avaient été d'emblée antipathiques. Non seulement je ne souhaitais pas mourir, mais je ne souhaitais surtout pas mourir à Rouen. Mourir à Rouen, au milieu des Rouennais, m'était même tout spécialement odieux. » (p. 74) La répétition de l'expression « je ne souhaitais pas mourir à Rouen » témoigne de cette peur indicible, terrifiante de succomber à une attaque cardiaque en plein milieu d'un territoire hostile. Rouen prend alors des traits de ville cauchemardesque, assimilable à un enfer sur terre.

Dans *La carte et le territoire*, nous relevons également une association entre mort et voyage avec le déplacement de Jed dans la Creuse pour assister à l'enterrement de sa grand-mère, c'est ce qui lui donnera l'occasion de dresser un parallèle morbide entre les enterrements à Paris et ceux de la province, préférant ces derniers à ceux de la capitale car ne « cherch[ant] pas à escamoter la réalité du décès. » (*C.T.*, p. 53) Une réflexion morbide en amenant une autre, il se remémore alors la mort « d'un camarade des Beaux-Arts, qui avait été tué dans un accident d'avion lors de ses vacances à Lombok » (p. 53) Constat assez intéressant : dans ce souvenir réapparaît également l'association entre mort et voyage - à Lombok plus précisément - comme s'ils étaient intrinsèquement indissociables. Jed se rendra également en Massif-Central avec sa compagne russe Olga afin de passer des vacances en amoureux, plus précisément dans le château du Vault-de-Lugny.

Cependant, sur le plan de l'écriture, la dimension romantique de ce séjour est constamment battue en brèche par l'intrusion intempestive d'un jargon touristique tendant à transformer le contexte idyllique de ce voyage en une visite guidée d'un site touristique : « Ils passèrent leur dernier week-end, celui de la Pentecôte, dans le château du Vault-de-Lugny, *une demeure d'exception*¹⁷⁸ [...] La cuisine, selon le guide, “ sublimait un terroir d'une richesse infinie ” ; on était là en présence d'“ un des plus beaux concentrés de la France ”. » (p. 99) Cela relève encore une fois du procédé dysphorique qu'affectionne particulièrement

¹⁷⁸ L'usage de l'italique sert à signaler que l'expression provient du guide touristique *French Touch*. Le narrateur semble vouloir à tout prix retranscrire au mot près le vocable employé par ledit guide.

Houellebecq. Qui plus est, ces vacances censées, *a priori*, célébrer la consécration amoureuse d'un jeune couple se terminent sur une note bien triste puisque c'est bien vers la fin de ce séjour qu'Olga annoncera son départ définitif de la France vers la Russie¹⁷⁹ ce qui sonnera le glas de leur relation et même de la vie amoureuse de Jed qui ne connaîtra alors plus jamais l'amour. Là encore, le voyage prend des allures d'un cérémonial d'adieu pour un amour impossible.

Dans *Soumission*, la décision de François de quitter provisoirement Paris pour se rendre au Sud-Ouest obéit à la volonté du professeur universitaire d'échapper à la guerre civile qui se profilait dans le pays entre les groupuscules islamiques et identitaires : « Je n'avais aucun projet, aucune destination précise ; juste la sensation, très vague, que j'avais intérêt à me diriger vers le Sud-Ouest ; que, si une guerre civile devait éclater en France, elle mettrait davantage de temps à atteindre le Sud-Ouest. » (*S*, p. 131) Il est à noter que la nature vague et non-préméditée du voyage actualise le topos de la quête d'un horizon inconnu, il s'agit donc bien d'un voyage baudelairien dans le sens où c'est bien l'intuition, bien plus que la raison, qui est à l'origine de cette initiative. Mais François ne tardera pas à déchanter puisque, très vite, il aura affaire avec la mort, dans sa forme la plus brutale. En se rendant à la station de Pech-Montat pour se ravitailler, il tombera sur les cadavres d'une caissière et de jeunes maghrébins comme pour lui rappeler le caractère incontournable de la guerre civile. Encore une fois, mort et voyage apparaissent comme indissociables.

En ce qui concerne les voyages intra-européens, l'Espagne figure en tête de liste, parmi les destinations touristiques prisées par le voyageur houellebecquien. D'abord, Daniell de *la possibilité d'une île*¹⁸⁰ opte pour Almeria, en Andalousie, comme lieu de résidence permanent avec sa compagne Isabelle. Ensuite, si l'on écarte l'interprétation poétique, l'île dont l'auteur semble interroger la possibilité dans le titre même de son roman n'est autre que Lanzarote, île espagnole au large de la côte africaine où a eu lieu l'un des événements majeurs de l'intrigue, à savoir la résurrection du prophète.

Sans compter que Lanzarote a donné son nom au titre de la nouvelle de 2000, anticipant par là le roman de 2005. Enfin, nous rappelons que le second chapitre de *Sérotonine* s'ouvre sur l'évocation de l'Espagne, plus précisément de la province d'Almeria¹⁸¹, où Florent avait

¹⁷⁹ À noter qu'Olga reviendra bien en France plus tard dans le récit où elle tentera de raviver la flamme entre elle et Jed mais cette tentative se soldera par un échec cuisant.

¹⁸⁰ Rappelons que ce roman s'ouvre sur une note exotique avec le vieux souvenir de voyage de Daniell en Turquie où il découvrira sa vocation d'artiste.

¹⁸¹ Encore un point commun avec *La possibilité d'une île*.

passé de très mauvaises vacances aux côtés de sa compagne japonaise Yuzu. Alors est-ce un choix complètement arbitraire ou bien l'Espagne serait-elle ce lieu d'évasion, incarnation d'un ailleurs lointain tant recherché pour le personnage houellebecquien ?

En réalité, il existe une explication d'ordre sociologique quant à l'origine de ce choix : toujours dans le deuxième chapitre de *Sérotonine*, le narrateur se lance dans une digression d'ordre historique autour de l'émergence de l'Espagne comme destination touristique incontournable : « Un bref détour par l'histoire récente de l'Espagne ne sera pas inutile. » (*SE*, p. 20) Suite à la mort du général Franco en 1975 et de la disparition de son régime politique ultraconservateur, une vague d'émancipation touchera la jeunesse espagnole de plein fouet avec des revendications libertaires « directement issues des années 60 » (p. 20) telles que « l'amour libre, la nudité, l'émancipation des travailleurs et ce genre de choses. » (p. 20). Des revendications qui allaient parfaitement avec l'idéal touristique, ancré dans une célébration permanente de la société des loisirs et du divertissement.

En d'autres termes, il s'agit quasiment du même processus ayant vu le jour en France à la suite des événements de mai 68 qui ont complètement modifié la réalité des mœurs du pays. Il est question, une nouvelle fois, d'une représentation d'une société ayant subi des mutations profondes dans sa structure interne. Mais le narrateur va plus loin dans la mise en perspective de l'exception touristique espagnole puisque selon lui Francisco Franco, malgré la rigidité de ses mœurs, peut être considéré comme l'un des principaux instigateurs du tourisme de charme et même du tourisme de masse qui allait déferler sur le monde entier :

Francisco Franco [...] pouvait être considéré comme le véritable inventeur, au niveau mondial, du tourisme de charme, mais son œuvre ne s'arrêtait pas là, cet esprit universel devait plus tard jeter les bases d'un authentique tourisme de masse [...], Francisco Franco était en réalité un authentique géant du tourisme, et c'est à cette aune qu'il finirait par être réévalué [...]. (pp. 39-40)

Notons au passage le côté subversif de l'extrait avec une proposition de révision historique concernant un homme politique réputé pourtant pour ses écarts autoritaires mais qui est présenté par le narrateur comme étant un authentique génie. Toujours est-il qu'à la lumière de ce que nous avons analysé, nous comprenons l'intérêt qu'éprouve le personnage houellebecquien pour l'Espagne comme destination touristique.

Cependant, il serait réducteur de limiter l'Espagne à sa dimension sociologique dans l'univers romanesque houellebecquien. Bien plus qu'un espace touristique, il se mue, au gré des événements, en véritable espace tragique où le protagoniste joue véritablement son destin, lequel est irrévocablement lié à une mort certaine. Ainsi, c'est bien enfermé dans sa résidence

andalouse de San José, là où il a partagé ses plus grands moments de bonheur avec ses deux compagnes Isabelle et Esther, qu'il décidera vraisemblablement de mettre fin à ses jours : « De retour à San José je *continuai*, c'est à peu près tout ce qu'on peut en dire. Les choses en somme se passaient plutôt bien pour un suicide [...] » (*P.I*, p. 384) De plus, Lanzarote, sorte de terre promise où a été édifiée l'ambassade censée accueillir les Elohim, les divinités du nouveau monde, sera le théâtre du meurtre de trois personnes dans des circonstances extrêmement violentes¹⁸². Enfin, dans *Sérotonine*, le voyage andalou de Florent n'aura fait que renforcer l'état dépressif dans lequel il allait définitivement sombrer plus tard dans le récit. La piste du voyage funèbre est donc de nouveau réactualisée.

Toujours dans la thématique du voyage funèbre, nous évoquons celui de Michel Djerzinski en Irlande, où il réussira à mettre au point sa nouvelle théorie sur la duplication de l'ADN, prélude à une révolution génétique majeure dans l'histoire de l'humanité. En plus de son intérêt scientifique, son voyage en Irlande s'apparente à une quête mystique au milieu d'un espace onirique au sein duquel il a enfin pu se délester du poids de son individualité : « Selon le témoignage des rares personnes qui ont côtoyé Djerzinski en Irlande au cours des dernières semaines, une acceptation paraissait être descendue en lui. Son visage anxieux et mobile semblait s'être apaisé. » (*P.E*, p. 303) Cet apaisement salvateur est mis en évidence par une description féerique de la nature irlandaise : « La mer scintillait, réfractait une lumière mobile sur les derniers îlots rocheux. Dérivant rapidement à l'horizon, les nuages formaient une masse lumineuse et confuse, d'une étrange présence matérielle. » (p. 303) La poéticité émanant de ce passage renvoie au motif du voyage baudelairien tel qu'il apparaît en particulier dans le poème « L'invitation au voyage ».

À noter d'ailleurs que tout l'*explicit* du roman - comme nous l'avons par ailleurs déjà signalé au premier chapitre - opère une forme de scission, du point de vue de l'écriture, avec le ton violent caractéristique de l'ensemble du roman. Cependant, comme pour l'Espagne, l'Irlande, ne se réduisant nullement à un pays aux paysages bucoliques, est également envisagée à l'aune des mutations sociales comme le prouve le discours du collègue irlandais de Djerzinski, un dénommé Walcott : « L'Irlande se modernise. [...] Les gens vont moins à la messe, la liberté sexuelle est plus grande qu'il y a quelques années, il y a de plus en plus de discothèques et d'antidépresseurs. Enfin, le scénario classique... » (p. 291) Ces propos

¹⁸² C'est à la suite de l'observation du cadavre du Prophète que Daniel fera une remarque assez dérangeante : « C'était la première fois que j'avais l'occasion de voir un cadavre, et je n'étais pas tellement impressionné. » (*P.I*, p. 258) On pourrait interpréter cette indifférence totale envers la mort comme révélatrice des pulsions suicidaires qui, semble-t-il, animaient déjà le protagoniste principal, comme s'il avait intériorisé le fait que lui aussi était destiné à une mort tout aussi triviale que celle à laquelle il venait d'assister.

battent en brèche le cliché habituel sur l'Irlande qui présente cette nation comme étant la seule, parmi les pays européens, à voir su préserver ses racines catholiques. Mais à la manière de tout le monde occidental, elle aussi finira par se plier au joug du libéralisme économique et culturel.

L'Irlande apparaît comme le lieu de résidence du personnage Michel Houellebecq dans *La carte et le territoire*. Il s'agit en réalité d'une référence à Michel Houellebecq l'écrivain qui a véritablement émigré en Irlande pour échapper à la pression fiscale de l'État français. Dans le roman, l'alter ego fictionnel de l'auteur a bien du mal à s'accommoder au rythme de vie irlandais, cela semble même attiser en lui quelques pulsions suicidaires :

[...] au printemps c'est insupportable, les couchers de soleil sont interminables et magnifiques, c'est comme une espèce de putain d'opéra, il y a sans arrêt de nouvelles couleurs, de nouvelles lueurs, j'ai essayé une fois de rester ici tout le printemps et l'été et j'ai cru mourir, chaque soir j'étais au bord du suicide, avec cette nuit qui ne tombait jamais. (*C.T.*, p. 141)

Il est à signaler que le discours de Houellebecq-personnage sur la magnificence de la nature irlandaise prend à revers le contenu du passage précédent des *Particules élémentaires*, relatif toujours à la beauté mystique des paysages de ce même pays. Ici, le caractère féérique du panorama irlandais devient insupportable pour la santé psychique du protagoniste. Sur le plan de l'écriture, nous revenons à ce ton violent et cet humour grinçant chers à l'auteur comme l'attestent l'expression injurieuse « une espèce de putain d'opéra » ou cette référence à un curieux suicide causé par les interminables journées de printemps.

Enfin, nous pouvons mentionner *Plateforme* comme le roman de l'exotisme par excellence comme le démontrent les trois voyages entrepris par le protagoniste principal Michel, avec deux séjours en Thaïlande et un à Cuba. Mais en réalité, il s'agit plutôt d'un exotisme bas de gamme, pour les masses européennes qui ne supporteraient plus le train de vie occidental aliénant et anxiogène :

Dès qu'ils ont quelques jours de liberté les habitants d'Europe occidentale se précipitent à l'autre bout du monde, ils traversent la moitié du monde en avion, ils se comportent littéralement comme des évadés de prison. Je ne les en blâme pas ; je me prépare à agir de la même manière. (*P.*, p. 31)

Nous pouvons parler dans ce cas précis d'un Mal du Siècle généralisé à l'ensemble de la population occidentale c'est-à-dire un Mal du Siècle non plus compris comme la projection individuelle d'un malaise psychique caractérisant le héros romantique, lequel, en essayant de s'élever au-dessus de sa condition mortifère via l'exploration de contrées lointaines, tente d'échapper aux médiocrités de son époque. Ici, le personnage principal est une représentation

parfaite du voyageur médiocre parmi tant d'autres voyageurs médiocres, dénué de toute faculté - qu'elle soit physique ou intellectuelle - exceptionnelle : « Mes rêves sont médiocres. Comme tous les habitants d'Europe occidentale, je souhaite *voyager*¹⁸³. » (p. 31) Son choix de la Thaïlande n'est d'ailleurs pas dû à sa quête assoiffée d'exotisme mais il fait plutôt suite à la simple consultation d'une brochure alléchante, incluse dans un guide touristique : « Il faut reconnaître que le texte de présentation de la brochure était habile, propre à séduire les âmes moyennes¹⁸⁴. » (p. 32)

D'ailleurs comme nous l'avons déjà mentionné au moment de notre étude sur la contemplation, rien d'extraordinaire n'aura lieu au cours de son voyage thaïlandais, si ce n'est la participation à des circuits touristiques tous aussi inintéressants les uns que les autres aux yeux du narrateur, en plus de quelques aventures sexuelles avec des prostituées.

Même son voyage à Cuba¹⁸⁵ ne répond nullement à des motifs exotiques mais plutôt à des impératifs professionnels puisqu'il s'agissait avant tout d'examiner l'état des infrastructures touristiques du pays. Cependant, au contraire des deux premiers voyages, le dernier, celui du retour à la Thaïlande s'achève par une tragédie de grande ampleur avec un attentat terroriste qui ravira la vie de dizaines de touristes occidentaux, y compris la compagne de Michel, Valérie. Ainsi nous passons subitement d'un exotisme artificiel, destiné aux masses à un massacre à ciel ouvert aux conséquences désastreuses pour le personnage principal. C'est alors que la Thaïlande se mue en tombeau géant pour Michel qui décide de s'y terrer pour y mourir d'une mort solitaire et sans espoir.

La surreprésentation des « non-lieux »¹⁸⁶ dans les romans de Houellebecq

Nous pouvons définir les « non-lieux » « par opposition à la notion sociologique de lieu, associée par Mauss et toute une tradition ethnologique à celle de culture localisée dans le temps et l'espace. Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la

¹⁸³ L'emploi de l'italique assoit une forme de distanciation ironique par rapport à l'acte de voyager, comme pour prévenir le lecteur du caractère médiocre du voyage en question.

¹⁸⁴ À noter que le terme d'« âme moyenne » peut être remplacé dans le jargon populaire par l'expression de « beauf ».

¹⁸⁵ Il est à signaler que pour son premier voyage, Michel avait déjà hésité entre la Thaïlande et Cuba comme destination de voyage : « En fait, j'étais plus attiré par la Thaïlande ; mais l'avantage de Cuba c'est que c'est un des derniers pays communistes, probablement pour pas longtemps, il y a un côté régime en voie de disparition, une espèce d'exotisme politique, bref. » (P, p. 32) Le fait de réduire l'exotisme cubain à son seul régime politique désuet contribue justement à déconstruire le mythe du voyage exotique.

¹⁸⁶ Nous devons cette notion de « non-lieu » à Marc Augé dans son *Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Paris, Seuil, 1992). Elle sera exploitée par Clémentin Rachet dans son essai *Topologies (op.cit)* pour décrire la nature des espaces houellebecquiens.

circulation des personnes et des biens [...] que les moyens de transport eux-mêmes. »¹⁸⁷ Ainsi l'espace du voyageur dans sa manifestation moderne implique la notion de flux, c'est-à-dire le déplacement accéléré des voyageurs d'un lieu à un autre grâce à des installations prévues à cet effet telles que les aéroports, les autoroutes ou encore les échangeurs d'où le constat de Marc Augé : « l'espace du voyageur [est] l'archétype du *non-lieu*. »¹⁸⁸

Or justement, l'univers houellebecquien regorge de non-lieux, d'espaces transitoires tels que les aéroports et les autoroutes, voire les avions, si bien qu'ils deviennent l'objet de descriptions et de rapports topographiques détaillés jusqu'à occulter parfois le motif même du voyage. C'est ce qui fait dire à Clémentin Rachet que « l'espace houellebecquien est un non-lieu ininterrompu, un continuum sans qualité véritablement particulière qui trouve dans la fuite - et *l'espace du voyage* - une résonance adéquate. »¹⁸⁹ Ceci confirme l'hypothèse concernant l'interprétation spatiale du titre *Plateforme* selon laquelle la plateforme pourrait représenter ce non-lieu numérique où circule une multitude de données, de flux virtuels tels que les informations relatives au trafic aérien ou routier.

Justement dans *Plateforme*, nous avons une représentation détaillée de certains non-lieux incontournables tels que le vol en avion à destination de la Thaïlande et celui de l'aéroport de Don Muang à Bangkok. Il est à signaler que le regard du narrateur envers ces espaces si particuliers est rempli d'une forme d'hostilité farouche, en accord avec le ton virulent qui caractérise d'ailleurs l'ensemble du roman : « Prendre l'avion aujourd'hui, quelle que soit la compagnie, équivaut à être traité comme une merde pendant toute la durée du vol. » (*P*, p. 33) Nous relevons une part d'exagération dans les propos de notre voyageur. L'emploi du procédé hyperbolique est réitéré lorsqu'il se permet d'établir un lien entre les conditions délétères d'un voyage en avion et l'éventualité de la mort du passager : « La sensation constante de danger, alimentée par des images mentales de crashes aériens, l'immobilité forcée dans un espace limité provoquent un stress si violent qu'on a parfois observé des décès de passagers par crise cardiaque sur certains vols long-courriers. » (p. 34) Ainsi, l'espace de transition inhérent au voyage moderne se voit chargé d'une certaine dramatisation, alimentée par l'extrême pessimisme du narrateur, dont l'état d'esprit négatif ne sied aucunement à l'image classique qu'on se fait du touriste occidental lambda, à savoir un

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.48.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.110.

¹⁸⁹ Clémentin Rachet, *Topologies, op.cit.*, p.24.

individu jovial, excité à l'idée de découvrir de nouvelles sensations à l'extrême bout du monde. Encore une déconstruction du mythe de l'exotisme.

À noter que le voyage houellebecquien opère une sorte d'altération au niveau temporel puisque le temps de déplacement vers la destination escomptée - assez fastidieux pour le cas précis de Michel - devient une donnée primordiale à prendre en compte et semble faire partie intégrante du temps du voyage pris dans son ensemble. Cela se manifeste même au niveau du péritexte puisqu'il est à rappeler que le deuxième chapitre de la deuxième partie du roman *Les particules élémentaires* s'intitule justement « treize heures de vol » en référence à la durée de vol Paris-Bangkok. Ceci entre en opposition avec le temps du voyage huysmansien qui, comme nous l'avons démontré, se distingue par son instantanéité du fait du pouvoir d'abstraction du personnage.

À signaler que le moment de l'atterrissage à l'aéroport de Bangkok est consigné de façon assez précise : « L'avion atterrit vers cinq heures du matin à l'aéroport de Don Muang. » (p. 37) Le sentiment de malaise ressenti pendant le vol persistera, même avec le retour sur la terre ferme, dû cette fois au taux de chaleur fortement élevé de la capitale thaïlandaise : « Sitôt les portes automatiques franchies, la chaleur m'enveloppa comme une bouche. » (p. 37) Le narrateur poursuit dans l'énumération des détails désagréables relatifs aux inconvénients du voyage : « La chaleur de Bangkok a ceci de particulier qu'elle est en quelque sorte *graisseuse*, probablement à cause de la pollution ; » (p. 37). Ainsi, l'exotisme thaïlandais se manifeste par deux aspects négatifs : les fortes chaleurs et le taux particulièrement élevé de la pollution. Le voyage commence bien mal...

À noter que l'espace de l'aéroport est également maintes fois représenté dans les autres romans de Houellebecq. Nous pensons alors à l'aéroport d'Almeria au « parking [...] surdimensionné » (*SE*, p. 22), l'aéroport de Shannon en Irlande avec « ses formes rectangulaires et nettes, la hauteur de ses plafonds [et] les étonnantes dimensions de ses couloirs » (*C.T.*, pp. 129-130) ou encore l'aéroport de Roissy 2 et son « immense, sinistre et [...] assez létale salle d'embarquement » (p. 357) avec à chaque fois une mise en valeur de leur caractère gigantesque et désincarné.

Même les autoroutes avec leurs corollaires les points-relais et les hôtel-restaurants, non-lieux par excellence, occupent une place importante dans les romans de Houellebecq, comme le démontre la réflexion de Daniell à propos de ces espaces si particuliers : « [...] les autoroutes sont un univers à peu près exclusivement masculin, peuplé de représentants et de camionneurs, un monde violent et triste où les seules publications disponibles sont des revues porno et des magazines de tuning [...] » (*P.I.*, p. 100). Il en arrive même à constater la vacuité

de cet univers : « On parle peu de cet univers, et c'est vrai qu'il n'y a pas grand-chose à en dire, aucun comportement nouveau ne s'y expérimente, » (p. 100) Justement, nous pouvons suggérer que c'est bien son caractère anodin qui fait que le narrateur s'y intéresse, tout comme il accorde une importance cruciale à des espaces aussi banals que les supermarchés, les aéroports ou encore les vols en avion. Selon le point de vue du même Daniell, les autoroutes se distinguent par leur quasi nullité dramatique, autrement dit, aucune aventure ou presque ne peut s'y dérouler : « Je pouvais à la rigueur déclencher une bagarre avec un chauffeur de poids lourd et me faire casser les dents sur un parking [...] c'était la seule possibilité d'aventure qui me soit au fond, dans cet univers, offerte. » (p. 101)

Or les faits contredisent souvent ces observations d'ordre théoriques. En effet, les autoroutes sont même souvent les vecteurs de péripéties ou de pseudo-péripéties dans les romans houellebecquiens. À titre d'exemple, nous citons le désagrément routier de Daniell où il a dû désamorcer un début de conflit avec un automobiliste ayant garé sa voiture n'importe comment, de façon à bloquer celle de Daniell, lui interdisant alors toute manœuvre. L'espace de l'autoroute en vient même à se muer en espace tragique ou du moins quasi-tragique dans *Extension du domaine de la lutte* et *Sérotonine*. Pour ce qui est du premier roman de Houellebecq, nous rappelons que le personnage de Raphaël Tisserand meurt suite à un accident de voiture en prenant l'autoroute Rouen-Paris.

Dans *Sérotonine*, c'est au cours d'un trajet en autoroute en Espagne qu'apparaissent les tendances suicidaires de Florent avec en prime l'introduction d'un effet de *suspens* : en effet, Florent hésitera longtemps avant de s'abstenir de provoquer délibérément un accident de voiture afin de mettre fin à ses jours. Cette mise en suspension du temps est présentée même comme un moment décisif, où tout allait se jouer sur une fraction de seconde : « Je fermai les yeux en crispant mes mains sur le volant, il y eut quelques secondes d'équilibre paradoxal et de paix absolue, certainement moins de cinq, où j'eus l'impression d'être sorti du temps. » (*SE*, p. 28) Nous rappelons également dans *Soumission* l'épisode de la station d'essence de Pech-Montat où eut lieu une véritable tuerie, préfigurant le début d'une guerre civile en France. Voilà comment nous passons d'un simple univers où rien ne devrait se passer, un non-lieu parmi tant d'autres, à un espace surdéterminé, funèbre, où la mort menace de frapper à tout moment.

Le non-lieu est également cet espace anonyme et dépersonnalisé, où le voyageur solitaire se permet de purger son mal-être de manière provisoire. L'espace de l'hôtel répond parfaitement à cette définition comme le décrit si bien Clémentin Rachet : « Chez Houellebecq, la solitude est caractérisée par des espaces anonymes : l'hôtel en constitue la

pièce maîtresse et apparaît comme l'espace incontournable pour tout personnage esseulé, isolé [...] »¹⁹⁰. Et pour cause, l'univers romanescque de Houellebecq foisonne de références à de chaînes hôtelières telles que les hôtels Mercure de *Niort - Marais Poitevin*, *spa du béryl* ou encore *Villa Eugénie* pour ne citer qu'eux. L'hôtel c'est donc ce lieu si caractéristique rendant parfaitement compte de l'état dépressif du protagoniste. *Sérotonine* reflète parfaitement ce constat, tant le personnage principal passera son temps à errer d'hôtel en hôtel, complètement seul, perdu dans les affres de ses pensées suicidaires. Le choix même de l'établissement devient un enjeu primordial au vu de la rigidité de certaines restrictions imposées par les chaînes hôtelières telles que l'interdiction de fumer, ce qui a pour effet d'accabler Florent, lui, le fumeur invétéré.

Pour appuyer encore davantage nos propos sur l'importance de cet espace de transition dans les romans de Houellebecq, Clémentin Rachet souligne que « l'hôtel modèle également l'humeur [du personnage principal] »¹⁹¹, lui-même s'appuyant sur les propos de Ewa Malgorzata : « décrire l'espace signifie enrichir le portrait psychologique et anticiper le comportement ou même l'évènement ultérieur. [...] La noirceur, la froideur des lieux répondent à la nature dépressive du narrateur. Les descriptions sont en rapport direct avec son état d'âme. »¹⁹² Cette idée de correspondance parfaite entre l'humeur dépressive du personnage et l'hôtel est clairement visible dans les dernières parties de *La possibilité d'une île* et *Plateforme*. Ainsi, Daniell « passa un réveillon étrange, seul dans [sa] chambre de la villa Eugénie, à ruminer des pensées simples et terminales, extrêmement peu contradictoires. » (*P.I.*, p. 349), comme si ce séjour solitaire à l'hôtel annonçait déjà le suicide du narrateur. De même, pour *Plateforme*, le narrateur autodiégétique passera les derniers jours de sa morne existence cloîtré dans sa chambre d'hôtel en Thaïlande.¹⁹³

¹⁹⁰ Clémentin Rachet, *Topologies*, *op.cit.*, p.25.

¹⁹¹ *Ibid.*, p.26.

¹⁹² Ewa Malgorzata Wierzbowska, « La technique de la description chez Houellebecq », *op.cit.*, p.26.

¹⁹³ Pour clore cette étude sur les non-lieux, nous signalons également la présence importante des gares routières et des TGV dans le corpus houellebecquien, toujours avec le même recours du procédé descriptif dysphorique caractéristique de l'auteur. Nous pouvons également signaler l'espace de l'hôpital, qu'on pourrait inclure, de par son caractère générique et dépersonnalisé, dans la catégorie des non-lieux. Dans *Extension du domaine de la lutte*, le séjour du personnage à l'hôpital, suite à une péricardite, lui donne l'occasion de conclure à l'incapacité de la maladie à annuler les pulsions sexuelles : « Et le corps malade a encore envie de jouir, hélas. » (*E.D.L.*, p. 79) Dans *Les particules élémentaires*, l'hôpital se mue en véritable tombeau géant pour Bruno qui y passera le reste de sa vie pour cause de maladie mentale.

2.2.2 - *L'échec de l'utopie chez Houellebecq : L'île houellebecquienne n'est pas une utopie*¹⁹⁴

Par le caractère trilogique de son œuvre, il est légitime de se poser la question quant à l'actualisation de l'utopie dans le roman houellebecquien. L'échec de l'utopie dans *La possibilité d'une île* est tel qu'elle va carrément virer à la dystopie avec l'avènement d'une néo-humanité, complètement désagrégée où le lien social a entièrement disparu.¹⁹⁵

La question de l'utopie se pose de manière également très explicite dans *Les particules élémentaire* à travers l'aspiration de Bruno à un ailleurs providentiel, le plus à même de lui offrir la possibilité d'assouvir sa soif d'amour charnel. Cet ailleurs utopique semble *a priori* se matérialiser dans le « Lieu du Changement », « camping post-soixante-huitard tendance New Age »¹⁹⁶ (*P.E*, note de présentation de la quatrième de couverture) où Bruno décide de passer ses vacances. Le lieu en question est décrit en ces termes :

Le Lieu du Changement a été créé en 1975 par un groupe d'anciens soixante-huitards [...] sur un vaste territoire planté de pins [...] un peu au Sud de Cholet. Le projet, fortement empreint des idéaux libertaires en vogue au début des années soixante-dix, consistait à mettre en place une utopie concrète, c'est-à-dire un lieu où l'on s'efforcera, « ici » et « maintenant », de vivre selon les principes de l'autogestion, du respect de la liberté individuelle et de la démocratie directe. [...] il s'agissait aussi de provoquer des synergies, des rencontres créatrices, le tout dans un esprit humaniste et républicain ; il s'agissait enfin, selon les termes d'un des fondateurs de « baiser un bon coup » (p. 97)

Alors qu'en est-il vraiment de cette « utopie concrète » ? On pourrait définir le concept d'utopie autour de trois axes principaux : le programme, le lieu et le temps. Pour ce qui est du programme, nous pouvons déjà signaler que l'idéal du Lieu du Changement obéit aux préceptes de l'utopie, à savoir la réalisation du bonheur.¹⁹⁷ En effet, le Lieu du Changement, en promouvant des valeurs universelles telles que la liberté, l'humanisme et surtout l'accessibilité de l'amour - principalement l'amour physique - à tout le monde entre dans un

¹⁹⁴ Clémentin Rachet, *Topologies*, *op.cit.*, p.43.

¹⁹⁵ Sur ce sujet, nous pouvons consulter le mémoire de Daniel Letendre, *Le Discours utopique dans la Possibilité d'une île de Michel Houellebecq*, Montréal, faculté des arts et des lettres, université de Montréal, 2008. Letendre y traite entre autres des différentes typologies de l'utopie (utopie, anti-utopie, dystopie, uchronie, roman d'anticipation, récit de science-fiction) et de la complexification de la notion de l'utopie dans le roman de 2005 ou encore l'article de Hua Hu, « L'utopie chez Houellebecq : interprétation des éléments dominants et du style d'écriture dans l'univers houellebecquien », *ReS Futurae* [En ligne], 8 | 2016, mis en ligne le 28 décembre 2016, cons. le 23/10/2021. URL : <http://journals.openedition.org/resf/902> ; DOI : 10.4000/resf.902.

¹⁹⁶ Pour construire son utopie libertaire, Houellebecq s'est inspiré d'un véritable camping New Age et qui n'est autre que « l'Espace du possible » fondé par Yves Donnars en 1977. Houellebecq usera du même procédé pour la représentation de la secte élohimité dans *La possibilité d'une île*, laquelle s'inspire de la véritable secte de Raël fondée par Claude Vorilhon.

¹⁹⁷ Thomas More, *L'Utopie*, Louvain, Dirk Martens, 1516.

cadre d'idéal utopique assez évident. Cependant, la réduction par le narrateur du programme en question à son unique dimension sexuelle contribue à insuffler un côté caricatural et grotesque à l'idéal de cet espace utopique, comme le démontre la phrase : « il s'agissait, selon les termes d'un des fondateurs de " baiser un bon coup" ».

Concernant la question du lieu, nous savons que, dans l'imaginaire collectif, l'île constitue le lieu utopique par excellence.¹⁹⁸ Le lieu utopique en tant qu'univers lointain et idéalisé se caractérise également par son inaccessibilité pour le commun des individus. Or, le Lieu du Changement n'obéit nullement à ces deux critères. En effet, bien qu'on soit sur une zone côtière donnant accès à l'océan atlantique nord, il n'en reste pas moins que nous sommes loin de la topographie insulaire vu que le Lieu se situe « sur un vaste territoire planté de pins [...] un peu au sud de Cholet » (p. 97). Qui plus est, l'endroit se signale par son accessibilité avec la présence de multiples panneaux d'indication facilitant le repérage du lieu. Cependant, il est à noter que le chapitre s'ouvre sur un accident de voiture de Bruno parcourant la route qui devait le mener au camping : « Bruno perdit le contrôle de son véhicule peu après Poitiers. La Peugeot 305 dérapa sur la moitié de la chaussée, heurta légèrement la glissière de sécurité et s'immobilisa après un tête-à-queue » (p. 97) Ainsi, le voyage de Bruno prend d'emblée une tournure périlleuse avec cette frayeur routière annonçant vraisemblablement l'avènement d'autres dangers pour son séjour au camping.

L'utopie se définit par son ancrage dans une temporalité qui se veut radicalement différente de celle du monde commun. Elle aurait pour but d'offrir à ses membres l'expérience d'une certaine intemporalité, essayant par là même de rendre efficiente la promesse d'éternité proposée par les grandes religions monothéistes. Dans notre cas, le Lieu du changement propose de reproduire au sein d'un espace réduit l'époque soixante-huitarde avec son idéal d'amour libre et d'épanouissement personnel. Nous sommes donc bien face à cette aspiration à une temporalité lointaine inaccessible pour l'individu lambda.

Mais qu'en est-il réellement du séjour de Bruno dans ce camping utopique ? Dans un premier temps, il sera marqué par le sceau de la désillusion. En effet, l'endroit s'avèrera être un nid à quadragénaires névrosés, aspirant coûte que coûte à revivre sans succès les années fastes de leur jeunesse, ce qui l'apparente bien plus à un asile psychiatrique qu'à un lieu d'accomplissement personnel : « Lieu privilégié de liberté sexuelle et d'expression du désir, le Lieu du changement devait naturellement, plus que tout autre, devenir un lieu de dépression

¹⁹⁸ Concernant la symbolique de l'île déserte, voir Gilles Deleuze, « Causes et raisons des îles désertes », dans *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, les éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, p. 11-18.

et d'amertume. [...] Ainsi radotaient les quadragénaires, observant leurs bites flapies et leurs bourrelets adipeux. » (p. 107) Ainsi, le thème de la maladie refait surface au sein même d'un lieu supposé incarner la vitalité et la bonne santé, de même que celui d'un monde impitoyable dévorant les faibles et les désabusés de la vie : « Dans un monde qui ne respecte que la jeunesse, les êtres sont peu à peu *dévorés*. » (p. 112) Ce terme « dévoré » inscrit en italique nous rappelle la faculté dévorante de l'espace, analysée au chapitre précédent.

Le Lieu du changement ne fait que reproduire sur une échelle miniature le monde extérieur auquel a toujours tenté d'échapper Bruno, avec la résurgence des mêmes maux : frustration et compétition sexuelle, dissolution du lien social et familial¹⁹⁹ et défaillance psychique avec la manifestation constante de la dépression et de la névrose. Nous sommes donc plutôt face à un univers dystopique. Cependant, son séjour ne se soldera pas par un échec définitif puisqu'il fera connaissance avec une certaine Christiane, une femme divorcée partageant avec lui la même vision du monde, dont il tombera amoureux et avec qui il passera de véritables moments de bonheur tout au long du récit.

Outre le Lieu de Changement, un autre lieu propose un programme utopique axé sur l'épanouissement sexuel : le cap d'Agde où le couple Bruno-Christiane passera des vacances marquées par l'avènement d'un bonheur effectif, que n'attendaient pourtant plus les deux amoureux. Suite à cela, Bruno rédigera un article portant sur la topographie paradisiaque du lieu : « Longue de plus de trois kilomètres, la plage naturiste du Cap d'Agde descend en pente douce, ce qui permet une baignade sans risques, y compris pour les enfants jeunes. » (p. 219) Bien que ce ne soit toujours pas une île, le Cap d'Agde, lui-même se situant sur le volcan mont Saint-Loup, abrite une station balnéaire au bord de la méditerranée, rendant la baignade beaucoup plus accessible que la région de Cholet, située à quelques kilomètres de l'Océan Atlantique-Nord.

De plus, l'évocation de la descente en pente douce dès le début de la description jure avec la dangerosité de la route menant au Lieu de Changement qui a failli coûter la vie à Bruno. Le rédacteur de l'article passe ensuite à la description de l'agencement de la plage composée essentiellement de dunes en surplomb : « Les dunes, consolidées par des palissades, y forment un léger ressaut. Lorsqu'on est au sommet de cette dénivellation on voit d'un côté la plage, qui descend en pente douce vers la mer, de l'autre une zone plus accidentée composée de dunes et d'aplats. » (p. 220) Cette dimension verticale de l'espace ajoute une part de limpidité et d'élévation dans la description, ce qui entre en contradiction avec « le plan

¹⁹⁹ Ce n'est pas du tout un hasard si le Lieu du Changement est peuplé de femmes divorcées, ayant globalement échoué dans leur vie sentimentale.

[...] pas clair » (p. 98) du *Lieu du Changement*. Pour développer encore davantage la comparaison, la station balnéaire du Cap d'Agde, tout comme le camping de Cholet, est présentée comme étant « le lieu adéquat d'une proposition humaniste, visant à maximiser le plaisir de chacun sans créer de souffrance morale insoutenable chez personne. » (p. 220), phrase faisant écho à celle exposant le programme du *Lieu du Changement* : « un lieu où on s'efforcerait [...] de vivre selon les principes de l'autogestion, du respect de la liberté individuelle et de la démocratie directe. » (p. 97)

Cependant, là où les occupants du camping de Cholet ont été décrits comme étant des individus névrosés à bout de souffle, ceux de la station balnéaire apparaissent sous leur meilleur jour : « L'extrême correction des participants masculins apparaît encore plus frappante lorsqu'on s'aventure vers l'intérieur des terres, au-delà de la ligne des dunes. » (p. 221) Se dessine alors un cadre idyllique et égalitaire où le bonheur devient accessible à tout le monde comme le démontre encore une fois cette description : « Aucune parole n'est échangée ; on entend distinctement le vent qui siffle entre les dunes, qui courbe les massifs d'herbe. Parfois, le vent tombe ; le silence est alors total, uniquement troublé par les râles de la jouissance. » (p. 222) Nous voyons bien que la station naturiste du Cap d'Agde est une parfaite incarnation du « slogan »²⁰⁰ baudelairien « luxe, calme et volupté ».

Néanmoins, pour ternir quelque peu le tableau, la station ne permet pas l'égalité absolue en termes de plaisir sexuel puisqu'un individu laid ou vieux - qu'il soit homme ou femme - aura toujours le plus grand mal à attirer un partenaire sexuel : « Au Cap d'Agde comme ailleurs un individu obèse, vieillissant ou disgracieux sera condamné à la masturbation. » (p. 222) Nous sommes donc encore loin de l'abolition de l'obstacle de la compétition sexuelle.

Toujours est-il que c'est l'une des rares fois où un espace houellebecquien se déleste de cette charge morbide, renforçant la défaillance psychique du personnage. Bruno, conscient d'être sur le point de connaître enfin le bonheur avec sa compagne Christiane, écrira une lettre à son demi-frère Michel pour l'informer de l'amélioration de sa vie affective. Mais comme nous l'avons déjà évoqué, ce bonheur ne sera que de courte durée et s'estompera définitivement avec la détérioration de la santé de Christiane.

Plateforme renferme tous les ingrédients d'une authentique utopie sexuelle. Là où dans *Les particules élémentaires*, les lieux utopiques se limitaient à des aires géographiques bien circonscrites, dans le roman de 2001, en revanche, c'est le monde entier qui devient

²⁰⁰ Pour employer le jargon publicitaire car n'oublions pas que nous sommes toujours dans le cadre d'un monde libéral.

potentiellement espace utopique, notamment via le programme touristique *Aphrodite*, proposant des expériences sexuelles accessibles à l'ensemble de la clientèle occidentale. Cependant, apparaît en filigrane la thématique du cauchemar industriel ou même postindustriel à travers l'évocation de certains espaces délabrés, attestant de la faillite des idéaux du monde contemporain. Cela se manifeste déjà au cours du voyage du couple Michel-Valérie à Cuba où nous relevons une critique de la soi-disant « utopie agraire » (*P*, p. 216) dont le régime communiste cubain voulait être l'initiateur et qui a viré au désastre depuis : « Mais il ne s'agissait pas d'une utopie, ni d'une reconstitution écologique : c'était la réalité d'un pays qui n'arrivait plus à se maintenir dans l'âge industriel. » (p. 216) La dimension dystopique du rêve cubain se matérialise pleinement dans la description des environs d'un site industriel complètement abandonné, situé sur le chemin du trajet vers la ville de Baracoa :

Devant nous s'étendait une plaine immense, recouverte d'une boue craquelée et brune, d'un aspect malsain. [...] Dans le fond, une gigantesque usine de briques sombres dominait le paysage ; ses deux cheminées vomissaient une fumée épaisse. De l'usine s'échappaient des tuyaux énormes, à demi rouillés, qui zigzaguaient sans direction apparente au milieu de la plaine. (p. 223)

Cette description rappelle étrangement celle employée par Huysmans pour rendre compte de la beauté des paysages industriels. En effet, nous retrouvons divers éléments en commun tels que la référence à la boue, les tuyaux énormes et les cheminées vomissant une fumée noire. Mais là où le spectacle en question suscitait une réelle fascination chez le personnage huysmansien, chez Houellebecq, le panorama décrit est imbibé d'une aura malsaine, dérangeante, cherchant à provoquer un certain malaise chez le contemplateur, comme pour lui signifier qu'il vient de pénétrer dans un monde désenchanté, ayant trahi ses idéaux utopiques. Le recours à une structure descriptive basée sur la profondeur comme le montre la phrase : « Devant nous s'étendait une plaine immense » a tendance à accentuer l'effet écrasant du paysage. La dernière partie de la description entérine l'atmosphère dystopique qui imprègne tout le passage :

Sur le bas-côté, un panneau de métal où Che Guevara exhortait les travailleurs au développement révolutionnaire des forces productives commençait à rouiller, lui aussi. L'atmosphère était saturée d'une odeur infecte, qui semblait monter de la boue elle-même, plutôt que des mares. (p. 223)

Il est à mentionner que ce paragraphe revêt un fort aspect symbolique avec ce panneau représentant Che Guevara, le symbole de l'utopie communiste, rouillant par terre, comme pour signaler l'ampleur du désastre politique cubain, le tout environné de cette odeur infecte.

La vue en hauteur à partir de l'hôtel *El Castillo*, « situé dans une ancienne forteresse espagnole, domin[ant] la ville [de Baracoa] » permet également la constatation d'un monde en ruine : « Vue de haut, [Baracoa] paraissait splendide ; mais, en fait, pas plus que la plupart des villes. Au fond, elle était même assez quelconque, avec ses HLM miteuses, d'un gris noirâtre, tellement sordides qu'elles en paraissaient inhabitées. » (p. 225) L'organisation verticale de la description introduit une beauté panoramique en trompe l'œil qui s'estompe dès que nous quittons la position en surplomb. Enfin, même la contemplation de la mer, d'habitude transmettrice d'une certaine énergie positive, confirme l'état de délabrement général du pays : « À proximité du rivage, l'épave d'un cargo rouillait lentement. D'autres bateaux, plus petits, flottaient sur les eaux presque immobiles ; tout cela donnait une intense impression d'abandon. » (p. 229) Le déclin du monde urbain cubain s'incarne parfaitement dans la rouille rongant les infrastructures du pays.

Cependant, même l'univers urbain français et plus particulièrement francilien, est présenté comme un monde dystopique, gangrené par une violence endémique. Cette violence atteint des proportions extrêmes dans les environs d'Évry, là où se situe l'entreprise de Michel et Valérie. Bien que barricadés dans leur espace de travail ultra-protégé, ils sont tout à fait conscients du climat délétère qui sévit à l'extérieur de leur refuge professionnel : « L'ambiance était un peu bizarre, tous ces jours-ci, dans l'entreprise. Les affrontements du dernier week-end sur la dalle d'Évry n'étaient pas inhabituels ; mais le bilan de sept morts était particulièrement lourd. » (p. 258) Nous sommes donc à des années-lumière d'une France pacifiée par l'instauration d'un climat politique apaisé, où règnerait l'idéal utopique de la liberté, du bonheur universel et de l'humanisme démocratique.

À titre comparatif, nous remarquons que dans *À rebours*, la maison de Fontenay où réside des Esseintes fait office, d'une certaine manière, de lieu utopique pour notre aristocrate déchu comme le laissent à penser sa situation géographique assez isolée du reste de la capitale et la disposition spéciale de son agencement interne. Cette volonté clairement exprimée par l'antihéros d'échapper aux vicissitudes des temps modernes et l'aspiration à un monde intemporel régi par une esthétique de l'artifice corrobore la dimension utopique du projet, qui n'aboutira point comme l'atteste la conclusion du roman.

Pour conclure, le thème du voyage est traité de manière fortement différente par les deux auteurs. D'abord, chez l'auteur d'*À rebours*, le voyage se distingue par sa dématérialité. Par leur pouvoir d'abstraction, les personnages explorent des contrées lointaines en ne

bougeant guère de chez eux. Il est souvent question de chronotopes mentaux où le protagoniste névrosé se réfugie pour ne pas avoir à supporter la vacuité d'une vie médiocre. De plus, l'étude de la thématique du voyage nous a permis de mettre en évidence deux traits fondamentaux dans la poétique romanesque de Huysmans : l'hybridité générique et le simulacre. L'hybridité générique se manifeste à travers la mise en place des chronotopes de l'odyssée et du roman gothique d'une manière complètement détournée de leurs fins premières, jusqu'à parfois donner naissance à des situations comiques frisant le burlesque et le ridicule. Ainsi nous passons d'un espace-temps morbigène à un univers désordonné, un monde bakhtinien marchant sur la tête²⁰¹. Cependant, une donnée persiste dans l'univers huysmansien : la prépondérance de la structure en cercle vicieux constamment en œuvre dans l'histoire. Tout stagne, rien n'avance. Tout comme la contemplation, l'évasion par le voyage est très loin d'être efficiente pour les personnages.

Chez Houellebecq, outre sa matérialité, le voyage diffère par son lien étroit avec la mort : elle est partout, sans cesse réactualisant l'atmosphère morbide qui imprègne ses romans. Bien que le simulacre soit parfois présent, l'espace du voyage réintroduit une part de tragédie dans l'univers romanesque de l'auteur *des Particules élémentaires*. Autre particularité à souligner : l'importance chez Houellebecq des non-lieux, parfaite incarnation de la spatialité postmoderne avec l'avènement de la mondialisation et l'accélération des flux qu'elle engendre. La description détaillée de ces non-lieux confirme la dimension naturaliste de son œuvre avec cette acuité topographique qui caractérise le regard du narrateur houellebecquien. Mais même au sein de ces lieux anonymes, la mort semble imposer son joug. Là encore, l'espace du voyage prend des accents funèbres et ne contribue aucunement au salut du personnage.

²⁰¹ Nous reviendrons sur ce point précis lors de notre troisième partie.

Conclusion de la deuxième partie

Nous avons traité, dans cette seconde partie, la question de l'espace et du temps en commençant par examiner la nature spatio-temporelle des péritextes huysmansien et houellebecquien avec notamment cette fascination pour les territoires inconnus, commune à la titrologie de nos deux auteurs. L'analyse des frontières romanesques - toujours du point de vue de l'espace et du temps - rejoint ce que nous avons démontré dans le premier chapitre de notre première partie, à savoir que la description et la représentation du temps contribuent à assoir l'effet dérangeant des *incipits* et des clausules.

Dans le second chapitre, nous sommes partis du principe naturaliste de la loi de l'interaction milieu-individu énoncé dans *le roman expérimental* d'Émile Zola pour démontrer que les structures macrostructurelles du cadre spatio-temporel rendent compte d'une disjonction totale entre l'individu et son milieu. Ainsi, cette inadaptabilité intrinsèque du personnage tant huysmansien que houellebecquien à son milieu d'origine contribue à aggraver la condition morbide de ce dernier.

Pour Huysmans, nous avons mis en évidence le rapport direct entre la cyclothymie du personnage et sa perception de l'espace-temps. Cela opère un changement profond dans la structuration même de l'intrigue : des données aussi anodines que le passage des saisons ou encore le cycle diurne-nocturne deviennent les déclencheurs principaux des péripéties ou pseudo-péripéties. Ainsi, comme nous l'avons démontré dans la première partie, c'est bien la condition morbide des protagonistes qui prédéterminent la construction du récit.

Quant à Houellebecq, nous pouvons affirmer qu'il fait preuve d'une certaine originalité en exploitant le concept d'horreur cosmique, conceptualisé par Lovecraft, pour rendre compte de l'aspect profondément morbigène de l'espace-temps. Cela permet alors un basculement vers l'horifique et l'indicible, *a priori*, en contradiction avec la nature fondamentalement plate et désenchantée du milieu professionnel qui détermine le personnage houellebecquien. Cela nous a également permis d'émettre l'hypothèse que, chez l'auteur de *Soumission*, la dépression n'est plus seulement une simple maladie psychiatrique mais une malédiction cosmique qui s'abat sur l'individu ayant le malheur de déceler la nature intrinsèquement terrifiante de l'univers.

Enfin dans le dernier chapitre, nous avons insisté sur la quête de l'évasion qui caractérise traditionnellement le sujet atteint du Mal du Siècle. Nous avons découvert, tant sur le plan de l'écriture, que sur le plan thématique, qu'il y a chez les deux auteurs une

déconstruction du mythe de l'évasion par la contemplation et le voyage, comme s'il s'agissait de nier toute possibilité de salut pour les personnages principaux.

Comme pour la première partie, nous avons constaté lors de cette étude l'insertion du grotesque dans le morbide avec toujours ces relents de comédie noire qui structurent la construction des romans des deux auteurs. Chez Huysmans, à travers la manifestation du chronotope du roman gothique et de l'odyssée, nous avons relevé l'apparition d'une hybridité générique assez originale mais constamment altérée par l'emploi de nombreux procédés de déconstruction entravant la dimension tragique des espaces représentés. Chez Houellebecq, la déconstruction est également mise à contribution par le biais notamment de la représentation de la banalité spatiale, trait assez caractéristique de son œuvre. Cependant, l'aspect tragique est bien mis en avant dans ses romans puisque divers drames, y compris la mort, se dérouleront dans ces non-lieux, *a priori* anonymes et sans intérêt.

Finalement, chez les deux auteurs, il est clair qu'il existe une corrélation évidente entre l'état psychique délétère du protagoniste et la perception de l'espace et du temps. Les fluctuations spatio-temporelles inhérentes à l'univers romanesque huysmansien correspondent parfaitement à l'état névrotique de ses personnages, comme nous l'avons mentionné plus haut. Ces fluctuations sont telles qu'elles provoquent une remise en question de la réalité perçue par le protagoniste, basculant parfois le récit vers le fantastique. Pour Houellebecq, le caractère complètement désincarné de l'époque et du monde qu'il décrit se confond parfaitement avec la nature profondément antihéroïque de ses personnages : « Unidimensionnels, les antihéros développés par Houellebecq pourraient n'être que la projection de la banalité des espaces qu'ils fréquentent. L'architecture n'est pas sublimée, et apparaît davantage comme un outil qui contribuerait à la platitude du personnage. »²⁰² Cela contribue donc à dessiner les contours d'un style d'écriture houellebecquien, un style morne et dévitalisé - comme par ailleurs nous l'avons déjà suggéré dans notre introduction générale et la première partie - qui serait en parfait accord avec l'état du monde contemporain.

Enfin, sur le plan de la représentation du temps, nous mentionnons la prépondérance de la structure en cercle vicieux chez Huysmans. En effet, tout stagne, rien ne progresse dans le monde huysmansien. L'antihéros est constamment contraint de répéter les mêmes rituels, les mêmes parcours, ce qui le condamne à devoir supporter le poids d'un éternel ennui. Cela n'est pas sans renvoyer à la conception schopenhauerienne du monde, laquelle exerce une influence évidente sur l'auteur d'*À rebours*. Pour Houellebecq, bien au contraire, les mutations

²⁰² Clémentin Rachet, *Topologies, op.cit.*, pp.13-14.

historiques incontrôlables contribuent à accentuer le mal-être du protagoniste jusqu'à influencer la structure même de ses romans. En effet, nous avons vu que l'avancement de l'histoire des *Particules élémentaires*, du moins dans sa première partie, épouse le rythme des changements historiques, politiques et sociaux qui ont marqué la seconde moitié du XX^{ème} siècle en Occident, changements qui seraient à l'origine des malheurs des protagonistes principaux. *Sérotonine*, se donnant à lire, à première vue, comme le récit d'un quadragénaire dépressif, en quête désespérée d'un amour perdu, dresse, en réalité, l'état déplorable d'une paysannerie française, complètement ravagée par les conséquences néfastes de la mondialisation économique.

Troisième partie

l'Abject comme motif littéraire et esthétique chez Huysmans et Houellebecq

Introduction de la troisième partie

Lors de notre introduction générale, nous avons commencé par développer les différentes acceptions du terme « morbidité ». Nous y avons évoqué le lien étroit entre le morbide et le déséquilibré, le malsain voire le pervers¹ : « Qui dénote un déséquilibre moral, mental. *Goûts morbides*, Qui dénote ou flatte des tendances malsaines, des goûts dépravés. Synon. *Immoral, pervers*; anton. *Sain, normal. Curiosité, goût morbide.* »² Cela nous a permis d'envisager un champ isotopique ouvrant la voie à l'immoral, au laid et plus généralement à l'abject. Or justement, c'est bel et bien d'abject dont il s'agit concernant les univers romanesques de nos deux auteurs. En effet, tant chez Huysmans que chez Houellebecq, la dimension fortement subversive de leurs écrits - jusqu'à virer parfois au malsain - a suscité diverses polémiques (et continue d'ailleurs à les susciter en ce qui concerne le cas Houellebecq) chez les critiques littéraires, tant au niveau de la forme que du fond.

À noter que dans notre travail, nous avons déjà abordé indirectement cette question à travers notamment l'étude des personnages. Pour rappel, via le prisme des rôles thématiques, nous avons examiné le faire des personnages à l'aune d'une sexualité déviante et paraphilique. Cela se reflète parfaitement, chez Huysmans, à travers le personnage de des Esseintes, aux pratiques sexuelles saugrenues, frôlant le pervers et le malsain. Chez Houellebecq, nous avons déjà mentionné la prépondérance de certains comportements sexuels déviants déterminant le faire de ses protagonistes, tant principaux que secondaires, allant de la zoophilie jusqu'à la pédophilie, contribuant ainsi à renforcer l'aura morbide de son œuvre littéraire.

Dans cette partie, nous élargirons le traitement de cette question, notamment en essayant de montrer comment la dimension abjecte des romans de nos deux auteurs structure la construction même de leurs récits. L'étude de cette question permettra également un éclairage sur l'écriture respective de nos deux auteurs. Autrement dit, nous verrons à quel point celle de l'abject contribue à façonner les styles respectifs de nos deux écrivains jusqu'à définir les contours d'une certaine esthétique spécifique faisant la part belle à l'inversion des valeurs, avec la prééminence de la laideur sur la beauté ou l'immoral sur le moral. Justement, nous

¹ À ce propos, dans « Hystérie et décadence », Jean Decottignies affirme que « la perversité [est l]'autre nom de la morbidité. », *Littérature et Pathologie, op.cit.*, p. 198.

² CF Introduction générale.

aurons à aborder la question éthique pour nos deux romanciers : une esthétique portant sur l'abjection serait-elle en mesure de véhiculer certaines valeurs morales, les plus à même de dénoncer les travers de sociétés en proie à de constantes mutations ?

Ceci étant dit, il nous semble primordial de définir avec plus de précisions l'abject : « *adj.* (lat. *abjectus*, rejeté). Qui suscite le mépris par sa bassesse ; ignoble. »³ Nous définissons également le terme d'« abjection » : « Abaissement moral, infamie. »⁴ Pour développer encore plus cette notion, nous nous référons à l'essai de Julia Kristeva : *Pouvoirs de l'horreur Essai sur l'abjection* où, puisant essentiellement dans une approche psychanalytique, elle tente de cerner ce concept d'abjection.

Ainsi, pour Kristeva, l'abject se caractériserait par son indétermination, autrement dit il n'est « Ni sujet ni objet »⁵ : « Quand je suis envahie par l'abjection, cette torsade faite d'affects et de pensées que j'appelle ainsi, n'a pas à proprement parler d'*objet* définissable. [...] De l'objet, l'abject n'a qu'une qualité - celle de s'opposer à *je*. »⁶ Mais cette opposition au *je* n'est pas ce qui serait à l'origine du caractère horrifique de l'abject. Toujours selon Kristeva : « si l'objet, en s'opposant, m'équilibre dans la trame fragile d'un désir de sens qui, en fait, m'homologue indéfiniment, infiniment à lui, au contraire, l'*abject*, objet chu, est radicalement un exclu et me tire vers là où le sens s'effondre. »⁷ Cette capacité à tirer le sujet « vers là où le sens s'effondre » est ce qui pourrait déterminer le concept d'abjection. Kristeva surenchérit en définissant l'abject comme un « surgissement massif et abrupt d'une étrangeté qui, si elle a pu [lui] être familière dans une vie opaque et oubliée, [la] harcèle maintenant comme radicalement séparée, répugnante. [...] Un poids de non-sens qui n'a rien d'insignifiant et qui [l]'écrase. »⁸

Nous relevons dans cette assertion un des aspects fondamentaux de l'abject, à savoir son étrangeté, ce qui nous ramène à son caractère indéterminable, déjà évoqué au début de notre définition. Cette étrangeté, de par son surgissement brusque et inattendu, génère un climat propice à l'horrifique et au cauchemardesque, une sorte d'altération de la réalité perçue qui devient alors insaisissable comme l'atteste cette phrase : « Un “ quelque chose ” [l'abject] que je ne reconnais pas comme chose. [...] À la lisière de l'inexistence et de l'hallucination, d'une

³ *Le petit Larousse grand format, op.cit.*, p. 26.

⁴ *Id.*

⁵ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur* [1980], Paris, Seuil, *Coll. Points*, 1983, p. 9.

⁶ *Id.*

⁷ *Id.*

⁸ *Ibid.*, p. 10.

réalité qui, si je la reconnais, m'annihile. »⁹ Cela d'ailleurs n'est pas sans rappeler la question de l'altération spatio-temporelle en œuvre dans les romans de nos deux auteurs étudiée au cours de notre deuxième partie. En accord avec ce que nous avons dit au début de notre introduction, il existe un lien ténu entre l'abject et le pervers : « L'abject est apparenté à la perversion. [...] L'abject est pervers car il n'abandonne ni n'assume un interdit, une règle ou une loi ; mais les détourne, fourvoie, corrompt ; s'en sert, en use, pour mieux les dénier. »¹⁰ S'exprime clairement ici la dimension transgressive, subversive de l'abject et que nous retrouvons dans les univers romanesques de nos deux auteurs.

Enfin, nous mentionnons l'aspect fascinant de l'abject, comme s'il s'agissait de l'expression d'un désir refoulé, d'une pulsion génératrice d'un certain tropisme, attirance pour la laideur et l'immondice :

Ça [l'abject] sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. [...] cet élan, ce spasme, ce saut, est attiré vers un ailleurs aussi tentant que condamné. Inlassablement, comme un boomerang indomptable, un pôle d'appel et de répulsion met celui qui en est habité littéralement hors de lui.¹¹

L'image du boomerang illustre assez bien la nature ambivalente de l'abject avec ce mouvement de va-et-vient constant entre ce « pôle d'appel et de répulsion », comme si l'attirance pour le repoussant et l'immonde était constitutive du développement du Moi. Le traitement de la question de l'abject par des figures importantes de la littérature telles que Dostoïevski, Céline, Proust, Borges ou encore Artaud¹² à travers leurs œuvres respectives témoigne de cet intérêt vivace pour le pôle négatif de la nature humaine.

Nous revenons à l'une des acceptions du terme « morbidité » défini comme étant une forme de « déséquilibre mental et moral » que nous avons explicitée au début de notre introduction, laquelle nous a permis d'introduire le concept d'abject. Dans la notion même de déséquilibre, nous retrouvons cette idée de perte de repères, voire d'inversion de valeurs qui n'est pas sans rappeler le satanisme et le sadisme, tous deux traités de manière explicite par nos deux auteurs. Le principe d'inversion nous renvoie également au fameux univers carnavalesque marchant sur la tête, analysé par Bakhtine dans son essai *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance*. Il s'agit d'un monde structuré autour de divers éléments caractéristiques qu'on pourrait qualifier *a priori* d'abjects,

⁹ *Id.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 23.

¹¹ *Ibid.*, p. 9.

¹² Ces romanciers sont cités dans l'essai de Kristeva.

tels que les références permanentes au bas corporel avec la description explicite des organes sexuels, des excréments ou encore la représentation des excès gastronomiques jusqu'à l'emploi d'un vocabulaire injurieux, rompant avec les codes de la bienséance, éléments que nous retrouvons, à des degrés différents, dans les romans de nos deux auteurs.

D'un point de vue généalogique et d'une manière non-exhaustive, nous pouvons situer les origines littéraires de l'abject dès le Moyen-Âge, notamment avec les fabliaux érotiques¹³ qui font la part belle au scatologique et au pornographique. Nous citons également l'œuvre de Villon, vers la fin de l'ère médiévale, dont la poésie a su retranscrire les malheurs et les abjections d'une époque meurtrie par de terribles tragédies telles que la Peste Noire, la Guerre de Cent Ans et divers autres fléaux. Cela se poursuit, au XVI^{ème} siècle dans l'univers carnavalesque de Rabelais avec ce fameux monde marchant sur la tête déjà évoqué ci-dessus. Pour le XVII^{ème} siècle, nous pouvons inscrire le roman picaresque espagnol¹⁴ dont l'influence s'étendra jusqu'en France, de par sa représentation de l'antihéroïsme et son insistance sur l'aspect trivial de la réalité, dans la filiation de l'abjection littéraire. La représentation de l'abjection atteindra son point culminant avec le roman libertin du XVIII^{ème} siècle et plus particulièrement le roman sadien, notamment à travers un traitement cru et violent de la sexualité.

Notre partie sera organisée autour de trois chapitres principaux. Dans le premier chapitre, nous exploiterons les concepts narratologiques d'architextualité et d'intertextualité pour cerner les influences littéraires qui ont déterminé le traitement de l'abjection chez nos deux auteurs. Nous y rappellerons les débuts tumultueux du mouvement naturaliste qui, de par sa représentation de la face la plus sombre de la nature humaine, a généré l'indignation des critiques de l'époque. Dans le second chapitre, nous verrons comment l'abject structure les romans de nos deux auteurs jusqu'à se constituer en véritable esthétique romanesque et ce à travers l'étude de trois thématiques principales : laideur et monstruosité, pornographie et abjection alimentaire. Enfin, nous achèverons notre travail par l'examen de la question morale à travers le prisme de l'abject. D'abord, nous nous intéresserons à la moralité présumée douteuse qui caractériserait les discours des différents personnages de nos deux auteurs, ensuite nous aborderons la problématique du suicide pour enfin terminer par l'évocation de la

¹³ *Fabliaux érotiques*, Paris, le livre de poche, coll. Lettres gothiques, 1993.

¹⁴ Nous situons la naissance du roman picaresque plutôt vers la deuxième moitié du XVI^{ème} siècle avec le roman anonyme *La vie de Lazarillo de Tormes* paru en 1554. Mais le genre va se développer pleinement au XVII^{ème} siècle.

question du salut par l'art. L'art pourrait-il constituer une échappatoire pour des personnages englués dans un monde qu'ils ne supportent plus ?

I/ Aux origines de l'abject : Architextualité et intertextualité dans les romans de Huysmans et Houellebecq

Avant de nous intéresser aux manifestations de l'abject structurant les univers romanesques de nos deux auteurs, nous allons étudier le contexte littéraire général qui a prédéterminé la construction de leurs univers romanesques. Dans le premier sous-chapitre, nous rappellerons les origines putrides du courant naturaliste, courant littéraire qui, selon les critiques de l'époque, serait né dans la boue. Ainsi, nous avançons donc l'hypothèse que divers éléments transgressifs ayant caractérisé les premiers romans naturalistes ont servi de références à la constitution de l'œuvre de Joris-Karl Huysmans. Pour le deuxième sous-chapitre, nous partirons de l'œuvre de Gilles Lipovetsky *L'ère du vide*, portant sur la critique de l'individu postmoderne. Nous démontrerons son influence sur la littérature contemporaine, plus particulièrement sur celle de Bret-Easton Ellis, elle-même servant de référence à celle de Michel Houellebecq. Il s'agit de montrer comment l'abject se déploie à partir de cette vacuité, propre à notre ère.

Dans le dernier sous-chapitre, nous examinerons les multiples références sadiennes en œuvre dans les romans de nos deux auteurs. En d'autres termes, les deux premiers sous-chapitres portent sur la question de l'architextualité que nous définissons comme suit : « Elle désigne les relations du texte avec les autres textes du même *genre*. »¹⁵ alors que le dernier sous-chapitre s'intéresse plutôt à celle de l'intertextualité : « L'« intertextualité » entendue dans un sens restreint, désigne la présence objective d'un texte dans un autre texte. Cette présence peut prendre des formes différentes, de la *citation* à l'*allusion* en passant par le *plagiat*. »¹⁶

1. Naturalisme et littérature putride

Nous devons cette appellation de « littérature putride » au critique littéraire Louis Ulbach où il « écrit dans *Le figaro* du 23 janvier 1868 sous le pseudonyme de « Ferragus » un article dénonçant « la littérature putride » de certains de ses contemporains. »¹⁷ En effet, Louis Ulbach fut l'un des premiers à anticiper l'avènement d'un nouveau mouvement littéraire qui

¹⁵ Vincent Jouve, *La poétique du roman*, *op.cit.*, p. 82.

¹⁶ *Ibid.*, p. 81.

¹⁷ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, *op.cit.*, p.12.

allait remettre en question définitivement les codes traditionnels de l'esthétique romanesque¹⁸ : « Ulbach commence par identifier une école montante, celle des “ romanciers trivialistes ”, où il range le jeune auteur de *Thérèse Raquin* aux côtés de ses aînés Jules et Edmond de Goncourt, entre autres. »¹⁹ Cette école montante n'est autre que l'école naturaliste, une école qui, selon la critique de l'époque, serait née dans « une flaque de boue et de sang ».²⁰

Selon une perspective diachronique, Henri Mitterrand dans *Zola le roman naturaliste anthologie* (1999) distingue essentiellement trois parties dans le développement du naturalisme : la première, celle des origines, s'étend de 1866²¹ à 1871, la deuxième, celle de la doctrine constituée de 1875 à 1881 alors que la dernière, assimilée à une période d'évolution et de renouvellement pour Zola, débute aux alentours de l'année 1888 et se termine en 1896. Confirmant l'intuition du critique Ulbach, Mitterrand place les deux romans *Germinie Lacerteux* et *Thérèse Raquin* comme les véritables instigateurs de cette nouvelle littérature.

1.1 - *Germinie Lacerteux* ou la représentation du corps féminin dans sa dimension abjecte

Ce roman, paru en 1865 et désigné comme l'un des plus éminents représentants de cette fameuse littérature putride, raconte l'histoire mouvementée d'une domestique aux mœurs dépravées, qui n'a cessé, tout au long de son existence, de s'adonner aux plaisirs de la chair et de la boisson. Le thème de la déficience physiologique est également mis en avant à travers la représentation des souffrances physiques de Germinie dont la maladie - elle était atteinte de pleurésie chronique - finira par avoir raison d'elle. Ainsi, les Frères Goncourt, dans le sillage de Flaubert, avec son fameux roman *Madame Bovary*, vont définitivement refaçonner la représentation du corps féminin dans le champ littéraire français. Ici, il n'est plus question de femmes bourgeoises, jouissant d'un statut supérieur, s'évertuant à s'attirer les faveurs de jeunes courtisans en quête acharnée d'ascension sociale. Il s'agit dans ce roman de rendre compte des misères affectives, physiologiques et sociales d'une femme du peuple, sans

¹⁸ Il est bien évident que ce chamboulement esthétique a déjà été amorcé par la littérature réaliste initiée par Balzac et finalisée par Flaubert, pour ne citer qu'eux. Erich Auerbach dans *Mimésis, La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale, op.cit.*, associe ce changement important à « une représentation sensorielle du laid, de l'abject et du pathologique [...]. Il entraine dans une pareille attitude une protestation radicale et acharnée contre les formes - d'origine classique ou romantique - du style idéalisant et affadissant, style qui continuait encore à régir le goût du public moyen ».

¹⁹ Émile Zola, *Thérèse Raquin, op.cit.*, p. 12.

²⁰ Encore une expression employée par Ulbach pour désigner le roman *Thérèse Raquin* de Zola.

²¹ C'est en 1866 qu'apparaît pour la première fois dans le champ littéraire le terme de « naturalisme » sous la plume de Zola.

perspective d'avenir, se livrant corps et âme au joug d'une vie dissolue par toutes sortes d'excès, lesquels finiront par la consumer : « Les timides vont opposer Mme Bovary à Germinie Lacerteux. Une femme mariée, une femme de médecin, passe encore ; mais une domestique, une vieille fille de quarante ans, cela ne se peut souffrir. »²² Cette phrase démontre la nature éminemment subversive de l'entreprise littéraire des Goncourt, dont le roman a permis une nouvelle transgression au niveau des codes esthétiques propres au roman du XIX^{ème} siècle.

Mais la grande innovation littéraire apportée par les Goncourt réside dans la représentation physiologique du corps féminin. En effet, le roman est structuré autour des transformations physiologiques du corps de Germinie dont l'état maladif renvoie à une certaine forme d'abjection rentrée, suggérée tout le long des descriptions, accentuée par la laideur physique de la domestique : « Sa robe décolletée laissait voir son cou, le haut de sa poitrine, ses épaules, la blancheur de son dos, contrastant avec le hâle de son visage. C'était une blancheur de lymphatique, la blancheur à la fois malade et angélique d'une chair qui ne vit pas. »²³ Cette description antithétique est structurée autour de l'opposition entre l'étrange attractivité physique de Germinie et l'état morbide de sa physiologie, morbidité se reflétant dans l'emploi du terme « lymphatique », terme dont usera Zola pour caractériser son personnage de Camille dans *Thérèse Raquin*. L'expression « une chair qui ne vit pas » renvoie étrangement à l'état cadavérique d'un corps en voie de décomposition, annonçant par là même le destin tragique de la femme de chambre.

Néanmoins, cette blancheur malade se voit atténuée par le teint hâlé de son visage. Ce portrait physique contrasté de Germinie s'exprime de manière encore plus flagrante lors du passage suivant : « De cette femme laide, s'échappait une âpre et mystérieuse séduction. [...] Tout en elle, sa bouche, ses yeux, sa laideur même, avait une provocation et une sollicitation. Un charme aphrodisiaque sortait d'elle, qui s'attaquait et s'attachait à l'autre sexe. »²⁴ Ici, la laideur, ne se réduisant point à son effet repoussoir, bien au contraire, accroît, le potentiel attractif de la domestique, si bien qu'elle en devient désirable, comme si elle possédait le pouvoir d'attiser les appétits sexuels de la gent masculine, comme le démontre cette phrase : « [...] on se sentait près d'une de ces créatures troublantes et inquiétantes [...] dont la figure revient à l'homme aux heures inassouviées, tourmente ses pensées lourdes de midi, hante ses

²² Henri Mitterrand, *Le roman naturaliste*, Paris, classiques de poche, 1999, pp. 15-16.

²³ Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op.cit.*, p. 96.

²⁴ *Ibid.*, p. 97.

nuits, viole ses songes. »²⁵ Ainsi, nous aboutissons à une typologie de personnage assez subversive où prime l'esthétique de la laideur sur celle de la beauté, où s'opère une forme d'inversion sociale puisqu'il s'agira tout le long du roman de raconter l'histoire de cette femme du peuple. Nous pouvons d'ores et déjà affirmer que le code naturaliste consistant à « *refus[er] les dogmes esthétiques* et de la révérence indiscutée aux anciens maîtres »²⁶ trouve sa pleine matérialisation dans cette description.

Néanmoins, cette fluctuation entre le laid et le séduisant va s'estomper au fil du récit pour laisser place au joug de la maladie, dotant l'intrigue d'un aspect particulièrement dérangeant. En effet, à l'affaiblissement physiologique dû au tempérament lymphatique de Germinie s'ajoutera le détraquement nerveux qui va progressivement saborder ses dernières forces vives, en témoigne ce qui semble être une attaque épileptique au chapitre XXIII :

[...] mademoiselle vit [Germinie] se renversant et se tordant, rouler à bas de la chaise et tomber à terre. Elle voulut la relever ; mais Germinie était agitée de mouvements convulsifs si violents que la vieille femme fut obligée de laisser retomber sur le parquet ce corps furieux dont tous les membres contractés et ramassés [...] sur eux-mêmes se lançaient à droite, à gauche, au hasard [...]²⁷

Nous relevons le caractère clinique et documenté de cette crise épileptique où se manifestent pleinement les difformités du corps soumis à une trop forte tension nerveuse, difformités qui annulent totalement le potentiel érotique entrevu dans le portrait physique de Germinie. Le topos de la femme séductrice qu'on pouvait déceler au départ chez la domestique au charme vénéneux disparaît définitivement. Et ce, d'autant plus que l'état de la servante va aller en empirant avec le déclenchement de crises hallucinatoires qui viendront perturber la perception de son environnement immédiat :

Germinie dormait et parlait. Elle parlait avec un accent étrange, et qui donnait de l'émotion, presque de la peur. La vague solennité des choses surnaturelles, un souffle d'au-delà de la vie s'élevait dans la chambre, avec cette parole de sommeil, involontaire, échappée, palpitante, suspendue, pareille à une âme sans corps qui errerait sur une bouche morte.²⁸

Cette description imprime un cachet quasi-fantastique à l'extrait, frôlant même l'horifique avec ces voix étranges qui hantent les cauchemars de Germinie, prouvant sa déréliction mentale. Là où la thématique de la sexualité se voyait traiter à travers le prisme de

²⁵ *Id.*

²⁶ Henri Mitterrand, *Le roman naturaliste*, *op.cit.*, p. 14.

²⁷ Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op.cit.*, p. 146.

²⁸ *Id.*

l'érotisme au début du roman, elle se voit, vers la fin, complètement altérée par le dérèglement nerveux de l'héroïne qui, dans ses phases hallucinatoires, se mettra à visualiser des formes obscènes, la faisant sombrer dans des états hystériques incontrôlés :

Son regard croyait toucher ses tentations : une hallucination épouvantable approchait de ses sens la réalité de leurs rêves. Il arrivait qu'à de certains moments ce qu'elle voyait, ce qui était là, les chandeliers, les pieds des meubles, les bras des fauteuils, tout autour d'elle prenait des apparences, des formes d'impureté.²⁹

L'expression « formes d'impureté » semble être un euphémisme désignant vraisemblablement des formes phalliques imaginaires hantant la psyché délabrée de Germinie qui, soumise à des tentations sexuelles irrépessibles, en arrive à ne plus faire la distinction entre le réel et l'hallucinatoire.

Mais là où réside l'essence même de l'abject dans ce roman, c'est bien dans le viol de Germinie dans sa jeunesse par un dénommé Joseph, au moment où elle exerçait sa fonction dans un café de boulevard. L'acte en lui-même est vite expédié via une description succincte, assoyant la dimension crue et brutale du crime en question : « [Joseph] dit à Germinie de venir l'aider. Elle entra, cria, tomba, pleura, supplia, lutta, appela désespérément... La maison vide resta sourde. »³⁰ Le recours à l'asyndète, avec la juxtaposition de plusieurs verbes d'action, contribue à créer un effet d'accélération, d'où d'ailleurs l'aspect expéditif de l'acte, comme s'il s'agissait d'un événement anodin, venant à peine perturber le morne quotidien de la domestique.

Cependant, il est à noter que le caractère horrible de cette tragédie est annoncé en amont de l'acte en question comme le prouve la phrase suivante : « Cependant l'horreur de cette maison croissait chaque jour pour Germinie. »³¹ La nature immonde de l'outrage commis par Joseph se manifeste également dans la duplicité du violeur qui n'a cessé de jouer le rôle de protecteur vis-à-vis de Germinie pour mieux l'attirer dans ses filets : « Il se trouvait aussi parmi ses camarades un vieux garçon du nom de Joseph qui la défendait, la prévenait des méchants tours complotés contre elle, et arrêtait, quand elle était là, les conversations trop libres avec l'autorité de ses cheveux blancs et d'un intérêt paternel. »³² Ceci atteste le comportement sadique de Joseph, qui a endossé le costume du père attentionné pour mieux appâter sa proie. Ultime conséquence de cet acte perfide : la grossesse de Germinie. Là

²⁹ *Ibid.*, p. 199.

³⁰ *Ibid.*, p. 86.

³¹ *Id.*

³² *Id.*

encore, la maternité est traitée dans sa dimension la plus repoussante tout le long du roman puisque Germinie, pour sa première grossesse, finira par accoucher d'un mort-né et perdra un enfant en bas-âge par la suite. Sur le plan descriptif, le narrateur, pour rendre compte de l'acte d'accouchement de son deuxième enfant, convoque une imagerie puisant dans le morbide et le macabre, ce qui nous éloigne complètement du topos traditionnel de la femme féconde, génératrice de vie sur terre. En effet, à l'instant même où la domestique a accouché de son enfant, la mort vient s'immiscer dans la célébration du nouveau-né, avec le décès d'une voisine de chambrée des suites d'un enfantement qui a viré au drame : « Tout à coup, un cri :

- Je me meurs ! [...] elle vit une de ses voisines jeter ses bras autour du cou d'une élève sage-femme de garde, retomber presque aussitôt, remuer un instant sous les draps, puis ne plus bouger. »³³ S'ensuit alors un long développement sur l'aspect monstrueux de la maternité avec une assimilation inattendue de celle-ci aux ravages engendrés par la peste empoisonnant l'air ambiant : « Il y avait alors à la Maternité une de ces terribles épidémies puerpérales qui soufflent la mort sur la fécondité humaine, un de ces empoisonnements de l'air qui vident, en courant, par rangées, les lits des accouchées, et qui autrefois faisaient fermer la Clinique. »³⁴ L'inscription en majuscule de l'initiale du terme Maternité induit une forme d'essentialisation, comme pour attester le lien consubstantiel entre souffrance et maternité. Nous relevons même une part de mythification de la douleur générée par l'acte de naissance, la maternité se voyant ainsi traitée à la manière d'une malédiction.

Cependant, nous relevons la présence du lexique naturaliste dans cette description avec le terme « puerpérales », terme médical désignant la fièvre qui atteint la mère survenant après un accouchement éprouvant. L'évocation de la peste devient explicite à la suite du passage comme le démontre cette phrase : « on croirait voir passer la peste, une peste qui noircit les visages en quelques heures, enlève tout, emporte les plus fortes, les plus jeunes, une peste qui sort des berceaux, la Peste noire des mères ! »³⁵ Ainsi, le narrateur semble définitivement imputer un caractère horrifique à l'acte de génération, horreur qui atteint son point d'orgue avec l'évocation des hallucinations et du délire accompagnant les prémices de l'enfantement : « C'était tout autour de Germinie [...] la nuit surtout, des morts telles qu'en fait la fièvre de lait, des morts qui semblaient violer la nature [...] troublées d'hallucination et de délire, des

³³ *Ibid.*, p. 139.

³⁴ *Id.*

³⁵ *Id.*

agonies auxquelles il fallait mettre la camisole de force de la folie [...] »³⁶ Nous remarquons donc dans ce passage la réapparition du motif de l'hallucination et du délire psychique annonçant par là le détraquement psychologique de Germinie. Sur le plan structurel, ce passage acquiert une importance de tout premier ordre puisqu'il annonce en réalité le destin tragique de l'enfant de Germinie qui va perdre la vie suite à une maladie soudaine, ce qui la privera définitivement de l'expérience de la maternité. Plus loin dans l'intrigue, elle aura même à subir une seconde fausse couche suite à une nouvelle grossesse malheureuse. Les deux phrases conclusives du narrateur expriment pleinement l'ampleur du désastre : « La vie s'en allait là comme arrachée du corps. La maladie y avait une forme d'horreur et une monstruosité d'apparence ». ³⁷ L'expression « monstruosité d'apparence » n'est pas sans rappeler la laideur physique originelle de Germinie.

Enfin, la nature transgressive du roman se décline également sur le plan de la morale : rappelons tout de même qu'il s'agit de la narration des aventures sexuelles d'une femme du peuple évoluant au sein d'une société régie par la morale bourgeoise. Cependant, l'une des originalités du roman tient du fait qu'il existe un lien de causalité évident entre défaillance physiologique et déréliction morale. En effet, les excès charnels dont souffre Germinie semblent trouver leur origine dans l'acte fatal du viol. Nous pouvons émettre l'hypothèse que ce crime originel, de par les perturbations physiologiques et psychologiques qu'il a provoquées en elle, a conditionné son rapport à la sexualité. Le texte rend bien compte de cela, puisque suite à cet infâme viol, Germinie commencera dans un premier temps à éprouver un dégoût irrépressible envers les hommes : « Longtemps toutes les fois qu'un homme s'approchait d'elle, elle se retirait involontairement d'un premier mouvement brusque, frémissant et nerveux, comme frappée de la peur d'une bête éperdue qui cherche par où se sauver. »³⁸. Mais dans un second temps, ce dégoût va virer à une forme d'attrance pour la gent masculine, attrance réciproque, comme si la monstruosité physique s'était partiellement déclinée en une forme d'attraction malsaine. S'opère alors une étrange transformation physiologique suite à laquelle Germinie se métamorphosera en femme éprise d'excès sensuels :

³⁶ *Id.*

³⁷ *Id.*

³⁸ *Ibid.*, pp. 86-87.

Une tentation sensuelle s'élevait naturellement et involontairement d'elle, de ses gestes, de sa marche, du moindre de ses remuements [...] À côté d'elle, on se sentait près d'une de ces créatures troublantes et inquiétantes, brûlantes du mal d'aimer l'apportant aux autres [...] ³⁹

L'adverbe « involontairement » nous renvoie à cette idée que c'est bien l'acte originel du viol qui a provoqué l'érotisation contre son gré de Germinie, érotisation dont profitera la domestique pour assouvir ses besoins sexuels, dont elle ne serait pas responsable. Nous voyons bien comment le principe moral est déterminé par l'état physiologique du corps, ce qu'on pourrait considérer comme l'une des caractéristiques du roman naturaliste, zolien en particulier.

1.2 - L'horreur naturaliste dans *Thérèse Raquin*

Nous avons déjà évoqué le cas de *Thérèse Raquin* dans notre deuxième chapitre de notre première partie au moment d'aborder les histoires d'amour dans les romans de Huysmans et Houellebecq : nous y avons vu que Zola avait proposé une conception assez particulière de l'amour - conception dont on retrouvera quelques éléments dans l'univers romanesque huysmansien - représenté comme étant une réaction chimique entre le tempérament nerveux de Thérèse et sanguin de Laurent, impliquant l'élimination de Camille, mari de Thérèse et individu au tempérament lymphatique. Outre cela, le roman se distingue par une dimension abjecte qui se manifeste sous diverses formes.

Point essentiel à mentionner : la filiation évidente entre le roman de 1867 de Zola et *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt, à la différence près qu'il ne s'agit plus d'une focalisation sur un personnage appartenant au milieu populaire mais plutôt au milieu de la bourgeoisie provinciale venue s'installer à Paris. Comme dans *Germinie Lacerteux*, le roman accorde une place centrale à la sexualité de l'héroïne. En effet, Thérèse découvre l'amour physique via un acte brutal perpétré par Laurent dans un moment de faiblesse, alors qu'elle semblait être vouée à une vie conjugale dénuée de tout plaisir charnel :

Puis d'un mouvement violent, Laurent se baissa et prit la jeune femme contre sa poitrine. Il lui renversa la tête, lui écrasant les lèvres sous les siennes. Elle eut un mouvement de révolte sauvage, emportée, et, tout d'un coup, elle s'abandonna, glissant par terre, sur le carreau. Ils n'échangèrent pas une seule parole. L'acte fut silencieux et brutal. ⁴⁰

L'aspect expéditif de l'acte - « L'acte fut silencieux et brutal » - rappelle la scène de viol de Germinie. La difformité du corps de l'héroïne, représentée via l'image de cette « tête

³⁹ *Ibid.*, p. 139.

⁴⁰ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, *op.cit.*, p. 51.

renversée » suivie de ce « mouvement de révolte » non abouti et enfin « le glissement par terre » accentue le caractère crû et mécanique de l'agression. Mais là où dans *Germinie Lacerteux*, l'ignominie du crime se matérialise pleinement dans le dégoût qu'éprouvera momentanément Germinie pour les hommes, dans *Thérèse Raquin*, la perpétration de l'adultère va servir de catalyseur aux pulsions sexuelles, autrefois inhibées, de Thérèse. Autre point commun avec *Germinie Lacerteux*, la surreprésentation du motif de l'hallucination dans le roman de Zola. Les hallucinations prennent même une ampleur encore plus marquante dans le récit de 67, contribuant à insuffler une aura réellement horrifique à l'intrigue. Bien avant de faire connaissance avec les plaisirs de la chair, le tempérament nerveux de Thérèse semble déjà la prédisposer aux crises hallucinatoires comme nous pouvons le voir dès le chapitre IV : « [...] parfois des hallucinations prenaient [Thérèse], elle se croyait enfouie au fond d'un caveau, en compagnie de cadavres mécaniques, remuant la tête, agitant les jambes et les bras lorsqu'on tirait des ficelles. »⁴¹

Nous voyons ici comment le cadavérique et le macabre viennent se greffer à l'hallucinatoire avec cette image effrayante de la mort prenant la forme de pantins mécaniques gesticulant de manière inquiétante. Le macabre, justement, atteindra son point d'orgue avec le meurtre de Camille par noyade au fond de la Seine, assassinat prémédité par Laurent avec la complicité de Thérèse. La scène prend alors une dimension véritablement cauchemardesque lorsque Camille, avec toute l'énergie du désespoir, mord le cou de son assaillant avant d'être précipité au fond du fleuve parisien : « Comme [Laurent] penchait la tête, découvrant le cou, sa victime folle de rage et d'épouvante, se tordit, avança les dents et les enfonça dans ce cou. [...] les dents de [Camille] lui emportèrent un morceau de chair. »⁴² Cette morsure, fera office, dans toute la suite du roman, de marque maudite, rappelant aux meurtriers l'ignominie de leur acte.

Le cadavérique et l'abject refont surface lors de l'épisode de la morgue où Laurent, tiraillé par des tendances voyeuristes morbides, s'acharnera à visualiser le corps en décomposition de Camille après son retrait du fleuve. Ceci donne l'occasion au narrateur de s'attarder sur l'état putride des cadavres ayant subi le même sort que Camille, c'est-à-dire la mort par noyade, jusqu'à l'exposition du corps putréfié de l'ancien mari de Thérèse : « Souvent, les chairs de leur visage s'en allaient par lambeaux, les os avaient troué la peau

⁴¹ *Ibid.*, p. 41.

⁴² *Ibid.*, p. 79.

amollie, la face était comme bouillie et désossée »⁴³ ou encore « Il regardait depuis quelques minutes un noyé, petit de taille, atrocement défiguré. [...] Et brusquement, le nez s'aplatit, les lèvres se détachèrent, montrant des dents blanches. La tête du noyé éclata de rire. »⁴⁴ et enfin : « Camille était ignoble. [...] La tête [...] grimaçait, [...] les lèvres tordues, tirées vers un des coins de la bouche, avaient un ricanement atroce ; un bout de langue noirâtre apparaissait dans la blancheur des dents. »⁴⁵ Ce passage nous fait basculer du naturalisme au domaine de la littérature fantastique, comme le laisse suggérer les faces grimaçantes et ricanantes des défunts. C'est par le biais de la manifestation de l'hallucination, le symptôme de la défaillance psychique par excellence, que s'opère ce basculement radical. Ceci illustre parfaitement comment la psychologie morbide des personnages permet de passer d'un monde référentiel, d'une réalité concrète, à un univers quasi-parallèle où toutes les formes de perception se délitent.

Outre cela, le roman se singularise, par rapport à *Germinie Lacerteux*, par la mise en scène de certains épisodes de caractère ouvertement sadique, tournant autour de la détresse de Mme Raquin, la mère du défunt Camille. En effet, au départ croyant à une mort accidentelle de son fils, elle finira par apprendre de manière inopinée l'origine criminelle de son décès en surprenant une conversation tumultueuse du couple Laurent-Thérèse. Cependant, atteinte de paralysie généralisée lui ayant fait, entre autres, perdre l'usage de la parole, elle ne pourra jamais dénoncer le crime de sa nièce et de son amant⁴⁶ à son entourage. Bien au contraire, elle aura à souffrir de la présence des deux assassins de son fils sans pouvoir réparer l'injustice et ainsi assouvir sa soif de vengeance. Mais le paroxysme du sadisme est atteint au cours d'un épisode particulier : la mère Raquin ne supportant plus de côtoyer le couple infernal et s'armant d'une force de volonté incommensurable, parviendra à bouger son bras paralysé. Elle en profitera pour essayer de révéler la vérité sur la mort de son fils et ce, en tentant de l'écrire sous les yeux de ses invités sur une toile cirée. Mais comble de malchance, sa paralysie reprendra le dessus au moment crucial l'obligeant à s'arrêter en plein milieu de la phrase suivante : « “ Thérèse et Laurent ont...” »⁴⁷. Les invités ne sauront jamais alors le fin mot de l'histoire et pis encore, ils prendront ce miracle comme une démonstration d'amour et

⁴³ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁴⁶ Il est à noter que, suite au meurtre de Camille, Laurent finira par épouser Thérèse, qui plus est, avec le consentement de la mère Raquin, ce qui ajoute à l'ironie noire de l'intrigue.

⁴⁷ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, *op.cit.*, p.171.

de reconnaissance de la part de la mère Raquin pour le couple meurtrier. Nous ne pouvons nous empêcher de penser à une certaine forme d'humour noir mise en scène par le narrateur dans cet épisode.

Ainsi, il détourne le topos du malade miraculé, reprenant l'usage de son corps malgré un lourd handicap, lui donnant par là l'occasion de perpétrer une action salvatrice (en l'occurrence rétablir la justice pour le cas de la mère Thérèse). Mais ici, le personnage voit tous ses espoirs s'effondrer juste au moment où il était sur le point d'atteindre son objectif, ce qui accentue le caractère cruel de la situation. Enfin, le roman se clôt également sur une note très macabre avec la description des cadavres de Thérèse et Laurent, suite à leur suicide : « Les cadavres restèrent toute la nuit sur le carreau de la salle à manger, tordus, vautrés, éclairés de lueurs jaunâtres par les clartés de la lampe que l'abat-jour jetait sur eux. »⁴⁸ Cette vision dérangeante se voit accentuée par le regard jouissif de la mère Thérèse qui semble se délecter de la mort des assassins de son fils : « Et pendant près de douze heures, jusqu'au lendemain vers midi, Mme Raquin, roide et muette, les contempla à ses pieds, ne pouvant se rassasier les yeux, les écrasant de regards lourds. »⁴⁹ L'emploi des verbes « contempler » et « rassasier » expriment parfaitement l'état de délectation dans lequel se trouve la mère de Camille, éprouvant une sorte de plaisir sadique face à la fin funeste du couple meurtrier. Finalement, la phrase du narrateur : « Rien n'existait que le meurtre et la luxure »⁵⁰ résume parfaitement l'intrigue et annonce la primauté du déterminisme comme critère définitoire principal du courant naturaliste.

Nous relevons un autre thème commun à *Thérèse Raquin* et *Germinie Lacerteux*, celui du blocage générationnel. En effet, les deux héroïnes mourront sans laisser de descendance. Cependant les circonstances diffèrent d'un cas à l'autre. Dans le roman des frères Goncourt, Germinie subira deux fausses couches mais, désirant avoir un enfant, finira par donner naissance à une fille dont la faible constitution aura cependant raison de sa survie alors que pour *Thérèse Raquin*, l'héroïne va tomber enceinte d'un enfant dont elle ne veut point, si bien qu'elle se laissera battre par Laurent en exposant devant lui son ventre afin de faire périr le fœtus :

Cinq mois environ après son mariage, Thérèse eut une épouvante. Elle avait acquis la certitude qu'elle était enceinte. La pensée d'avoir un enfant de Laurent lui paraissait monstrueuse, sans qu'elle s'expliquât pourquoi. Elle avait vaguement peur d'accoucher d'un noyé. Il lui

⁴⁸ *Ibid.*, p. 205.

⁴⁹ *Id.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 166.

semblait sentir dans ses entrailles le froid d'un cadavre dissous et amolli. À tout prix, elle voulut débarrasser son sein de cet enfant qui la glaçait et qu'elle ne pouvait porter davantage. Elle ne dit rien à son mari, et, un jour, après l'avoir cruellement provoqué, comme il levait le pied contre elle, elle présenta le ventre. Elle se laissa frapper ainsi à en mourir. Le lendemain, elle faisait une fausse couche⁵¹

Cela confirme le fait que le blocage générationnel constitue un motif important dans la genèse du roman naturaliste.

Sur le plan structurel et générique, nous remarquons que l'horreur dans ce roman n'est pas un simple parti pris esthétique mais structure toute la construction de l'intrigue. Cela se perçoit d'ailleurs dès l'*incipit* avec l'emploi d'un champ isotopique puisant dans le crasseux et l'insalubre : « Le passage [du Pont-Neuf] [...] est pavé de dalles jaunâtres, usées, descellées, suant toujours une humidité âcre ; le vitrage qui le couvre, coupé à l'angle droit, est noir de crasse. »⁵²

1.3 - La dévouée : les héros modernes de Léon Hennique : horreur et ironie noire

Ce roman paru en 1878 de Léon Hennique, membre du cercle de Médan, bien que sorti durant l'ère du second naturalisme - celle de la doctrine constituée - emprunte divers éléments aux tout premiers romans naturalistes, à savoir le côté macabre et violent et le thème de la haine générationnelle. Ce récit très étrange raconte l'histoire d'un inventeur nommé Jeoffrin, père de deux filles, Michelle et Pauline, qui, pour financer son invention consistant à concevoir un système mécanique permettant la direction de ballons aériens, assassinera sa fille Pauline et fera accuser sa sœur Michelle et ce dans le but de s'emparer d'un héritage provenant d'un oncle maternel destiné uniquement à ses deux filles. Ce plan machiavélique fonctionnera parfaitement puisqu'après avoir empoisonné sa fille Pauline, le père fera en sorte de porter l'accusation sur sa fille Michelle qui sera condamnée à la guillotine. L'abject dans ce roman se manifeste pleinement dans la représentation de la mort, qui puise dans le macabre et le morbide.

Ainsi, les souffrances de Pauline, avant sa mort par empoisonnement, sont décrites avec détails, à travers notamment l'évocation des crises vomitives qu'elle a dû subir : « Mais les vomissements recommencèrent à plusieurs reprises, et Pauline fut obligée de se mettre au lit. Elle ressentit des maux de ventre et des brûlures dans l'estomac. »⁵³ ou encore : « Les épaules nues, appuyée sur un bras, sa chevelure pendante, elle penchait la tête au-dessus d'une cuvette

⁵¹ *Ibid.*, p. 189.

⁵² *Ibid.*, p. 25.

⁵³ Léon Hennique, *La dévouée*, Paris, Charpentier, 1878, p. 188.

en porcelaine que lui tenait Michelle ; une sueur froide perlait sur son front. »⁵⁴ et enfin : « Et Pauline, les larmes aux yeux, la peau marbrée, s'abandonnant, laissait tomber d'épais crachats qui coulaient sur la blancheur calme de la cuvette. Entre les râles, elle se plaignait. »⁵⁵ À noter la prédominance du bilieux et du dégoûtant dans ces descriptions comme s'il y avait une volonté chez le narrateur de détailler avec le plus d'acuité possible les dérèglements gastriques de l'héroïne avant de passer de vie à trépas.

Nous relevons le même procédé quant au traitement de l'exécution de Michelle. Nous remarquons même la personnification de la guillotine qui prend des traits de bourreau imperturbable : « La guillotine peut respirer avant de se mettre à l'ouvrage. Elle s'élève badigeonnée de rouge, l'aspect tranquille, trop maigre et trop basse pour sa besogne. »⁵⁶, « [La guillotine], dans sa rigidité, garde son aspect de justicière impassible, de nerveuse puissante malgré sa maigreur. »⁵⁷ Sang et nerfs s'accouplent pour doter la guillotine d'une dimension humaine voire physiologique comme nous pouvons le voir dans les expressions « nerveuse puissante » et « maigreur ». Mais c'est bien la nature sanguine qui aura le dernier mot comme le dénote cette phrase : « Un flot de sang jaillit sur la lunette, sur les montants de la guillotine ; il coule sur le pavé vers le ruisseau. »⁵⁸ Cette description fait référence à l'exécution de Michelle par décapitation, dont le sang finit par alimenter le ruisseau. Elle prend une portée quasi-apocalyptique : ainsi, le sang d'une innocente vient souiller les eaux d'une ville rongée par l'injustice et la cupidité, cupidité incarnée par la figure du père.

Comme dans *Thérèse Raquin*, nous relevons la manifestation d'un certain sadisme véhiculé essentiellement par le comportement du père. En effet, le père Jeoffrin, le jour même de l'exécution de sa fille, juge bon de flâner aux alentours du boulevard Clichy, tout heureux qu'il est de la réussite de sa macabre entreprise. Sa bonne humeur se trouve accentuée par la douceur du climat : « L'air était doux. Le ciel plein de nuées floconneuses changeait à chaque instant, grâce à une brise molle. »⁵⁹ Cette atmosphère apaisante entre en pleine opposition avec celle accompagnant l'exécution de Michelle, avec ces flots de sang coulant dans le ruisseau. Comble de la cruauté, le père prendra même le temps de savourer un délicieux déjeuner dans un cabaret. C'est à ce moment précis qu'il apprend la mise à mort de sa fille, ce

⁵⁴ *Ibid.*, p.192.

⁵⁵ *Id.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 327.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 328.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 331.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 332.

qui a le mérite de le mettre dans un état de soulagement salvateur : « Sauvé ! tu es sauvé ! elle n'a point parlé. »⁶⁰ Dès lors et face à la perspective de voir son projet sur le point d'aboutir, sa bonne humeur ne fera que décupler :

Il eut envie d'ôter son pardessus [...] tant le bien-être corporel qu'il ressentait dans cette atmosphère l'avachissait, lui laissait comme un reste de volupté ressentie. [...] Maintenant il lampait du cognac, s'en humectant les lèvres, le fondant avec de la salive, par petites gorgées dont le bouquet vaporisé lui montait à la tête, l'emplissait d'un commencement d'ivresse délectable.⁶¹

Le champ isotopique de la volupté et de la délectation entérine définitivement le caractère cruel du personnage. À noter l'opposition entre la maigreur de la guillotine s'appêtant à décapiter sa fille et la glotonnerie de Jeoffrin, savourant un délicieux déjeuner. En outre de cet aspect tragique, nous remarquons que le roman puise énormément dans un humour noir omniprésent, se matérialisant dans le cynisme monstrueux du personnage principal ; ce même humour noir et grotesque dont usera Huysmans pour la construction de son univers romanesque.⁶²

Comme dans les romans précédemment cités, le problème de la génération occupe une place centrale dans *La dévouée*. Contrairement à *Thérèse Raquin* et *Germinie Lacerteux*, le personnage principal a engendré une progéniture qu'il n'a, toutefois, jamais aimée, si bien qu'elle fera les frais de ses ambitions scientifiques démesurées. Ainsi, nous franchissons une étape de plus dans le refus total de toute perspective de descendance. Mais là où la question de la généalogie devient encore plus épineuse, c'est dans le fait qu'elle se trouve corrélée à la problématique du mal et de son origine. En effet, l'intrigue laisse à penser que la source du mépris et de l'indifférence de Jeoffrin envers ses filles viendrait du problème de sa propre filiation. En effet, Jeoffrin n'a jamais connu ses parents biologiques. Il s'agit donc d'un enfant bâtard qui a eu la chance d'être recueilli par un couple de paysans qui l'élèveront au côté de leur fils biologique, Victor. Rappelant par certains aspects Camille, le fils de Mme Raquin, Victor était un enfant constamment malade, qui plus est, doté d'un physique ingrat :

Par le fait, c'était un pauvre petit bonhomme que leur Victor ! [...] Assis contre la fenêtre [...] sa tête appuyée sur le dossier d'une chaise, car son cou frêle ne pouvait toujours pas la supporter, d'une pâleur de linge, les lèvres blêmes, suivant d'un regard sans vie les mouches turbulentes, il faisait mal à voir.⁶³

⁶⁰ *Ibid.*, p. 335.

⁶¹ *Ibid.*, p. 338.

⁶² À noter que Hennique a justement dédié son roman à son ami Huysmans : « Aux frères d'armes Henry Céard et J.-K. Huysmans j'offre ce roman naturaliste. » (*ibid.*, p.3)

⁶³ *Ibid.*, p. 65.

Cependant, le fils adoptif, Louis Jeoffrin, contrairement à son frère, s'avère être un enfant brillant mais surtout particulièrement rusé : « [...] le petit homme ne manquait pas d'intelligence ; il était même très fort pour son âge [...] Lou n'avait qu'un défaut : il était sournois. »⁶⁴ Mais surtout, Lou se distingue par son manque d'empathie face aux malheurs humains. Ainsi, il éprouve une totale indifférence envers le décès de son frère Victor des suites d'une longue maladie, indifférence virant jusqu'à une certaine forme de satisfaction : « Et Lou pensait : - Peut-on gémir ainsi pour une infection comme Victor ! Il était jaloux, assommant, toujours mal embouché, stupide. À quoi servait-il ? Le malheur est qu'il ne soit pas mort plus tôt. »⁶⁵ C'est ce manque pathologique d'empathie qui l'empêchera de voir l'abjection de son acte vis-à-vis de ses deux filles. En réalité, il serait tentant de situer l'origine de son dérèglement moral dans sa mauvaise naissance : ainsi, son ascendance bâtarde le prédéterminerait à commettre le mal. Autre particularité : Jeoffrin a été bien traité par ses parents adoptifs, ce qui implique que sa perversité morale n'est point due à des souffrances endurées durant son enfance, ce qui renforce donc la piste de l'origine biologique du mal. Ainsi, le problème de la généalogie structure l'intrigue puisqu'il existe une certaine symétrie entre l'enfant Jeoffrin, n'ayant jamais connu ses parents biologiques et le Jeoffrin adulte, s'évertuant à éliminer purement et simplement sa descendance.

À titre comparatif, Thérèse Raquin se distingue également par une généalogie assez obscure. Mise au monde dans des circonstances assez floues, elle aussi ne connaîtra jamais ses géniteurs et sera élevée par sa tante qui l'obligera à se marier avec son cousin Camille. Enfin, elle aussi, finira par verser dans le crime.

Toujours concernant le roman de Léon Hennique, nous signalons que Zola, dans *Le roman expérimental*, évoque le cas particulier de ce récit. Il a même été profondément marqué par sa noirceur : « Je le dirai, ce sujet m'avait profondément troublé, et il y avait d'abord dans ce trouble, une sorte d'irritation contre le romancier. Pourquoi un drame si noir ? »⁶⁶ Puis ce trouble va virer à l'obsession pour le maître de Médan : « Ce diable de Jeoffrin m'obsédait. Je le discutais avec moi-même à tous les moments du jour. »⁶⁷ Ceci l'amène à conclure à l'origine naturelle de l'acte criminel de Jeoffrin : « le meurtre n'est chez lui qu'un

⁶⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 78.

⁶⁶ Émile Zola, *Le roman expérimental*, *op.cit.*, p. 229.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 230.

développement naturel. »⁶⁸ Ceci conforte l'hypothèse avancée plus haut, que le mal serait d'origine biologique.⁶⁹ Enfin, Zola insiste également sur la modernité du personnage principal de Jeoffrin : « Ce Jeoffrin est un héros moderne, comme l'appelle M. Hennique avec une terrible vérité ; je veux dire qu'il se bat dans notre société, sans aucun scrupule, très canaille même, ayant fait ses affaires en homme habile que rien ne saurait arrêter. »⁷⁰ Le personnage de Jeoffrin annoncerait donc l'archétype du héros moderne, non plus caractérisé par une éthique irréprochable, mais par un comportement déviant servi par une intelligence supérieure cependant exploitée à des fins contestables.

Pour revenir à notre auteur Joris-Karl Huysmans, il est à signaler que nous retrouvons dans son œuvre divers éléments analysés dans les romans ci-dessus. Cela se reflète dès son premier court récit fort controversé, *Marthe, histoire d'une fille*, paru en 1876. Il y propose l'histoire tragique de Marthe, ouvrière dans une fabrique de fausses perles et actrice à ses heures perdues dans un cabaret malfamé, qui sombrera dans la prostitution. À la manière d'une Germinie Lacerteux, elle multipliera les conquêtes masculines sans jamais réussir à s'épanouir dans une relation stable. Le thème de l'échec de la maternité est également traité puisque Marthe, comme Germinie, perdra un enfant en bas-âge. Le thème de l'ivrognerie et de la déchéance sociale et matérielle qui s'ensuit est également abordé à travers le personnage de Ginginet, qui fut un temps l'amant de Marthe. Outre cela, nous retrouvons l'aspect horrifique et fantastique entrevu dans les romans évoqués ci-dessus également dans l'œuvre de Huysmans, notamment dans les trois romans *À rebours*, *En rade* et *Là-bas*. Rappelons les nombreux épisodes oniriques qui parsèment *En rade* où réel et imaginaire se chevauchent, plongeant le récit dans une forme de confusion contemplative. De même, nous pouvons évoquer l'attraction de des Esseintes pour le malsain et le dérangent jusqu'à définir son idéal esthétique. Enfin, dans *Là-bas*, il est question de l'épineuse question de l'origine du Mal.

Mais là où cette problématique se posait en termes d'ascendance généalogique et biologique dans les récits analysés ci-dessus, dans le roman de 1891, elle est traitée dans sa

⁶⁸ *Id.*

⁶⁹ À noter que l'idée de la nature biologique de la criminalité n'est pas sans rappeler la théorie de Cesare Lombroso sur « le criminel né » (*L'homme criminel, étude anthropologique et médico-légale*, Paris, Félix Alcan éditeur, traduit par MM. Régnier et Bournet), 1887. Ceci n'est guère étonnant quand on connaît l'intérêt des romanciers naturalistes pour les travaux scientifiques et médicaux de l'époque. D'ailleurs, Émile Zola s'est inspiré des travaux de Lombroso pour l'élaboration de son roman *La bête humaine* (1890) où là encore il s'agit de démontrer la nature biologique et atavique du meurtre chez le personnage de Jacques Lantier.

⁷⁰ *Le roman expérimental, op.cit.*, p. 229.

dimension mystico-religieuse⁷¹ avec une focalisation sur la thématique sataniste. Enfin, autre point commun et non des moindres : celui du refus de la génération. Principe que met en scène de manière récurrente Huysmans dans son œuvre et que nous avons déjà analysé au troisième chapitre de notre première partie. Cela s'exprime d'ailleurs pleinement dans le récit de pensées de des Esseintes qui se distingue par son abhorration des enfants et son apologie de l'avortement. Ceci nous pousse encore une fois à remettre en question l'idée que Joris-Karl Huysmans aurait rompu brutalement avec le naturalisme de ses débuts en publiant *À rebours*.

2. Génération du vide à partir de l'abject dans la littérature contemporaine

D'abord, nous allons définir, dans ce deuxième sous-chapitre, ce qu'est le vide postmoderne théorisé par Gilles Lipovetsky dans son ouvrage phare *L'ère du vide*. Puis, nous verrons comment s'opère le passage de l'abjection à la vacuité dans les romans de Bret Easton Ellis, auteur dont l'œuvre présente diverses similitudes avec celle de Michel Houellebecq.

2.1 - L'ère du vide

Le contexte socioculturel que dépeint Michel Houellebecq dans ses romans met en représentation l'héritage du monde postmoderne. Dans son ouvrage *L'ère du vide*, Gilles Lipovetsky explicite la différence entre modernisme et postmodernisme. Selon lui, le modernisme se caractérise par sa propension à la rébellion contre les structures traditionnelles de la société, tant sur le plan artistique, que sur celui des mœurs : « Le modernisme n'est qu'une face du vaste processus séculaire conduisant à l'avènement des sociétés démocratiques fondées sur la souveraineté de l'individu et du peuple, sociétés libérées de la soumission aux dieux, des hiérarchies héréditaires et de l'emprise de la tradition. »⁷² Le modernisme célèbre donc l'avènement de l'individualisme. À noter tout de même qu'une grande part d'idéalisme régissait encore le processus moderniste.

En effet, cette vision d'un monde égalitaire où s'épanouissent les peuples et les individus, s'opposant par-là aux dogmes de l'ancien monde, renferme une composante utopique, d'où la nécessité de grands récits fondateurs ou autres romans nationaux pour immobiliser lesdits peuples pour la réalisation de ce grand idéal. Cela induit également la

⁷¹ Cependant, il est à noter que dans *Là-bas*, la piste physiologique quant à l'interprétation de l'origine du Mal n'est pas complètement à exclure. En effet, l'état de démence dans lequel ont sombré les femmes satanistes, à leur tête Mme Chantelouve, lors de la célébration de la Messe Noire, a été décrit par le narrateur comme un symptôme hystéro-épileptique : « C'est un véritable sérail d'hystéro-épileptiques et d'érotomanes qu'il [Docte] s'est formé. » (*L.B.*, p. 301)

⁷² Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, *op.cit.*, p. 124.

nécessité d'une avant-garde moderne dont le but consiste à mener ces grands changements, notamment sur le plan artistique, d'où d'ailleurs la naissance de l'Art Moderne. Par essence, l'avant-garde se définit par son recours permanent à la provocation, par son goût pour la transgression et l'innovation.

Ainsi, elle se distingue par une forme d'élitisme, généralement difficilement accessible au reste de la population. C'est en puisant dans cette notion très importante d'avant-garde que les penseurs de la modernité vont définir le concept de postmodernisme : « La grande phase du modernisme, celle qui a vu se déployer les scandales de l'avant-garde, est achevée. Aujourd'hui, l'avant-garde a perdu sa vertu provocatrice, il n'y a plus de tension entre les artistes novateurs et le public, parce que plus personne ne défend l'ordre et la tradition. »⁷³ D'après cette affirmation, nous comprenons que le modernisme est animé par une forme de tension dialectique entre les tenants de l'avant-garde et de la tradition. Ainsi, le public serait constamment pris en tenaille entre ces deux conceptions artistiques diamétralement opposées. Mais dès lors que ces valeurs avant-gardistes subissent le processus de démocratisation, avec en parallèle l'effondrement définitif de l'ancien ordre disciplinaire et hiérarchisé, cette tension dialectique disparaît complètement. « C'est alors qu'on entre dans la culture postmoderne, cette catégorie désignant pour D. Bell le moment où l'avant-garde ne suscite plus d'indignation, où les recherches novatrices sont légitimes, où le plaisir et la stimulation des sens deviennent les valeurs dominantes de la vie courante. »⁷⁴

Lipovetsky renchérit en affirmant qu' : « en ce sens, le postmodernisme apparaît comme la démocratisation de l'hédonisme, la consécration généralisée du Nouveau, le triomphe de “ l'anti-morale et de l'anti-institutionnalisme ”⁷⁵, la fin du divorce entre les valeurs de la sphère artistique et celles du quotidien. »⁷⁶ Développant toujours ce concept de postmodernisme, il ajoute : « Mais postmodernisme signifie également avènement d'une culture extrémiste qui pousse “ la logique du modernisme jusqu'à ses plus extrêmes limites”⁷⁷ »⁷⁸. D'après cette optique, le postmodernisme apparaît comme une forme jusqu'aboutiste du modernisme. Cet extrémisme va se concrétiser pleinement au cours des années soixante :

⁷³ *Ibid.*, p. 125.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 151.

⁷⁵ Daniel Bell, *Les contradictions culturelles du capitalisme*, traduit par M. Matignon, Paris, P.U.F, 1979, p. 63.

⁷⁶ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, *op.cit.*, p. 151.

⁷⁷ Daniel Bell, *Les contradictions culturelles du capitalisme*, *op.cit.*, p. 61.

⁷⁸ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, *op.cit.*, p. 151.

C'est au cours des années soixante que le postmodernisme révèle ses caractéristiques majeures avec son radicalisme culturel et politique, son hédonisme exacerbé ; révolte étudiante, contre-culture, vogue de la marijuana et du L.S.D., libération sexuelle, mais aussi films et publications porno-pop, surenchère de violence et de cruauté dans les spectacles, la culture ordinaire se met au jour de la libération, du plaisir et du sexe.⁷⁹

Nous retrouvons en substance tout ce que décrit Houellebecq dans son roman *Les particules élémentaires*. Nous savons à quel point les années soixante ont joué un rôle crucial dans l'émergence de cette société contemporaine qu'abhorre tant le personnage houellebecquien. Le postmodernisme se distingue également par la consécration définitive de la société de consommation qui allait donner naissance à un nouveau type d'individualité malléable, s'adaptant à toutes les nouvelles tendances, constamment en interaction avec divers produits de consommation, censés lui assurer un continuel épanouissement. À terme, cela aboutit au règne du vide et à la désubstantialisation :

Avec l'univers des objets, de la publicité, des médias, la vie quotidienne et l'individu n'ont plus de pesanteur propre, annexés qu'ils sont par le procès de la mode et de l'obsolescence accélérée : la réalisation définitive de l'individu coïncide avec sa désubstantialisation, avec l'émergence d'atomes flottants évidés par la circulation des modèles et de ce fait recyclables continûment.⁸⁰

L'individualisme outrancier, la dépolitisation générale de la société, l'ascendant de la sphère privée sur la sphère publique, couplés à la fin des grandes idéologies de masse vont favoriser l'explosion du narcissisme chez l'homme postmoderne.⁸¹ Un narcissisme qui va progressivement désubstantialiser l'individu en dissolvant son Moi, le vider de tout idéal, de tout référent moral, allant jusqu'à altérer la perception du réel même : « Partout c'est la disparition du réel lourd, c'est la *désubstantialisation*, ultime figure de la déterritorialisation, qui commande la postmodernité. C'est à la même dissolution du Moi qu'œuvre la nouvelle éthique permissive et hédoniste. »⁸² Ce sentiment d'indifférence, ce nihilisme latent va même investir la sphère de la sexualité, en la privant de sa dimension transcendante :

En prônant *le cool sex* et les relations libres, en condamnant la jalousie et la possessivité, il s'agit en fait de climatiser le sexe, de l'expurger de toute tension émotionnelle et de parvenir ainsi à un état d'indifférence, de détachement, non seulement afin de se protéger contre les déceptions

⁷⁹ *Id.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 154.

⁸¹ Sur la question du narcissisme postmoderne, l'essayiste américain Christopher Lasch a publié un ouvrage fondateur intitulé *The culture of Narcissism*, New York, Warner Books, 1979. Lipovetsky, pour développer son approche du narcissisme, puisera essentiellement ses références dans l'essai de Lasch.

⁸² Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, *op.cit.*, p. 80.

amoureuses mais aussi afin de se protéger contre ses propres impulsions qui risquent toujours de menacer l'équilibre intérieur.⁸³

Lipovetsky surenchérit en ajoutant que « la libération sexuelle, le féminisme, le porno travaillent à une même fin : dresser des barrières contre les émotions et tenir à l'écart les intensités affectives. »⁸⁴ Là encore, l'œuvre houellebecquienne insiste particulièrement sur la dissolution du lien amoureux et de la transformation de la sexualité en une simple activité divertissante.

Le recours permanent à la neutralisation de toute émotion, de quelque nature qu'elle soit, va avoir un impact considérable sur l'émergence d'une nouvelle morale, non plus axée sur l'honneur ou la différenciation entre le bien et le mal, mais plutôt sur l'indifférence et l'utilitarisme : « à une morale de l'honneur [...] s'est substituée une morale de l'utilité propre, de la prudence où la rencontre de l'homme avec l'homme se fait essentiellement sous le signe de l'indifférence. »⁸⁵ Cette « morale de l'utilité » ne peut aboutir, sur le long terme, qu'à la disparition progressive de toute forme d'empathie où l'individu devient simplement un objet interchangeable aux yeux de son vis-à-vis. Cela prépare le terrain au déploiement d'une forme de violence aveugle et extrême, ce que Lipovetsky désigne par l'expression de « violences hard »⁸⁶, notamment chez la jeunesse :

Le procès de personnalisation qui généralise le culte de la jeunesse pacifie les adultes mais endurecît les plus jeunes, lesquels conformément à la logique hyper-individualiste sont enclins à affirmer de plus en plus tôt, de plus en plus vite leur autonomie, qu'elle soit matérielle ou psychologique, fût-ce par l'usage de la violence.⁸⁷

À noter que l'hyper-narcissisme qui caractérise l'individu postmoderne n'est pas sans provoquer une grande déstabilisation de sa personnalité, c'est ce qui enclenche, dans certaines circonstances, la désinhibition de certaines pulsions violentes, lesquelles sont souvent favorisées par la frustration que génère la société de consommation en proposant des produits tout aussi inaccessibles les uns que les autres : « Du désencadrement individualiste et de la

⁸³ *Ibid.*, p. 110. À noter que ce passage est en fait un résumé de Lipovetsky des propos de Christopher Lasch situés à la page 341 de l'édition américaine de son essai *The culture of Narcissism*.

⁸⁴ *Id.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 276.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 294.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 296.

déstabilisation actuelle suscitée notamment par la sollicitation des besoins et leur frustration chronique, il résulte une exacerbation cynique de la violence liée au profit, ».⁸⁸

2.2 - Basculement de l'abjection à la vacuité dans les romans de Bret Easton Ellis

Les romans de Bret Easton Ellis, écrivain américain né en 1964 et contemporain de Houellebecq, illustrent parfaitement les effets dévastateurs de cette ère du vide, amorcée lors des années soixante et dont les conséquences néfastes se matérialiseront pleinement au cours de la décennie des années quatre-vingt avec l'émergence de cette caste de yuppies milliardaires narcissiques aux pulsions consommatrices irrépessibles. Ellis y décrit comment ces mêmes pulsions, une fois un certain seuil de tolérance dépassé, virent vers des formes de violence extrême - « hard » pour employer le jargon de Lipovetsky - favorisée par le contexte d'une société évidée de tout repère moral ou de tout projet collectif mobilisateur. Tout d'abord, nous mentionnons une certaine proximité sur le plan thématique entre l'œuvre d'Ellis et celle de Michel Houellebecq. À ce titre, au cours d'une interview pour la chaîne d'informations *Cnews*, Ellis a déclaré être un lecteur assidu de Houellebecq. Il y évoque justement cette proximité thématique entre leurs univers romanesques :

Michel Houellebecq et moi, tout comme Quentin Tarantino ou Chuck Palahniuk par exemple, sommes techniquement des enfants du baby-boom. On a tous été intéressé par les mêmes thèmes : le nihilisme, un regard froid jeté sur le monde, très pragmatique, très violent. Tout ceci fait partie de notre sensibilité.⁸⁹

Sur le plan générique, nous signalons également l'influence de la littérature réaliste et naturaliste sur l'œuvre de l'écrivain américain :

Le style d'écriture de Bret Easton Ellis se caractérise par une écriture brute et sans concessions. Les détails dans ses livres sont minutieusement décrits, offrant au lecteur une vision claire de ce que l'auteur cherche à montrer. En cela, son style se rapproche de celui des réalistes et naturalistes, pour lesquels il ne cache pas son admiration.⁹⁰

Dans un entretien accordé au journal *madame Figaro*, il déclare être un grand lecteur de Gustave Flaubert.⁹¹ En effet, nous retrouvons chez ce romancier cette volonté constante de livrer des descriptions crues et choquantes dans le but de rendre compte de la réalité brutale

⁸⁸ *Ibid.*, p. 295.

⁸⁹ <https://www.cnews.fr/culture/2019-09-23/bret-easton-ellis-lepoque-est-la-police-de-la-morale-882050> , cons. le 22/06/21.

⁹⁰ https://fr.wikipedia.org/wiki/Bret_Easton_Ellis , cons. le 22/06/21.

⁹¹ <https://madame.lefigaro.fr/celebrities/bret-easton-ellis-jetais-jeune-riche-et-celebre-interview-090416-113707> , cons. le 22/06/21.

de l'objet ou du phénomène décrits. Comme pour Houellebecq, l'expression « disséquer au scalpel »⁹² est souvent employée pour qualifier son style d'écriture.

Toujours concernant ce lien entre les travaux romanesques d'Ellis et Houellebecq, nous pouvons citer les deux essais de Sabine Van Wesemael intitulés respectivement *Le roman transgressif contemporain : de Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq*, paru aux éditions de l'Harmattan en 2011 et *Michel Houellebecq sous la loupe* paru aux éditions Rodopi (Amsterdam-New York) en 2007. Pour plus de précisions, ce dernier ouvrage regroupe des études réunies par Sabine Van Wesemael et Murielle Lucie Clément portant sur les divers travaux sur l'œuvre de Michel Houellebecq, parmi lesquels nous citons celui de Frédéric Sayer, de l'université Paris-Sorbonne, intitulé *La transformation de symboles du mal en signes du vide chez Michel Houellebecq et Bret Easton Ellis*.

Il s'agit, en effet, bel et bien, dans les romans d'Ellis, de transformer les symboles du mal, porteurs d'une certaine forme d'abjection, en signes de vide. Nous prenons le cas de deux de ces romans : *Zombies*⁹³ et surtout *American Psycho*⁹⁴. Ce dernier, roman transgressif à plus d'un titre, a suscité de nombreuses vagues de protestations lors de sa parution, du fait de ses descriptions d'une violence sans concessions et de certains passages considérés comme misogynes.⁹⁵ Le roman raconte l'histoire d'un *golden boy* new-yorkais typique des années quatre-vingt, Patrick Bateman travaillant dans la boîte de comptabilité P&P. Doté d'une personnalité froide et cynique, Bateman se livre, à ses heures perdues, à des pratiques sadiques d'une brutalité sans nom telles que la torture, le viol et le meurtre. Raciste et misogyne invétéré, ses pulsions meurtrières sont essentiellement dirigées contre les femmes, les noirs, les homosexuels ou encore les Juifs et décuplent lorsqu'il s'agit d'assassiner des SDF.

Les épisodes décrivant avec détails les meurtres et autres actes de barbarie dans le roman illustrent parfaitement cette idée consistant à montrer comment un symbole négatif se mue en une action vidée de toute substance, en témoigne le chapitre *Paul Owen* où nous est narré un dîner entre Patrick Bateman et un dénommé Paul Owen, un homosexuel envers lequel Bateman éprouve une haine farouche. Ce dîner est suivi du meurtre d'Owen par Bateman à son domicile. Nous passons donc d'un cadre gastronomique anodin, quasi-

⁹² Cette expression est employée par Minh Tran Huy, le rédacteur de l'article de *Madame Figaro* pour la présentation de l'auteur américain.

⁹³ Bret Easton Ellis, *Zombies*, [the informers, 1994], traduction de Bernard Willerval, Paris, 10/18, 2017.

⁹⁴ Bret Easton Ellis, *American Psycho* [American Psycho, 1991], traduction d'Alain Defossé, Paris, 10/18, 2016.

⁹⁵ <https://justaword.fr/american-psycho-8005f568d510>, cons. le 23/06/21. À noter qu'au départ, la publication de ce roman a été refusée par le premier éditeur.

pittoresque où le narrateur se livre même à l'énumération des mets proposés par le menu du restaurant à un contexte ultra-violent, où le sang dégouline de partout : « La hache l'atteint au milieu de sa phrase, en plein visage. [...] Puis, très vite, le sang commence à couler doucement de chaque côté de sa bouche et quand je retire la hache [...] le sang gicle en un double geysier rouge sombre, qui vient souiller mon imperméable. »⁹⁶ À noter que ce meurtre fait suite à une simple discussion entre les deux hommes et n'est justifié par aucun mobile particulier, mis à part la haine pathologique et irrationnelle du meurtrier envers sa victime. La consommation excessive de drogues, autre symbole négatif, de par le traitement du narrateur, subit une forme de désubstantialisation, se transformant en une simple activité quotidienne, tout à fait banale : « [Price] passe une main tremblante sur son visage cramoisi [...] avec d'infimes traces de cocaïne sous une narine, [...] En sortant du compartiment, nous nous lavons les mains, examinant notre reflet dans le miroir et, une fois satisfaits, retournons au Chandelier Room. »⁹⁷ La prise de stupéfiants s'assimile à un simple besoin hygiénique, entrant en compte dans les pratiques rituelles des protagonistes.

Enfin, la sexualité dans le roman est traitée également de manière froide et crue, jusqu'à virer à la pornographie, comme le démontre ce passage : « Après avoir enfilé un préservatif, je lui doigte l'anus afin de le détendre, de le dilater, et, avec un minimum de Vaseline, [...] je la pénètre sans difficultés, tandis que Sabrina lui bouffe le con, [...] »⁹⁸ ou encore : « Je me retire du cul de Christie et force Sabrina à me sucer la queue, avant de pénétrer de nouveau le con dilaté de Christie et, au bout de deux minutes, je commence à jouir, au moment même où Sabrina, abandonnant mes couilles, écarte mes fesses [...] »⁹⁹ Nous relevons dans ces descriptions l'usage d'un lexique grossier pour désigner les parties génitales - ou tout ce qui a un lien avec le bas corporel - des divers protagonistes tels que « cul », « con » ou encore

⁹⁶ Bret Easton Ellis, *American Psycho*, *op.cit.*, p. 289 : « The ax hits him midsentence, straight in his face [...] Blood starts to slowly pour out of the sides of his mouth shortly after the first chop, and when I pull the ax out [...] blood sprays out in twin brownish geysers, staining my raincoat. », <https://booksvooks.com/nonscrolablepdf/american-psycho-pdf-bret-easton-ellis.html?page=130>, con. le 06/11/2021.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 85 : « [Price] rubs a trembling hand over his still-crimson face [...] slight residue of cocaine under one nostril [...] Stepping out of the stall we wash our hands, inspecting our reflections in the mirror, and, once satisfied, head back to the Chandelier Room. », <https://booksvooks.com/nonscrolablepdf/american-psycho-pdf-bret-easton-ellis.html?page=40>, cons. le 06/11/2021.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 235 : « and with a surprisingly small amount of Vaseline, after slipping on a condom, finger her tight ass until it relaxes and loosens enough so I can ease my dick into it while Sabrina eats Christie's cunt out, fingering it, sucking on her swollen clit. », <https://booksvooks.com/nonscrolablepdf/american-psycho-pdf-bret-easton-ellis.html?page=105>, cons. le 06/11/2021.

⁹⁹ *Id* : « I pull my cock out of Christie's ass and force Sabrina to suck on it before I push it back into Christie's spread cunt and after a couple of minutes of fucking it I start coming and at the same time Sabrina lifts her mouth off my balls and just before I explode into Christie's cunt, she spreads my ass cheeks open [...] », *id*.

« couilles ». Cela a pour effet d'évacuer toute forme de sensibilité, toute référence à une éventuelle apparition d'un sentiment amoureux motivant l'acte sexuel. La sexualité devient cette mécanique froide et sèche, réduisant l'être humain à son unique dimension corporelle, comme s'il s'agissait d'un tas de viande subissant d'incessantes déformations. Nous sommes donc dans une conception sadienne de la représentation du corps. À noter que l'œuvre houellebecquienne regorge également de passages à caractère pornographique, présentés également de manière assez crue, ce qui prouve la filiation entre les deux auteurs.

Zombies a ceci de particulier qu'il s'agit d'un recueil de nouvelles liées les unes aux autres puisque nous y retrouvons parfois les mêmes personnages mais dans des configurations différentes.¹⁰⁰ Elles racontent le quotidien sans relief de riches Américains, errant sans but dans une société américaine de plus en plus superficielle et matérialiste : « Épouses délaissées, blondes stupides “ puant l'huile solaire et le sexe ”, stars du rock : ses personnages, pareils à des zombies, errent dans le vide immense d'une vie sans saveur. »¹⁰¹ L'intrigue de ces nouvelles est centrée, pour la plupart, sur la répétitivité de certains comportements symptomatiques de la vacuité qui régit la vie des personnages, parmi lesquels nous mentionnons la consommation d'antidépresseurs. Là où on se serait attendu à la représentation de personnages excessifs et violents se vautrant dans l'usage de drogues dures, nous avons plutôt la mise en scène de protagonistes à bout de souffle, à la psyché complètement dérégulée, préférant se réfugier dans une consommation médicamenteuse devenue partie intégrante de leur quotidien.

D'ailleurs, le texte est rempli de références à divers anxiolytiques tels que le Valium, le Librium ou encore le Dalmane : « Je prends un verre, je parcours *Vanity Fair*, j'avale un Valium »¹⁰² ou encore « Quelqu'un m'a donné un Dalmane [...] parce que j'avais la migraine. Je me sens maintenant très bien, et très détendue. »¹⁰³ La prise médicamenteuse s'apparente à un acte anodin, sans réelle substance, ayant le même statut que la consultation d'un magazine de mode. À noter également l'usage à contre-emploi du Dalmane, anxiolytique puissant consommé pour une simple migraine. Nous retrouvons cette représentation surabondante de la

¹⁰⁰ Il s'agit d'une technique chère à Bret Easton Ellis qui fait réapparaître souvent ses personnages dans des récits différents mais en changeant leurs statuts, en les faisant passer de personnages principaux en personnages secondaires et vice versa, ce qui atteste du réalisme de son œuvre.

¹⁰¹ Bret Easton Ellis, *Zombies*, *op.cit.*, note de présentation de la quatrième de couverture.

¹⁰² *Ibid.*, p. 102: « I have a drink, look through *Vanity Fair*, take a Valium. », <https://booksvoooks.com/nonscrolablepdf/the-informers-pdf-bret-easton-ellis.html?page=61>, cons. le 06/11/2021.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 172: « Someone give me a Dalmane [...] because had a headache and they told me it would help it. I feel very comfortable and relaxed right now. », <https://booksvoooks.com/nonscrolablepdf/the-informers-pdf-bret-easton-ellis.html?page=103>, cons. le 06/11/2021.

consommation de produits médicaux dans l'œuvre houellebecquienne, comme nous l'avons par ailleurs signalé au cours de notre première partie, où là encore, le personnage houellebecquien est un adepte confirmé d'anxiolytiques de tout genre tels que Xanax ou Lexomil. Que ce soit pour Ellis ou Houellebecq, cela a pour effet d'imprimer une grande part de réalisme à l'univers désenchanté décrit dans leurs romans. Il s'agit de démontrer à quel point la société contemporaine a sombré dans une forme de dévitalisation, de fatigue généralisée et insidieuse qui tend à transformer l'individu en une sorte de zombie décérébré. Sur le plan générique, cela accentue la piste d'un naturalisme moderne, accordant une place prépondérante à la nomination et à la désignation précise de tout produit de consommation, de quelque nature qu'il soit.

Autre caractéristique inhérente à l'univers romanesque d'Ellis : la notion cruciale de perte de tout sens du réel. En effet, ses personnages, complètement happés par une société ne faisant que flatter constamment leur ego et décupler leur narcissisme érigé en valeur suprême, finissent par perdre tout ancrage à la réalité. Cette altération de la perception trouve son paroxysme dans *American Psycho* où, justement nous ne saurons pas véritablement si Patrick Bateman a réellement commis ces massacres ou s'il s'agit du fruit de son imagination morbide lui faisant fantasmer des meurtres tout aussi abjects les uns que les autres. Cela va jusqu'à influencer sur ses rapports sociaux : animé d'une haine insondable envers la plupart des individus constituant son entourage, le fantasme du meurtre permet d'alléger le poids de cette haine qu'il a du mal à contenir : « J'imagine [Daisy] nue, assassinée, avec des asticots en train de lui creuser le ventre et se régaler, les seins noircis de brûlures de cigarettes, et Libb, en train de dévorer le cadavre. »¹⁰⁴ Cependant, certains passages semblent suggérer que le personnage lui-même est conscient de la perturbation chronique de la perception de son environnement : « Le déjeuner chez Hubert ne sera qu'une hallucination ininterrompue, au cours de laquelle j'ai l'impression de rêver tout éveillé. »¹⁰⁵ Cela laisse donc planer le doute sur le statut même du personnage : est-ce véritablement un tueur ? Ou bien ne serait-il qu'un individu mal dans sa peau, n'ayant trouvé que l'imagination pour échapper à la vacuité d'un quotidien infernal ?

¹⁰⁴ Bret Easton Ellis, *American Psycho*, *op.cit.* p. 274: « I imagine her naked, murdered, maggots burrowing, feasting on her stomach, tits blackened by cigarette burns, Libby eating this corpse out, then I clear my throat. », <https://booksvooks.com/nonscrolablepdf/american-psycho-pdf-bret-easton-ellis.html?page=123>, cons. le 06/11/2021.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.120: « Lunch at Hubert's becomes a permanent hallucination in which I find myself dreaming while still awake. », <https://booksvooks.com/nonscrolablepdf/american-psycho-pdf-bret-easton-ellis.html?page=55>, cons. le 06/11/2021.

Dans son recueil de nouvelles *Zombies*, l'altération de la réalité est telle qu'elle finit par faire basculer le récit vers le fantastique où certains protagonistes psychopathes vont se prendre pour des vampires : « je me mets à lécher et mâchonner son cou, hors d'haleine, je trouve la veine jugulaire avec ma langue et je commence à la saigner, »¹⁰⁶ ou encore : « J'essaie de l'effrayer en lui montrant mes dents, mes crocs, mon affreuse bouche transformée, mes yeux noirs et sans paupières. »¹⁰⁷ Cela rappelle quelque peu ce sentiment de déréalisation qui, plus d'une fois, atteint le personnage houellebecquien, notamment Daniell de la *Possibilité d'une île* qui se met à visualiser des fantômes cherchant à crever les yeux des hommes. À noter qu'Ellis a été également influencé par la littérature horrifique, plus précisément celle de Stephen King (CF l'interview avec madame le Figaro).

Autre trait commun à Ellis et Houellebecq : l'évocation des MST dans les discours des personnages, comme en témoignent ce dialogue entre deux protagonistes de la nouvelle « L'escalator qui monte » dans *Zombies* : « “ Julian n'a pas d'herpès et il n'a rien chopé du tout avec le patron des Seven Seas ” [...] “ Il a attrapé une maladie vénérienne de Dominique Dentre. ” »¹⁰⁸ ou encore les multiples références au VIH dans *American Psycho* : « [...] il faut contrôler l'épidémie de SIDA et trouver un vaccin [...] »¹⁰⁹ et « Les mecs ne peuvent pas attraper [le SIDA]. »¹¹⁰ Là encore, le discours sur les maladies vénériennes contribue à ancrer l'intrigue dans un cadre référentiel puisqu'il est à rappeler que les décennies quatre-vingt et quatre-vingt-dix ont été marquées, entre autres, par cette peur indicible du SIDA, maladie au statut quasi-mythologique et sur laquelle on manquait de données scientifiques quant à son véritable mode de transmission.

Sur un autre plan, nous pouvons voir en *American Psycho*, de par le tumulte médiatique dont il a été l'origine lors de sa sortie, l'incarnation littéraire de la décadence postmoderne. Sa date de parution (1991) n'est guère anodine puisqu'elle correspond à la fin de l'Empire

¹⁰⁶ Bret Easton Ellis, *Zombies*, *op.cit.*, p. 223 : « I begin to lick and chew at the skin on her neck, panting, slavering, finding the jugular vein with my tongue and I start bleeding her. », <https://booksvoooks.com/nonscrolablepdf/the-informers-pdf-bret-easton-ellis.html?page=134>, cons. le 07/11/2021.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 224 : « I growl at her, trying to scare her, showing her my teeth, the fangs, my horrible transformed mouth, my eyes black, lidless. », *id.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 42 : « “ Julian does not have herpes and he did not get them from the owner of the Seven Seas ” [...] “ He got VD from Dominique Dentre. ” », <https://booksvoooks.com/nonscrolablepdf/the-informers-pdf-bret-easton-ellis.html?page=23>, cons. le 07/11/2021.

¹⁰⁹ Bret Easton Ellis, *American Psycho*, *op.cit.* p. 27 : « [...] control and find a cure for the AIDS epidemic. », <https://booksvoooks.com/nonscrolablepdf/american-psycho-pdf-bret-easton-ellis.html?page=12>, cons. le 07/11/2021.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 53 : « “ Guys just cannot get [AIDS]. ” » <https://booksvoooks.com/nonscrolablepdf/american-psycho-pdf-bret-easton-ellis.html?page=24>, cons. le 07/11/2021.

soviétique et donc du paradigme de la Guerre Froide. Le monde allait basculer vers une nouvelle ère mondialisée où allait se déployer le libéralisme économique et culturel aux quatre coins de la planète. Le personnage de Patrick Bateman apparaît donc comme l'enfant monstrueux d'une période historique transitoire où diverses mutations politiques et sociales commencent à se manifester. La critique de l'écrivain français Frédéric Beigbeder rend bien compte du caractère particulier et décisif de ce roman : « Vingt ans après sa publication, *American Psycho* continue de congeler toute la littérature du siècle suivant. *American Psycho* n'a pas seulement prédit l'Apocalypse : ce texte est l'*Apocalypse* de notre temps. » (Frédéric Beigbeder, premier bilan après l'Apocalypse)¹¹¹

Cela n'est pas sans rappeler d'ailleurs le statut du roman *À rebours* décrit comme étant « La Bible de l'esprit décadent et de la " charogne " 1900 » (A.R, note de présentation). À titre comparatif, Patrick Bateman, comme des Esseintes, est un homme cultivé, se distinguant particulièrement dans le domaine de la critique musicale. Cela se traduit, au niveau textuel, par de longs passages où Bateman développe des expertises détaillées et spécialisées sur certains produits culturels, (principalement des albums musicaux) tout en usant de la technique du *Name dropping*¹¹² pour affirmer sa supériorité intellectuelle face à ses interlocuteurs. À noter qu'un rapprochement a déjà été fait entre le personnage de Bateman et celui de des Esseintes par Timothy Bewes dans son ouvrage *Cynisme et postmodernité* (*Cynism and postmodernity*) en ces termes¹¹³ :

Le texte qui représente le plus l'esprit d'*À rebours* de Huysmans ces dernières années, à la fois en termes de son nihilisme et son rapport à la mélancolie, a été publié par Bret Easton Ellis en 1991. *American Psycho* est le compte-rendu fictif d'un comptable new-yorkais nommé Patrick Bateman dont la perte totale du sens des réalités est accentuée par son engouement pour les vêtements de marque et son adhésion servile aux recommandations de textes présentés comme inviolables tels que le guide du restaurant *Zagat* et *Elegance* de Bruce Boyer : un guide pour la qualité vestimentaire masculine.¹¹⁴

¹¹¹ *Ibid.*, note de présentation de la quatrième de couverture.

¹¹² « Pratique qui consiste à citer (souvent de manière abusive) des noms de marques (célèbres dans la plupart des cas), dans le but d'exploiter – voire de s'approprier dans un objectif de valorisation personnelle – leur capital de notoriété et de sympathie. Il s'agit clairement d'impressionner favorablement l'interlocuteur. », <https://www.e-marketing.fr/Definitions-Glossaire/name-dropping-242564.htm> , cons. le 25/06/21.

¹¹³ C'est nous qui traduisons.

¹¹⁴ Timothy Bewes, *Cynism and postmodernity*, Londres-New-York, verso, 1997: « The text which most fully represents the spirit of Huysmans's *À Rebours* in recent years, both in terms of its 'nihilism' and its melancholy relationship to it, was published by Bret Easton Ellis in 1991. *American Psycho* is the fictional account of a New York executive called Patrick Bateman, whose determined retreat from reality is signified by his infatuation with brand name clothing and his slavish adherence to the prescriptions of the apparently inviolable texts such as the *Zagat* restaurant guide and Bruce Boyer's *Elegance: A Guide to Quality in menswear*. » http://www.artandpopularculture.com/%C3%80_rebours , cons. le 16/02/2022.

Pour approfondir un peu plus l'origine de cette littérature représentative de l'abjection postmoderne, nous pouvons évoquer le mouvement littéraire dénommé *Splatter punk*¹¹⁵ (« to splatter » signifie « éclabousser en Anglais ») dans les années 80, inspiré du mouvement punk, qui se caractérise par la surreprésentation de la violence la plus crue pratiquée par des protagonistes sociopathes et la surabondance de visions horribles et dérangeantes.

Ainsi, c'est à partir de ce contexte postmoderne où prime la vacuité la plus radicale et la perte de tous les codes de la morale traditionnelle et de l'influence de la littérature anglo-saxonne qu'émerge l'univers romanesque houellebecquien, avec en toile de fond la problématique de la disparition définitive de l'Occident.

3. La référence au sadisme chez Huysmans et Houellebecq : entre mythification et déconstruction

Dans les deux premiers sous-chapitres, nous avons examiné la question de l'architextualité pour nos deux auteurs. Nous avons vu que l'abject se manifeste pleinement dans l'esthétique et les codes de la littérature naturaliste. Cela se perçoit à travers la récurrence de certaines thématiques dérangeantes chez les romanciers de ce courant. Ainsi, même dans la période qu'on pourrait désigner par l'appellation post-naturaliste ou bien décadente de Huysmans, incarnée pleinement par le roman *À rebours*, nous retrouvons des thèmes déjà abordés par les premiers récits naturalistes tels que l'altération de la perception de la réalité due au dérèglement psychique du personnage, le problème de la génération ou encore le questionnement sur l'origine du mal. Pour Houellebecq, nous avons évoqué la filiation existante entre son œuvre et celle d'Ellis, auteur connu lui-aussi pour ses romans transgressifs et dérangeants puisant son inspiration dans un monde postmoderne régi par le vide ontologique. Là encore l'abject, chez cet auteur, de par le recours à des descriptions crues et tranchantes, au réalisme saisissant, s'inscrit dans la filiation de la littérature naturaliste moderne. Nous avons également relevé durant cette étude la manifestation constante du sadisme dans la construction des univers romanesques de ces romanciers. De là, en partant du principe que l'œuvre du marquis de Sade a posé un jalon important dans le développement de la littérature abjecte, nous pouvons affirmer que cette dimension sadique entrevue dans nos précédentes analyses ne peut que contribuer à l'accentuation du côté transgressif et subversif de ces romans. Or justement, l'œuvre du marquis de Sade est une

¹¹⁵ <https://www.thefreedictionary.com/splatterpunk> , cons. le 25/06/21.

référence importante tant chez Huysmans que Houellebecq. Nous verrons alors comment s'imisce et s'interprète l'intertexte sadien chez nos deux auteurs.

3.1 - Huysmans : l'interprétation mystique du sadisme

Nous avons déjà démontré lors de notre étude sur l'intrigue *d'À rebours* la manifestation de certaines tendances sadiques chez des Esseintes. Elles nous sont suggérées par la narration de certains vieux souvenirs du duc Jean, dont la nature malade et névrotique semble avoir provoqué en lui une volonté de se remémorer certains épisodes sordides de sa jeunesse dépravée. Mais c'est dans le chapitre consacré aux goûts littéraires de l'aristocrate dépravé que la référence au marquis de Sade devient explicite. Cette référence nous parvient de manière indirecte puisque c'est en commentant l'œuvre de Jules Barbey d'Aureville¹¹⁶ que des Esseintes nous transmet sa conception du sadisme : « Avec ces volumes presque sains, Barbey d'Aureville avait constamment louvoyé entre ces deux fossés de la religion catholique qui arrivent à se joindre : le mysticisme et le sadisme. » (A.R, p. 271) Nous sommes donc face à un cas de métatextualité¹¹⁷ indirecte où nous parvenons à l'évocation de l'œuvre de Sade par le biais d'un commentaire sur celle de Barbey d'Aureville. Plus précisément, il s'agit de deux romans en particulier : le *prêtre marié* et *les diaboliques*. Concernant l'interprétation philosophique de l'œuvre sadienne par des Esseintes, nous constatons, d'emblée, la mise en relation entre sadisme et religion.

Ainsi, tout le long de son développement, des Esseintes occultera la dimension matérialiste de la pensée sadienne en s'efforçant de valoriser sa portée mystique, toujours en s'appuyant sur les romans de d'Aureville : « dans les *Diaboliques*, l'auteur avait cédé au Diable qu'il célébrait, et alors apparaissait le sadisme, ce bâtard du catholicisme, que cette religion a, sous toutes ses formes, poursuivi de ses exorcismes et de ses bûchers, pendant des siècles. » (A.R, p. 272) Cette réflexion laisse à penser que le sadisme serait l'enfant monstrueux du catholicisme. Il s'agit, là encore, d'une récusation de l'interprétation classique qui fait du sadisme le produit de la pensée rationaliste propre au XVIII^{ème} siècle. Le sadisme serait tout simplement antérieur au marquis de Sade, lui-même.

¹¹⁶ Concernant l'œuvre de Jules Barbey d'Aureville, nous citons l'ouvrage d'Alice de Georges-Métral *Les illusions de l'écriture ou la crise de la représentation dans l'œuvre romanesque de Jules Barbey d'Aureville*, Paris, Honoré Champion, 2007.

¹¹⁷ Nous pouvons définir la métatextualité comme suit : « Elle renvoie aux relations de commentaire entre les textes. On la rencontre essentiellement dans les textes critiques, mais aussi, parfois, dans les romans. » (Vincent Jouve, *La poétique du roman, op.cit.*, p. 81.

D'après cette conception, le libertin n'aurait fait que transposer par écrit des tendances, des pulsions inhérentes à la foi catholique, mais une foi dévoyée, complètement inversée, où le souverain Mal prend le dessus sur le souverain Bien. C'est ce qui fait dire à des Esseintes que : « Cet état [sadique] si curieux et si mal défini ne peut, en effet, prendre naissance dans l'âme d'un mécréant » (p. 272) Une fois de plus, le matérialisme qu'on prête souvent à la pensée sadienne se trouve rejetée par le duc Jean. Il poursuit ensuite sa démonstration en affiliant la débauche sexuelle que pratiquent constamment les individus sadiques à une forme d'expression d'une religiosité inversée, ayant toujours pour cadre principal le catholicisme :

[L'état sadique] ne consiste point seulement à se vautrer parmi les excès de la chair, aiguës par de sanglants sévices, car il ne serait plus alors qu'un écart des sens génésiques, qu'un cas de satyriasis arrivé à son point de maturité suprême ; il consiste avant tout dans une pratique sacrilège, dans une rébellion morale, dans une débauche spirituelle, dans une aberration toute idéale, toute chrétienne. (A.R, p. 272)

Ce passage fait donc mention d'un rejet total du libertinage, en tant que mode de vie dénué de toute spiritualité. Ainsi, les excès de la chair couplés à une volonté de faire subir des sévices sexuels à son partenaire ne seraient qu'un moyen pour accéder à un au-delà inatteignable, tirant son essence d'une opposition totale aux canons de la foi catholique, d'où le recours au sacrilège. Cependant, nous relevons toujours chez le narrateur cette tendance à user d'un vocabulaire naturaliste *a priori* incompatible avec la teneur mystique de ses propos comme l'atteste l'emploi du terme « satyriasis » qu'on peut définir comme suit : « Terme de médecine. État d'exaltation morbide des fonctions génitales caractérisé par un penchant irrésistible à répéter l'acte vénérien, avec la faculté de l'exercer sans s'épuiser. »¹¹⁸ Cela confirme la vision négative de des Esseintes du libertinage : pour lui, le libertin n'est qu'un malade condamné à subir les dérèglements continus d'une sexualité altérée. Il ne s'agit point d'un comportement subversif, ayant pour finalité la libération de l'individu des carcans de la morale traditionnelle ou aristocratique, comme le stipulent certains interprètes de la pensée sadienne. Nous retrouvons ce contre-emploi du jargon naturaliste également dans l'évocation de l'origine médiévale du sadisme dans ce passage :

Au fond, ce cas, auquel le marquis de Sade a légué son nom, était aussi vieux que l'Eglise ; il avait sévi dans le XVIIIème siècle, ramenant, pour ne pas remonter plus haut, par un simple phénomène d'atavisme, les pratiques impies du sabbat au moyen âge. (p. 273)

¹¹⁸ Dictionnaire Littré en ligne.

Ce paragraphe confirme ce que nous avons avancé plus haut, que le sadisme serait bien antérieur au marquis de Sade lui-même. Pour renforcer cette idée, des Esseintes emploie le terme naturaliste : « atavisme. » Rappelons que le terme atavisme, propre au domaine de l'hérédité, désigne la réapparition imprévue chez un descendant d'un caractère héréditaire spécifique aux ancêtres qu'on pensait définitivement disparu. D'après ce point de vue, la philosophie sadienne n'est que le résidu d'anciennes pratiques propres au catholicisme médiéval, mais un catholicisme corrompu par le sacrilège et la profanation.

Enfin, des Esseintes met en relation explicitement satanisme et sadisme : « La force du sadisme, l'attrait qu'il présente, gît donc tout entier dans la jouissance prohibée de transférer à Satan les hommages et les prières qu'on doit à Dieu ; il gît dans l'inobservance des préceptes catholiques qu'on suit même à rebours, » (p. 273) Nous mentionnons dans cette phrase l'emploi de l'expression « à rebours » qui a donné son titre au roman. Au début de notre travail, nous avons mis en évidence la présence du champ isotopique du déclin, de la régression dans l'acception de cette expression, en accord avec la déchéance physique, morale et sociale du personnage principal. Puis, dans un second temps, nous y avons décelé une dimension spatiale avec l'expression « les territoires d'à rebours » semblant désigner un lieu mystique, inaccessible au commun des mortels. Ici, nous dévoilons un lien entre cette expression et le satanisme.

Ainsi, comme le stipulent les propos de des Esseintes, la pratique du satanisme, au-delà de sa dimension sadique, consisterait à « suivre à rebours les préceptes catholiques ». Cela induit que ce qui déterminerait le satanisme serait ce rapport d'inversion avec la religion. Autrement dit, le satanisme n'est autre que la religion catholique inversée. D'ailleurs qu'est-ce que le sacrilège, la manifestation sadique par excellence, sinon l'observance inversée des rites catholiques ? D'après ce point de vue, l'expression « à rebours » ferait référence à ce fameux principe d'inversion¹¹⁹. L'inversion devient même un procédé dont use le personnage pour agencer son environnement. Ainsi, pour accueillir ses fournisseurs, il fit construire dans son ancien domicile une salle de réception à la décoration rappelant étrangement la nef d'une église :

Enfin, il avait fait préparer une haute salle destinée à la réception de ses fournisseurs ; ils entraient, s'asseyaient les uns à côté des autres, dans des stalles d'église, et alors il montait dans une chaire magistrale et prêchait le sermon sur le dandysme, adjurant ses bottiers et ses tailleurs de

¹¹⁹ Dans son ouvrage *Joris-Karl Huysmans, à rebours et l'esprit décadent*, François Livi a déjà évoqué l'importance de principe d'inversion. Il y consacre même un chapitre entier (le chapitre VII) intitulé justement « La religion inversée ».

se conformer, de la façon la plus absolue, à ses brefs en matière de coupe, les menaçant d'une excommunication pécuniaire s'ils ne suivaient pas, à la lettre, les instructions contenues dans ses monitoires et ses bulles. (p. 89)

Le renversement dans cette scène se reflète à travers la sanctification du dandysme, pourtant, mode de vie profane. Le renversement se situe également au niveau du lexique employé puisque le jargon religieux est détourné de sa fin première, à savoir louer et bénir le seigneur pour servir à la glorification de l'idéal esthétique, cher à tout dandy qui se respecte. La transformation du profane en sacré se situe également au niveau du rapport avec l'argent. En effet, pour inciter ses fournisseurs à lui livrer des vêtements de bon goût, il les menace d'« excommunication pécuniaire », expression qu'on pourrait qualifier d'oxymorique, puisque dans son essence même, l'excommunication vise à exclure le croyant de tout attachement spirituel notamment en lui interdisant la fréquentation des lieux de culte. L'aspect pécuniaire en est donc complètement absent.

Enfin, il est à noter que les préceptes esthétiques de des Esseintes sont consignés dans des « monitoires et des bulles ». Ainsi, encore une fois, les règles esthétiques subissent une forme de canonisation et se substituent définitivement aux lois ecclésiastiques. Le principe d'inversion est également mis à contribution dans l'épisode du faux repas de deuil où il convie ses amis à la célébration de la mort de sa virilité : « Le dîner de faire-part d'une virilité momentanément morte, était-il écrit sur les lettres d'invitations semblables à celles des enterrements. » (p. 90) La salle à manger est donc agencée de façon à suggérer une ambiance funèbre avec la domination du ton noir dans le choix de la décoration : « Dans la salle à manger tendue de noir, ouverte sur le jardin de la maison subitement transformé, montrant ses allées poudrées de charbon [...] le dîner avait été apporté sur une nappe noire [...] éclairée [...] par des chandeliers où flambaient des cierges. » (p. 90).

Mais l'intrusion d'une touche d'érotisme inattendue va pervertir la solennité déglagée par la salle : « Tandis qu'un orchestre dissimulé jouait des marches funèbres, les convives avaient été servis par des négresses nues, avec des mules et des bas en toile d'argent, semée de larmes. » (p.90) Nous passons alors d'une ambiance sépulcrale à une atmosphère torride. Nous remarquons également l'inversion de la symbolique de la couleur noire : là où elle servait à envelopper la salle d'une aura funéraire, elle devient symbole sensuel à travers la couleur de peau de ces négresses nues dont le maigre accoutrement (les mules et les bas en toile d'argent) ne fait que renforcer leur pouvoir érotique. Ainsi, ce passage opère une double transgression : première transgression consistant à célébrer un deuil alors que la mort physique y est absente et au sein même de cette transgression se greffe une autre transgression

se dévoilant dans l'intrusion d'une once de sensualité venant perturber une ambiance se voulant funèbre.

Même l'agencement de sa nouvelle demeure de Fontenay-aux-Roses obéit à ce même procédé d'inversion. L'ameublement de la maison fait penser à celui d'une église. En effet, des Esseintes y place « un vieux pupitre de chapelle, en fer forgé, un de ces antiques lutrins sur lesquels le diacre plaçait jadis l'antiphonaire et qui supportait maintenant l'un des pesants in-folios du *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis* de du Cange. » (p. 95) De plus, pour ce qui est de la décoration de sa cheminée, il joint à « un merveilleux canon d'église [...] avec d'admirables lettres de missel et de splendides enluminures [...] entre deux ostentatoires, trois pièces de Baudelaire. » (p. 96) L'œuvre de Baudelaire, siégeant au côté de ce canon d'église est donc élevé au rang de Sainte-Écriture. Le choix de Baudelaire n'est guère anodin quand on sait que le poète de la modernité a été maintes fois accusé de faire l'apologie du satanisme et de la dépravation des mœurs.

À noter que le rythme de vie de des Esseintes est également inversé. En effet, le duc « ne vivait guère que la nuit » (p. 91) et ce parce que, selon lui, « l'esprit ne s'excitait et ne crépitait réellement qu'au contact voisin de l'ombre ; » (p. 91) Cette attirance pour le nocturne et l'ombrageux suggère la prédominance du vice sur la vertu au sein de la personnalité de des Esseintes dont l'imaginaire malsain semble se raviver à la tombée du soir : « il trouvait aussi une jouissance particulière à se tenir dans une chambre éclairée, seule éveillée et debout, au milieu des maisons enténébrées et endormies, » (p. 91). L'emploi du terme « jouissance » n'est guère innocent, jouissance rappelant le plaisir sadique qu'éprouve le tortionnaire en maltraitant sa victime : « une sorte de jouissance où il entraînait peut-être une pointe de vanité, une satisfaction toute singulière, que connaissent les travailleurs attardés alors qu'[...] ils s'aperçoivent autour d'eux que tout est éteint, que tout est muet, que tout est mort. » (p. 91) Le personnage semble tirer sa jouissance d'une forme d'illusion lui suggérant qu'il serait le seul survivant dans un monde dominé par le silence et la mort. Ainsi, tout se passe comme si la nature maléfique de des Esseintes se réveillait dès les premiers rayons lunaires.

Nous avons déjà établi que l'agencement spatial de la maison de Fontenay obéissait à la loi de l'imitation de la nature. Mais à la lumière de ce que nous avons analysé ci-dessus, nous pouvons ajouter que cette tendance consistant à asseoir la primauté de l'artificiel sur le naturel pourrait en réalité avoir pour origine cette tendance perverse à vouloir tout inverser. Pour étayer cela, revoyons le développement de des Esseintes sur sa fascination pour le factice et l'artificiel au détriment du naturel et de l'authentique : « En transportant cette captieuse déviation, cet adroit mensonge dans le monde de l'intellect, nul doute qu'on ne puisse, et

aussi facilement que dans le monde matériel, jouir de chimériques délices semblables, en tous points, aux vraies, » (p.102) Nous relevons encore une fois dans l'énoncé de ces propos les traces d'une certaine forme de cruauté rentrée à travers des expressions telles que « captieuse déviation », ou encore « jouir de chimériques délices ». Ainsi, cet acharnement à vouloir remplacer l'originel par le factice serait une émanation des pulsions sadiques de des Esseintes, comme s'il cherchait à humilier la nature, en la privant de son essence intime.

Sur le plan narratologique, les nombreuses références à Sade et au sadisme fonctionnent comme les annonciateurs de son roman *Là-bas*, comme si elles contenaient en substance les linéaments de l'intrigue du roman de 1891 :

[...] des Esseintes reconnaissait, dans le sabbat, toutes les pratiques obscènes et tous les blasphèmes du sadisme. En sus des scènes immondes chères au Malin, [...] il retrouvait la parodie des processions, les insultes et les menaces permanentes à Dieu, le dévouement à son Rival, alors qu'on célébrait, en maudissant le pain et le vin, la messe noire [...] (pp. 273-274)

L'évocation de la messe noire et les pratiques sacrilèges qu'elle implique annonce déjà le programme narratif de *Là-bas* où le personnage de Durtal essaiera de convaincre son amante Mme. Chantelouve de lui faire assister à une messe noire. De plus certains passages rappellent les pratiques impies de Gilles de Rais, personnage central de l'intrigue secondaire de *Là-bas* : « Il [Sade] hurlait au ciel, invoquait Lucifer, traitait Dieu de méprisable, de scélérat, d'imbécile, crachait sur la communion, s'essayait à contaminer par de basses ordures une Divinité qu'il espérait vouloir bien damner. » Ainsi toute la thématique satanique de *Là-bas* est contenue en germes dans ces quelques passages portant sur l'œuvre de Barbey d'Aurevilly, elle-même servant de tremplin vers l'œuvre du marquis de Sade. Nous renouons avec cette technique de correspondance permanente entre les différents romans de Huysmans, avec comme pivot central le roman décadent de 1884.

Nous pourrions proposer l'idée que *Là-bas* est structuré de manière opposée à celle d'*À rebours*. Là où le récit de 1884 mettait l'accent sur le principe d'inversion avec la mise en scène permanente de la perversité, *Là-bas*, par contre, semble entamer un processus de rédemption qui va d'ailleurs pleinement se matérialiser dans les derniers romans de Huysmans, avec toujours Durtal, l'alter ego de l'auteur, comme protagoniste central. Aussi, cette rédemption se réalise-t-elle suivant un mouvement dialectique où Durtal doit passer par l'expérience du Mal avant de se convertir définitivement à la foi catholique. Ceci est d'ailleurs confirmé par la structure spatiale du roman qui, comme nous l'avons démontré antérieurement, est organisée verticalement de manière à connoter la quête de l'élévation spirituelle entreprise par le protagoniste.

L'intrigue secondaire, traitant de la biographie de Gilles de Rais, suit également un mouvement dialectique. Cela se reflète dans le parcours tumultueux du chevalier : héroïque à ses débuts, Gilles se pose en preux combattant, défendant sa patrie contre l'envahisseur anglais et dont la ferveur religieuse le rend sensible au mysticisme catholique comme le prouvent ces deux phrases : « Ce qui est certain, c'est que voilà un homme dont l'âme était saturée d'idées mystiques » (*L.B.*, p. 71) et « nous nous trouvons donc en présence d'un homme dont l'âme est mi-partie reître et mi-partie moine [...] » (p. 72). Dans un second temps, cet attrait excessif pour le mysticisme va le faire basculer vers la pratique la plus radicale du satanisme, où il va se laisser complètement dominer par ses pulsions sadiques, entraînant des descriptions laissant la part belle à l'extrême violence. En témoigne un épisode particulier dans l'histoire sanglante du chevalier déchu, concernant le meurtre d'un jeune enfant.

En effet, Gilles de Rais ne va pas uniquement se contenter d'assassiner l'enfant en question, pis que ça, avant d'achever définitivement sa victime, il va lui donner, l'espace d'un court instant, l'illusion, le faux espoir d'une délivrance. Pour accomplir son acte odieux, il procède par étape : d'abord, le recours à la torture physique par l'intermédiaire de ses assistants, suivi d'un sauvetage in extremis de la victime : « Quand l'un des malheureux enfants était amené dans sa chambre, Bricqueville, Prélati, Sillé, le pendaient à un croc fiché au mur ; et, au moment où l'enfant suffoquait, Gilles ordonnait de le descendre et de dénouer la corde. » (p. 198) La deuxième étape consiste à calmer l'enfant, l'apaiser afin de lui suggérer l'illusion d'avoir définitivement échappé aux griffes de la mort : « Il prenait alors avec précaution le petit sur ses genoux, il le ranimait le caressait, le dorlotait, essuyait ses larmes, lui disait en lui montrant ses complices : ces hommes-là, sont méchants, mais tu vois ils m'obéissent ; n'aie plus peur, je te sauve la vie et je vais te rendre à ta mère ; » (p.198) Enfin, après s'être assuré de l'effet produit sur l'enfant, lequel se sent alors envahi par un sentiment de joie dû à son sauvetage inespéré, il finit par l'exécuter de façon complètement soudaine ce qui a pour effet de produire en lui une extase, une jouissance enivrante :

- et tandis que l'enfant éperdu de joie, l'embrassait, l'aimait à ce moment, il lui incisait doucement le cou par derrière, le rendait, suivant son expression, "languissant" et lorsque la tête un peu détachée, saluait, dans des flots de sang, il pétrissait le corps, le retournait, le violait, en rugissant. (pp. 198-199)

Ce passage exprime la quintessence même du sadisme puisque le tortionnaire ne se contente point d'abrégé la vie de sa victime mais il cherche avant tout à tirer un maximum de jouissance de cette mort. À noter d'ailleurs que l'exécution finale de l'enfant se fait d'une

manière particulièrement lente comme le prouve l'emploi des termes « doucement », et « languissant », ce qui rajoute à la dimension cruelle de l'assassinat.

Il est à mentionner que la teneur historique du récit biographique sur Gilles de Rais dans le roman n'est pas exhaustive. En effet, certaines données historiographiques concernant le véritable mode de vie du chevalier médiéval demeurent absentes. De là, il est à conclure que la profusion de détails qui caractérise la consignation des actes barbares du dit chevalier est le fruit de l'imagination de Huysmans lui-même comme le signale par ailleurs Stéphanie Guérin-Marmigère :

L'histoire de Gilles de Rais exigeait une écriture scientifique ; or, en maints endroits du texte, Huysmans pare au déficit historique par des pans entiers d'extrapolation au point de faire fusionner le récit enchâssé avec le récit premier. Dépourvu de renseignements précis sur son mode de vie au château de Tiffauges, Durtal peut y “ suppléer, en se figurant ” la situation. (*LB*, p. 69)¹²⁰

Ainsi, Huysmans a exploité l'intertexte sadien pour rendre compte de la cruauté du chevalier. Suivant toujours le même mouvement dialectique, Gilles de Rais finira par ressentir un profond remord face à l'abomination de ses crimes. Aussi, avant de répondre de ses méfaits sur le bûcher, déclarera-t-il sa foi en Jésus-Christ et au catholicisme. L'ordre est finalement rétabli puisque le souverain Bien prend définitivement le dessus sur le souverain Mal.

3.2 - La réhabilitation de la matérialité du sadisme chez Houellebecq

La référence au marquis de Sade est explicitement évoquée dans *Les particules élémentaires* au chapitre 15 de la seconde partie intitulée « l'hypothèse MacMillan ». Sur le plan narratif, l'insertion de la référence sadienne s'opère d'une manière tout à fait singulière : au cours d'une conversation entre Christiane et Bruno tournant autour des ravages générés par la libération des mœurs suite à la révolution de mai 68, le demi-frère de Michel évoque l'ouvrage d'un certain Daniel Macmillan, procureur de l'État de Californie, intitulé *From Lust to Murder : a Generation*. Macmillan y retrace les dérives de la génération libertaire des années 70 qui a, depuis, sombré dans la violence et le meurtre. En réalité, il s'agit d'un auteur et d'un ouvrage fictifs, que semble avoir inventé Houellebecq lui-même pour développer son point de vue sur l'évolution de la violence dans les sociétés occidentales. Nous sommes donc face à un cas de métatextualité fictive. Ainsi, tout comme chez Huysmans, la référence sadienne se fait de manière indirecte, avec l'appui d'une œuvre traitant elle-même de la

¹²⁰ Stéphanie Guérin-Marmigère, *La poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans, op.cit.*, p. 468.

question. À la différence près que Houellebecq use d'une technique romanesque particulière consistant à proposer une documentation fictive pour exposer une thèse bien définie.

La thèse de Macmillan consiste à démontrer que la destruction des valeurs morales judéo-chrétiennes a provoqué un déferlement de violence incontrôlable dans tout l'Occident moderne :

Selon Daniel Macmillan, la destruction progressive des valeurs morales au cours des années soixante-dix, quatre-vingt puis quatre-vingt-dix était un processus logique et inéluctable. Après avoir épuisé les jouissances sexuelles, il était normal que les individus libérés des contraintes morales ordinaires se tournent vers les jouissances plus larges de la cruauté ; deux siècles auparavant, Sade avait un parcours analogue. (*P.E.*, p. 211)

D'après cette conception, Sade n'apparaît plus comme l'apôtre de la religion inversée, trouvant dans le sacrilège de la foi catholique une jouissance toute mystique, mais plutôt un matérialiste radical, s'étant délesté de toute morale, qu'elle soit terrestre ou spirituelle. L'interprétation houellebecquienne du sadisme est donc en complète opposition avec celle de Huysmans, ce qui induit également une vision opposée à celle de l'auteur d'*À rebours* en ce qui concerne la signification du satanisme :

Ce qu'il [Macmillan] établissait nettement dans son livre, c'est que les prétendus satanistes ne croyaient ni en Dieu, ni en Satan, ni en aucune puissance supra-terrestre ; le blasphème n'intervenait d'ailleurs dans leurs cérémonies que comme un condiment érotique mineur, dont la plupart perdaient rapidement le goût. Ils étaient en fait, tout comme leur maître le marquis de Sade, des matérialistes absolus, des jouisseurs à la recherche de sensations nerveuses de plus en plus violentes. (pp. 210-211)

Le satanisme n'apparaît alors que comme un prêtre-nom à l'assouvissement de toutes les pulsions les plus meurtrières d'individus s'étant complètement détachés de tout référent moral. Pour étayer sa théorie, Macmillan choisit l'argumentation par l'exemple : il prend le cas typique de David di Meola¹²¹, le fils de l'hippie di Meola qu'admirait Jane, la mère de Bruno. Élevé dans un milieu libertaire, dénué de tout repère moral, David finit par céder à ses pulsions les plus meurtrières en commettant des crimes tout aussi atroces les uns que les autres, versant dans le sadisme le plus primaire. Ces crimes sont même décrits avec moult détails, poussant l'abjection jusqu'à son ultime expression.

Comme dans le cas des pratiques extrêmes de Gilles de Rais, l'acte sadique chez di Meola se pratique de manière lente et progressive, comme le démontre un passage où le jeune

¹²¹ Là encore il s'agit d'une référence fictive puisque ce personnage n'a aucune existence historique. Cependant, nous signalons un Al Laurence Di Meola né en 1954, « guitariste américain de Jazz Fusion. » https://fr.wikipedia.org/wiki/Al_Di_Meola, cons. le 29/06/2021.

psychopathe se donne pour objectif de sectionner l'organe sexuel d'un homme de quarante ans. En effet, avant la perpétration de l'acte, di Meola décuple son état d'excitation en abusant d'une jeune fille d'une douzaine d'années : « Très excité, il avait attiré à lui une gamine d'une douzaine d'années, [...] et l'avait collée devant son siège. La fille s'était un peu débattue, puis avait commencé à le sucer. » (p. 210) S'ensuit une phase de terreur pure où « [Di Meola] approchait la tronçonneuse en effleurant doucement les cuisses d'un homme d'une quarantaine d'années ; le type était entièrement ligoté, les bras en croix, il hurlait de terreur. » (p. 210) De même que pour l'épisode sadique analysé ci-dessus dans *Là-bas*, nous relevons l'emploi de l'adverbe « doucement » dans la consignation de l'acte, ce qui atteste de la cruauté du tortionnaire qui cherche à faire perdurer le plaisir le plus longtemps possible. La dernière phase consiste à sectionner l'organe sexuel de l'homme tout en jouissant dans la bouche de la jeune fille : « David jouit dans la bouche de la fille au moment où sa lame tronçonnait le sexe [...] » (p. 210)

Le sadisme se manifeste également dans une haine farouche envers toute idée de natalité. En effet, Di Meola éprouve un plaisir tout particulier à tuer des bébés : « Di Meola démembrait le bébé devant sa grand-mère à l'aide de pinces coupantes, puis il arrachait un œil à la vieille femme avec ses doigts avant de se masturber dans son orbite saignante ; » (p. 206). Cette violence extrême nous rappelle celle exercée par Gilles de Rais sur les enfants. Cette haine viscérale envers toute idée de progéniture le poussera même à assister à des « *avortement-parties* » (p. 209) où « le fœtus était broyé, malaxé, mélangé à de la pâte à pain pour être partagé entre les participants. » (p. 209)

Ce passage, outre la thèse exposée sur les dérives engendrées par la destruction des valeurs judéo-chrétiennes, se permet de proposer une généalogie du Mal tel que le perçoivent David di Meola et ses acolytes. Cela contribue à renforcer la dimension historique du roman, déjà bien établie à travers l'étude des mutations historiques qui ont traversé l'Occident jusqu'à son déclin. Ainsi, toujours selon l'hypothèse Macmillan, le marquis de Sade serait le parfait parangon du Mal matériel aux yeux des adeptes du satanisme matérialiste. Il trouvera également son incarnation dans la figure de Napoléon qui a mis à feu et à sang l'Europe tout entière, dans le but d'assouvir ses rêves de grandeur : « [Di Meola] admirait cet homme [Napoléon] qui avait mis l'Europe à feu et à sang, qui avait entraîné à la mort des centaines de milliers d'être humains sans même l'excuse d'une idéologie, d'une croyance, d'une conviction quelconque. » (p. 209)

Ainsi, dans cette perspective, la figure de Napoléon ne se réduit plus à un chef d'état versé dans la stratégie militaire. Bien plus, il devient une figure maléfique semant destruction

et chaos sur son passage. À noter qu'ici l'auteur fait preuve d'une certaine audace quant à sa hiérarchisation du Mal puisqu'il met Napoléon au dessus de Staline et Hitler, comme symbole du Mal absolu, ce qui est contraire à l'imaginaire historique occidental : « Contrairement à Hitler, contrairement à Staline, Napoléon n'avait cru qu'en lui-même, il avait établi une séparation radicale entre sa personne et le reste du monde, considérant les autres comme de purs instruments au service de sa volonté dominatrice¹²². » (p. 209) Ceci est dû au fait que Napoléon n'avait jamais eu besoin de s'appuyer sur une quelconque idéologie politique pour asseoir sa domination, contrairement aux dictateurs totalitaires du XXème siècle. Nous relevons encore une fois dans le roman une forme de minimisation de l'impact historique des deux guerres mondiales, comme s'il s'agissait d'évènements anecdotiques n'ayant en rien influencé le cours de l'Histoire. *A contrario*, nous signalons une surdétermination constante de la période post-deuxième guerre mondiale où, selon l'auteur, le destin de l'Occident a été définitivement scellé suite à la déconstruction progressive des structures de la société traditionnelle.

Aussi, toujours dans l'optique d'historiciser le déploiement du Mal qui aurait atteint son paroxysme lors des années 90, pointe-t-il du doigt la responsabilité des *hippies*, lesquels eux-mêmes descendraient des actionnistes viennois : « En ce sens, les *serial killers* des années quatre-vingt-dix étaient les enfants naturels des *hippies* des années soixante ; on pouvait trouver leurs ancêtres communs chez les actionnistes viennois des années cinquante. » (p.211) Nous pouvons voir cela comme une tentative, par le biais de l'intertexte fictif de Macmillan, d'une réinterprétation de l'Histoire de la violence et du crime : « Actionnistes viennois, beatniks, hippies et tueurs en séries se rejoignaient en ce qu'ils étaient des libertaires intégraux, qu'ils prônaient l'affirmation intégrale des droits de l'individu face à toutes les normes sociales [...] » (p. 211) Même les *hippies* qui se voulaient les chantres du pacifisme et de la non-violence - en témoigne la devise « peace and love », le slogan hippie par excellence - sont présentés selon Macmillan comme les continuateurs de ce qu'ont initié leurs ancêtres des années cinquante : « En ce sens Charles Manson n'était nullement une déviation monstrueuse de l'expérience hippie, mais son aboutissement logique ; et David di Meola n'avait fait que prolonger et que mettre en pratique les valeurs de libération individuelle prônées par son père. » (pp. 211-212)

Le narrateur déconstruit définitivement le mythe de la jeunesse pacifiste d'après-guerre. Cette déconstruction bascule même vers une forme de révision historique au moment

¹²² À noter que la relégation d'une tierce personne à un simple instrument au service d'une puissance supérieure est une caractéristique typique du sadisme.

d'évoquer le cas litigieux de Mick Jagger, le leader du groupe de rock les *Rolling stones* qui devient, toujours selon l'hypothèse Macmillan, la figure du Mal impuni : « S'il [Mick Jagger] était si séduisant c'est qu'il *était* le mal, qu'il le symbolisait de manière parfaite ; et ce que les masses adulent par-dessus tout c'est l'image du mal impuni. » (p. 207) Pourquoi cette référence à l'impunité justement ? En fait, selon la version de Macmillan, Mick Jagger aurait lui-même assassiné son grand rival et fondateur du groupe Brian Jones¹²³ « et c'est ainsi, par ce meurtre initial, qu'il était devenu le leader du plus grand groupe de rock du monde. » (p.207) De là, David di Meola acquit la certitude que « tout ce qui se bâtit de grand dans le monde se bâtit au départ sur un meurtre, » (p. 207). Cet aphorisme rappelle celui énoncé par le narrateur de *Thérèse Raquin* que l'on a déjà évoqué précédemment dans notre travail : « Rien n'existait que le meurtre et la luxure » (voir supra). Cela réactualise en quelque sorte le mythe biblique du premier meurtre d'Abel par Caïn, lequel a condamné l'humanité à s'engager sur la voie du crime, ce qui corrobore l'idée d'une nature humaine essentiellement portée vers le Mal, d'où la nécessité d'un système moral pour domestiquer les instincts criminels inhérents à l'homme.

Dans *Plateforme*, nous avons également diverses références à l'univers sadien. Mais contrairement aux *Particules élémentaires*, le sadisme, dans le roman de 2001, est corrélé au principe de plaisir puisqu'il est associé au masochisme. Autre différence : là où dans les *particules élémentaires* nous avons un discours didactique, via l'intertexte de Macmillan, sur la généalogie du sadisme et ses multiples incarnations dans la société contemporaine, dans *Plateforme*, l'univers sadien se manifeste à travers la fréquentation du couple Michel-Valérie d'un lounge SM (sodomasochiste) au nom de *Bar-bar*¹²⁴. Le lieu en question est présenté par le narrateur à l'aune de l'exclusivité : « La plupart des clubs échangistes qui ont tenté d'intégrer à leur programme d'animation une soirée SM hebdomadaire ont échoué. Le *Bar-bar* par contre, consacré dès l'origine exclusivement aux pratiques sado-masochistes [...] ne désemplissait pas depuis son ouverture. » (P, p. 180) Nous pourrions alors penser à un lieu synonyme de plaisirs et de jouissance pour le couple, mais il n'en sera rien. Les descriptions détaillées des pratiques sado-masochistes, soutenues par le regard du narrateur - il s'agit d'une

¹²³ À noter que la théorie sur l'origine non-accidentelle de la mort de Brian Jones n'est pas le fait de Michel Houellebecq. Dès le départ, elle a déjà été avancée par les membres mêmes du groupe. Encore aujourd'hui, les circonstances de la mort de Jones restent assez obscures : <https://www.journaldesfemmes.fr/people/evenements/2543636-brian-jones-rolling-stones-mort/> cons. le 17/06/2021.

¹²⁴ Nous voyons bien qu'il s'agit d'un nom connoté puisqu'il s'agit d'un jeu de mot avec le terme « barbare ».

focalisation interne - sont régies par une forme de dysphorie, typique de l'écriture houellebecquienne :

Je m'aperçus après plus d'examen qu'[une femme d'une cinquantaine d'années] était entravée, ses chevilles étaient fixées aux montants de la cage par des chaînes de métal ; elle était uniquement vêtue d'un corset de skaï noir, sur lequel retombaient ses gros seins flasques. Il s'agissait, selon la coutume de l'endroit, d'une esclave que son maître allait mettre aux enchères pour la durée de la soirée. Ça n'avait pas l'air de l'amuser tant que ça [...] (p. 181)

Nous ne décelons dans cette description nulle référence à une quelconque jouissance. Bien au contraire, il semble se dégager de cette pratique masochiste une forme de répulsion que suggère d'abord le portrait physique de l'esclave sexuelle : une femme d'une cinquantaine d'années aux seins tombants. Ensuite, l'aspect rebutant de la scène est confirmé par l'intervention du narrateur qui semble avoir détecté une sorte de dégoût dans l'attitude de la femme en question comme vient l'attester la phrase : « Ça n'avait pas l'air de l'amuser tant que ça. » Enfin, le côté simulacre de la pratique masochiste est entériné par les spéculations du même narrateur sur la situation professionnelle de l'esclave sexuelle : « J'avais assez l'impression qu'il s'agissait d'une employée subalterne, du genre standardiste à la Sécurité Sociale, qui faisait ça pour arrondir ses fins de mois. » (p. 181) Finalement, aux yeux du narrateur, l'acte sado-masochiste auquel il fait face, s'apparente plutôt à une forme de prostitution et correspond donc bien plus à une pratique désespérée émanant d'un individu contraint à mettre en gage son propre corps, en raison de sa condition sociale précaire. Nous sommes évidemment à des années-lumière de l'imaginaire jouissif véhiculé par le masochisme.

Cependant, nous relevons une part d'humour noir dans les propos du narrateur : en effet, il est assez cocasse d'imaginer une standardiste de la Sécurité Sociale, ayant passé toute la journée à recevoir des appels téléphoniques, finir, la nuit, dans un bar SM, ligotée et bâillonnée dans une cage. Néanmoins, loin de toute visée ironique, nous observons, à travers certaines descriptions, une véritable volonté chez le narrateur de rendre compte de l'abjection des pratiques SM notamment à travers la description d'une scène particulièrement violente où une dominatrice maltraitait un esclave sexuel en lui plantant des hameçons dans le scrotum : « La dominatrice [...] fouilla dans une sacoche à sa ceinture, en sortit plusieurs hameçons qu'elle planta dans son scrotum ; un peu de sang perla à la surface. [...] C'était très limite : si une des lanières s'accrochait aux hameçons, la peau des couilles risquait d'être déchirée. » (p.184) L'apparition aussi soudaine que superficielle du sang « perlant à la surface » sert de rappel à la réalité de la violence du SM. Ainsi, le narrateur insiste sur la faculté de cette

pratique controversée à provoquer une intense douleur physique, nous situant hors de tout cadre prétendument ludique.

Un élément réellement perturbant vient définitivement alourdir l'atmosphère déjà pesante du lieu : il s'avère que la dominatrice n'est autre qu'Audrey, la femme de Jean-Yves, le collègue de travail du couple Michel-Valérie, présentée tout le long de l'intrigue comme une femme froide et égoïste. Ainsi, sa passion pour les pratiques SM vient corroborer le manque d'empathie qui la caractérise.

Plus loin dans le texte, le narrateur dissocie masochisme et sadisme en exposant son point de vue sur la différence entre les deux tendances :

Les masochistes ne s'intéressent qu'à leurs propres sensations, ils essaient de voir jusqu'où ils pourront aller dans la douleur, un peu comme les sportifs de l'extrême. Les sadiques c'est autre chose, ils vont de toute façon aussi loin que possible, ils ont le désir de détruire : s'ils pouvaient mutiler ou tuer, ils le feraient. (p. 237)

Cette conception confirme celle théorisée par l'hypothèse Macmillan, à savoir que le sadisme est une idéologie extrême par essence dont l'application ne peut aboutir qu'au meurtre et à la destruction. Le masochisme, par contre, ne serait qu'un moyen pour le corps humain de jauger sa capacité à endurer la souffrance, à la manière d'un sportif de haut niveau. Suivant ce raisonnement, sadisme et masochisme apparaissent alors comme antinomiques. Toujours est-il que nous ne trouvons, dans ces deux conceptions, aucune référence au principe de plaisir qu'on a tendance à assimiler à ces deux pratiques. Cette absence de plaisir est évoquée plus clairement dans la suite du raisonnement du narrateur : « Le SM organisé, avec des règles, ne peut concerner que des gens cultivés, cérébraux, qui ont perdu toute attirance pour le sexe. » (p. 237). La pratique sado-maso, selon ce point de vue, n'est qu'un système organisé et hiérarchisé selon des codes préétablis où un intellect supérieur à la moyenne est une condition *sine qua non* pour se faire accepter par la communauté.

Aussi, cet univers si particulier serait-il exclusif à une certaine élite cultivée. Nous retrouvons d'ailleurs cet élitisme dans la pensée même du marquis de Sade. Cela se reflète parfaitement dans ses romans où ses personnages réservent l'accès aux orgies uniquement à une certaine classe supérieure, généralement aristocratique ou ecclésiastique. Dans *Sade-Houellebecq, du boudoir au sex-shop*, Liza Steiner insiste sur la posture élitiste du libertin sadien par rapport à l'opportunisme sexuel du personnage houellebecquien : « Le point de vue adopté par Houellebecq, celui de l'individu moyen foncièrement opportuniste dans ses choix sexuels fait contraste avec la posture élitiste des libertins sadiens [...] La jouissance tient du privilège aristocratique car les modalités de son exploitation dépendent de l'entière

compréhension des principes philosophiques les régissant. »¹²⁵ Le libertinage extrême dont font montre les personnages sadiens est donc régi par une pensée philosophique et intellectuelle par définition inaccessible à l'individu lambda, ce qui rejoint le discours du narrateur houellebecquien qui délimite l'accès à l'univers sado-maso uniquement aux gens cultivés et cérébraux.

D'après cette optique, nous pouvons considérer le personnage de des Esseintes comme l'incarnation parfaite du sadique cérébral et aristocratique, se réservant certains plaisirs particuliers, inaccessibles au commun des mortels. Son côté cérébral se reflète notamment dans des actes cruels puisant dans une approche indirecte dans la perpétration de la souffrance, comme l'illustrent parfaitement l'épisode de la tortue ou celui d'Auguste Langlois, précédemment analysés.

Malgré une conception houellebecquienne du sadisme différente de celle de Huysmans, nous relevons dans *Extension du domaine de la lutte*, un épisode à connotation sadique étrangement similaire à celui d'Auguste Langlois dans le chapitre VI d'*À rebours*. Rappelons justement l'histoire d'Auguste Langlois : il s'agit d'un adolescent de seize ans, constamment battu par un père violent, qui est recueilli par des Esseintes et ce dans le but d'en faire un criminel. Pour ce faire, des Esseintes initiera Auguste aux plaisirs de la chair en lui payant des entrées dans une maison close réputée pour le charme de ses filles.

Néanmoins, l'élan de générosité de des Esseintes n'est point fortuit puisqu'après avoir éveillé et intensifié le désir sexuel de l'adolescent, il arrêtera brusquement de lui payer ses entrées afin de faire naître en lui une farouche frustration due à sa nouvelle dépendance à l'amour physique. En opérant de la sorte, des Esseintes compte sur cette frustration pour que Langlois se convertisse au vol afin de trouver l'argent nécessaire à l'assouvissement de ses pulsions sexuelles. De simple adolescent égaré il passe à voleur. Puis de fil en aiguille, le vol étant le prélude à diverses autres activités criminelles, il pourra devenir meurtrier.

Ainsi, indirectement, des Esseintes aura contribué à répandre le mal et la corruption au sein de cette société qu'il abhorre, comme il l'avoue lui-même de façon explicite : « la vérité c'est que je tâche simplement de préparer un assassin. [...] En poussant les choses à l'extrême, il tuera [...] - alors, mon but sera atteint, j'aurai contribué, dans la mesure de mes ressources, à créer [...] un ennemi de plus pour cette hideuse société qui nous rançonne. » (A.R, pp. 165-166) Ici, le sadisme de des Esseintes se manifeste, en outre de sa volonté de

¹²⁵ Liza Steiner, *Sade-Houellebecq, du boudoir au sex-shop*, Paris, l'Harmattan, 2009, p. 105.

répandre la souffrance, dans l'instrumentalisation de la détresse d'un jeune adolescent maltraité par son géniteur.

Dans *Extension du domaine de la lutte*, l'épisode en question nous relate la mésaventure de Raphaël Tisserand, le collègue de travail du narrateur autodiégétique, dans une boîte de nuit, la veille de Noël. Du fait de son extrême laideur et en dépit de maints efforts, Raphaël se trouve dans l'incapacité de séduire une jolie fille. Le narrateur profite alors de son désarroi pour accroître son désespoir en lui assénant un discours alarmiste portant sur l'impossibilité pour Raphaël de jamais susciter un quelconque intérêt pour la gent féminine :

Tu ne représenteras jamais, Raphaël, un rêve érotique de jeune fille. [...] De toute façon, il est déjà trop tard. À supposer même que tu puisses dorénavant avoir des femmes - ce que, très franchement, je ne crois pas - cela ne suffira pas. [...] Une amertume atroce, sans rémission, finira par emplir ton cœur. (*E.D.L.*, p. 117)

Cependant, le narrateur, dans sa sournoiserie toute machiavélique, va proposer une illusion de salut au pauvre Tisserand : « Mais cela ne veut pas dire, pour autant, que toute possibilité de revanche te soit interdite. Ces femmes que tu désires tant tu peux, toi aussi, les posséder. Tu peux même posséder ce qu'il y a de plus précieux en elles. » (p. 117) En réalité, ce que le narrateur entend par « posséder ces femmes » n'est autre que leur élimination physique pure et simple : « Et tu peux, dès à présent, posséder leur vie. Lance-toi dès ce soir dans la carrière du meurtre ; [...] Lorsque tu sentiras ces femmes trembler au bout de ton couteau, et supplier pour leur jeunesse, là tu seras vraiment le maître ; là tu les posséderas, corps et âme. » (p. 118) La similitude avec l'épisode du chapitre IV d'*À rebours* devient explicite. Tout comme pour des Esseintes, il s'agit pour le narrateur houellebecquien de créer un meurtrier afin de se venger indirectement de cette société qu'il hait au plus haut point. Tisserand n'est qu'un instrument à l'aide duquel il compte se servir pour assouvir ses pulsions criminelles. Nous décelons même l'intrusion de l'intertexte sadien dans ses propos à travers l'image de ces femmes suppliant leur bourreau de les épargner avant l'ultime coup de grâce. Nous relevons également une référence implicite au viol : « Peut-être même pourras-tu, avant leur sacrifice, obtenir d'elles quelques savoureuses gâteries ; » (p.118). L'incitation au meurtre se fait même plus pressante chez Houellebecq puisqu'il donne l'arme du crime au criminel potentiel : « un couteau, Raphaël, est un allié considérable. » (p. 118)

Fait assez intéressant : nous remarquons qu'aussi bien Auguste Langlois que Raphaël Tisserand représentent une forme d'innocence. Pour le cas de Langlois, cela se reflète dans le discours même du narrateur : « Ce garçon est vierge et a atteint l'âge où le sang bouillonne ; il pourrait courir après les fillettes de son quartier, demeurer honnête, tout en s'amusant, avoir,

en somme, sa petite part du monotone bonheur réservé aux pauvres. » (A.R, p. 165) La virginité est ce qui caractérise également Tisserand qui, bien qu'âgé de 28 ans, n'a jamais eu de relations sexuelles. À noter que cette volonté farouche de corrompre toute forme d'innocence chez un être humain peu aguerris aux vicissitudes de la vie est une émanation typique du sadisme. Cependant, l'ingénuité de nos deux personnages aura raison des projets meurtriers orchestrés par des Esseintes et le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte*. Cela est encore plus visible pour le cas de Tisserand puisque non seulement, il ne passera jamais à l'acte mais il mourra dans un accident de voiture la nuit du 24 décembre : finalement, il décèdera vierge au sens propre comme au sens figuré puisqu'il n'aura pas commis d'homicide.

Tant chez Huysmans que chez Houellebecq, l'insertion de la référence sadienne se fait par le biais de la métatextualité, littéraire pour Huysmans (l'œuvre de Jules Barbey d'Aurevilly), sociologique pour Houellebecq (l'hypothèse Macmillan). Mais là où Houellebecq innove, c'est dans la virtualité du métatexte qu'il convoque, comme s'il s'agissait d'un subterfuge derrière lequel se cache l'auteur pour feindre la neutralité. Mais au-delà de cela, les œuvres respectives de nos deux auteurs proposent deux conceptions différentes du sadisme et par extension du satanisme. Selon le point de vue de des Esseintes, le sadisme n'est que la face sombre du catholicisme dont il est le bâtard. Sa mise en pratique induit le satanisme, lui-même reposant sur le principe de l'inversion. L'inversion devient même une technique romanesque structurant l'intrigue d'*À rebours*. À ce titre, il est même légitime d'interpréter la haine de la natalité que nous avons décelée chez l'aristocrate déchu comme une manifestation de l'influence de la philosophie sadienne, éminemment antinataliste. Il est à noter également que, toujours, selon des Esseintes, l'œuvre du marquis de Sade se réduit elle-même à une forme résurgente d'un satanisme médiéval, connu pour ses Messes Noires, ses pratiques sacrilèges et dont l'incarnation n'est autre que le fameux chevalier Gilles de Rais, dont les excès font l'objet de l'intrigue secondaire de *Là-bas*.

A contrario, pour Houellebecq, le sadisme n'est que la conséquence ultime de l'avènement de la pensée matérialiste du XVIII^{ème} siècle, pensée matérialiste qui, selon lui s'est donnée pour tâche l'émancipation de l'individu de tout repère moral, d'où la justification des comportements les plus déviants tels que la torture, le viol ou même le meurtre. Le narrateur des *Particules élémentaires* analyse ainsi la montée de la brutalité extrême dans les sociétés occidentales postmodernes à l'aune de cette pensée matérialiste qui s'est libérée de toute entrave suite à l'avènement de la Révolution de mai 68. Le satanisme perd alors sa

dimension mystique et ne devient plus alors qu'un prétexte favorisant le déploiement des pulsions meurtrières de toute une jeunesse débarrassée des carcans de la morale judéo-chrétienne. Son développement sur le sadisme, toujours en s'appuyant sur l'hypothèse Macmillan, propose même une généalogie du Mal dont le marquis de Sade serait une parfaite incarnation. Il aurait servi de modèle pour plusieurs grands psychopathes tels que Charles Manson ou encore les actionnistes viennois ou même des personnalités historiques de l'envergure de Napoléon.

Enfin, nous mentionnons dans *Plateforme* l'évocation par le narrateur du caractère cérébral du sadisme, rappelant la posture élitaire de la philosophie du marquis de Sade, élitisme que nous retrouvons dans l'attitude de des Esseintes.

II/ Expressions structurelles et esthétiques de l'abject chez Huysmans et Houellebecq : de l'abjection suggestive à l'abjection visuelle

Nous allons nous intéresser dans ce présent chapitre aux diverses manifestations de l'abject structurant les univers romanesques de Huysmans et Houellebecq. Nous essayerons de démontrer que l'abject, chez Huysmans, se distingue par une forme de suggestivité où l'auteur semble, notamment à travers l'emploi de procédés métaphoriques ou encore oxymoriques, proposer une conception fantasmatique et fascinante de l'abjection, contribuant ainsi à asseoir le caractère subversif de son œuvre. Chez Houellebecq, nous tenterons de prouver que l'abject se livre plutôt dans sa manifestation la plus réaliste et la plus visuelle qui soit. Le chapitre sera organisé autour d'un plan bien précis : d'abord, nous nous intéresserons aux manifestations du laid et du monstrueux chez nos deux auteurs, ensuite nous examinerons la question de la pornographie pour terminer avec l'étude de l'abjection alimentaire.

1. Manifestations du laid et du monstrueux chez Huysmans et Houellebecq

Nous avons tenté de démontrer dans le premier chapitre que l'abject est une partie intégrante de la littérature naturaliste comme le suggère cette expression de littérature putride. L'abject implique également la primauté du laid sur le beau, le repoussant sur l'attirant. Précisons également que la laideur investit tant le champ de l'apparence physique que celui de la morale. Le roman naturaliste, de par son traitement minutieux de la question physiologique, s'est attelé à l'étude des difformités et des handicaps physiques caractérisant les divers personnages représentés. Les turpitudes et autres perversités morales¹²⁶ ont également constitué un objet d'étude pour les tenants de ce courant littéraire. Laideur physique et morale nous amène inévitablement à traiter de la problématique de la monstruosité, une thématique, là encore, qui a suscité un vif intérêt chez ces mêmes romanciers.¹²⁷

D'abord, comment pourrait-on définir le monstre ? Pour cela, nous pouvons nous référer au *Grand dictionnaire universel du XIXème siècle* de Larousse¹²⁸ qui énumère les divers sens

¹²⁶ Jean Kaempfer, *Emile Zola, d'un naturalisme pervers*, Paris, José Corti, 1989.

¹²⁷ Sur la question de la monstruosité dans la littérature naturaliste et fin-de-siècle, nous mentionnons la thèse d'Évanghelia Stead intitulée *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogénie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, (thèse sous la direction de Jean de Palacio, Paris 4, 1993 ; remaniée), Genève, Droz, 2004 et celle d'Arnaud Verret intitulée *Monstres et monstrueux dans l'œuvre d'Émile Zola* sous la direction d'Alain Pagès, Paris, Université Sorbonne Nouvelle-III, 2015.

¹²⁸ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXème siècle*, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1866-1876, XI, p. 475.

du terme : 1) être organisé dont la conformation diffère notablement de la conformation des êtres de son espèce, 2) être fantastique qui figure dans la mythologie ou dans une légende, 3) par extension, personne ou objet contre nature, 4) personne tout à fait dénaturée (on parle en ce sens d'« un monstre d'avarice, d'ingratitude, de cruauté »), 5) personne ou objet d'une laideur repoussante, 6) ouvrage en dehors de toutes les règles, 7) objet d'une grosseur extraordinaire, 8) au sens figuré : objet qui cause des maux terribles, des ravages effrayants, 9) objet effrayant, ennemi dangereux, 10) objet d'épouvante créé par l'imagination, 11) chose qu'on se représente comme extrêmement difficile, qu'on s'exagère extrêmement, 12) terme injurieux que l'on emploie par plaisanterie ou exagération, 13) sens vieilli : chose étrange, monstrueuse, 14) sens populaire : monstre de nature pour désigner une personne dénaturée, 15) sens poétique : monstre pour désigner une bête féroce (les monstres marins sont les grands cétacés, les gros poissons), 16) technologie : ciseaux à longs anneaux, 17) ornithologie : nom vulgaire de la mésange à longue queue, 18) horticulture : monstre double et monstre triple pour désigner des variétés de tulipe ; monstre pâle pour désigner une variété d'œillet.

À noter que les romanciers naturalistes, et plus particulièrement Zola, ont fait preuve d'une certaine forme de rationalité dans leur traitement de la monstruosité, se démarquant par là de leurs prédécesseurs qui ont souvent puisé dans l'imaginaire mythologique pour représenter leurs figures monstrueuses : « si “ l'artiste du Moyen-Âge représentait des monstres imaginaires, le savant du XIX^{ème} siècle prétend fabriquer des monstres réels »¹²⁹. Aussi Zola se démarque-t-il des mensonges et des superstitions et traite-t-il du monstre comme d'un objet rationnel. »¹³⁰ Mais même au sein de la littérature du XIX^{ème} siècle, Zola innove dans sa conception de la monstruosité, notamment par rapport aux romanciers romantiques qui ont eu recours à une approche plutôt fantaisiste pour l'étude du monstrueux. Plus précisément, l'auteur des *Rougon-Macquart* s'est inspiré des auteurs réalistes pour la fabrication de ces monstres modernes :

L'autre influence littéraire qui vient à l'esprit et que Zola oppose d'ailleurs volontiers au romantisme, est celle des romans réalistes. À la différence des romantiques, leurs auteurs ont notamment pour trait commun de présenter des pathologies précises dans leurs œuvres. Ainsi, loin du monstre romantique noir, débridé, fantaisiste, le monstre réaliste puise bien souvent son essence dans la pathologie, plus précisément dans la pathologie banale.¹³¹

¹²⁹ Georges Canguilhem, « La monstruosité et le monstrueux », *La connaissance de la vie*, 2^{ème} édition, revue et augmentée, Paris, Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 1965, p. 180.

¹³⁰ Arnaud Verret, *Les monstres et le monstrueux*, *op.cit.*, p. 63.

¹³¹ *Ibid.*, p. 58.

La phrase : « le monstre réaliste puise bien souvent son essence dans la pathologie » renvoie à une nouvelle conception de la monstruosité qui se trouve directement corrélée au concept de morbidité. Ainsi, l'effet dévastateur de la maladie sur le corps et la psyché de l'individu devient le générateur principal de ladite monstruosité. Il est à mentionner que l'œuvre de Flaubert joue un rôle déterminant dans l'avènement de cette nouvelle vision du monstrueux, à l'aune du corps malade.¹³²

1.1 - Huysmans : de la foire aux monstres à la résurgence du monstre mythologique

Ayant appartenu au cercle des romanciers naturalistes, Huysmans a accordé une grande importance à la monstruosité et à tout ce qui relève de la laideur et du malsain. Dans *À rebours*, le traitement de la monstruosité prend une dimension assez singulière, notamment à travers le personnage de des Esseintes dont l'excentricité frise le monstrueux. Nous relevons également chez lui une certaine fascination pour la figure du monstre mythologique que semblent avoir banni les naturalistes.

1.1.1 - Des Esseintes : personnage monstrueux fasciné par la monstruosité

Bien avant *À rebours*, nous relevons déjà chez Huysmans diverses représentations de la monstruosité et ce, dès ses premiers livres. L'évocation des monstres se fait d'une manière explicite dans le chapitre VI de son roman *Les sœurs Vatard*, issu de sa période naturaliste. Dans ce chapitre, les sœurs Désirée et Céline, accompagnées de leurs amoureux respectifs, se rendent à une foire¹³³ où ils assisteront à une représentation de femmes colosses décrites en ces termes :

Les pains de graisse, modelés en façon de femmes, abondaient dans cette foire. Il y en avait de toutes les provenances et pour tous les goûts : la Vénus de Luchon, la belle Brabançonne, la géante d'Auvergne ; des mufles, armés de baguettes, scandaient leurs boniments avec des raflaflas de tambour, désignant des enseignes qui se ressemblaient toutes.¹³⁴

¹³² Dans sa thèse *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)* (Paris, Klincksieck, 1991), Jean-Louis Cabanès cite et commente, p. 9, l'ouvrage de Ferdinand Brunetière, *Le roman naturaliste* (Paris, Calmann-Lévy, 1892) dans lequel Brunetière insiste sur l'importance de l'œuvre flaubertienne dans la représentation du corps malade.

¹³³ Tout le long de l'histoire, les êtres-humains à la morphologie difforme ont été exploités comme des bêtes de foire jusqu'à constituer des cirques de monstres, ce qu'on appelait les « freak-show » aux États-Unis. <https://www.demotivateur.fr/article/humain-monstre-cirque-freak-show-histoire-photos-6076> , cons. le 02/07/2021.

¹³⁴ Joris-Karl Huysmans, *Les sœurs Vatard*, *op.cit.*, p. 215.

L'expression « Les pains de graisse, modelés en façon de femmes » atteste du physique grotesque de ces femmes colosses mais leur caractère ouvertement monstrueux apparaît clairement à la suite de la description :

Toutes, en effet, étalaient sur le champ de sinople et de gueule de gigantesques berdouilles aux seins comme des boules d'haltères, aux jambes comme des tours, et tous ces monstres avançaient sur un coussin vermeil l'énorme jambon de leurs cuisses, et des tambours-majors, des médecins décorés, des maréchaux en grand uniforme les entouraient et paraissaient surpris.¹³⁵

L'emploi du terme « monstres » par le narrateur confirme la monstruosité de ces bêtes de foire. Nous sommes donc face à la première acception du terme, à savoir : « être organisé dont la conformation diffère notablement de la conformation des êtres de son espèce. » Mais nous pouvons également y voir une illustration de la 7^{ème} acception : « objet d'une grosseur extraordinaire », tant la description chosifie ces êtres étranges en les assimilant à de gigantesques amas de viande et de graisse. Nous relevons également une part de fascination exercée par ces femmes colosses, comme le laisse à penser la surprise du public, constitué par les maréchaux et les médecins. Justement, la présence de médecins au sein des spectateurs n'est guère anodine, comme s'il s'agissait de rappeler la nature pathologique de ces femmes, ne se réduisant plus à des phénomènes de foire mais constituant plutôt des sujets d'analyse médicale.

Cette fascination, *a priori* innocente, vire ensuite vers quelque chose de malsain et de dérangeant.¹³⁶ En effet, ces hommages semblent attiser l'appétit sexuel de Colombel et Anatole, les compagnons respectifs de Céline et Désirée, qui décident de profiter du charme de la « belle Brabançonne »¹³⁷ en tâtant outrageusement de sa chair : « Colombel et Anatole exultaient à l'idée qu'ils tâteraient une formidable jambe, »¹³⁸ ou encore « Anatole exprima le désir de palper le mollet. La grosse femme s'y prêta d'assez mauvaise grâce. Elle leva un peu sa jupe et, quand le jeune homme lui eut fourragé dans le gras des jambes, elle grogna [...] »¹³⁹

Ce passage illustre bien l'effet attractif de la laideur en représentant des hommes se démenant pour une femme au physique difforme, effet attractif qui se mue cependant en dégoût

¹³⁵ *Ibid.*, p. 215.

¹³⁶ Concernant cette fascination morbide pour la laideur dans les romans huysmansiens, nous citons bien évidemment l'influence de l'œuvre baudelairienne.

¹³⁷ *Les Sœurs Vatard*, *op.cit.*, p. 216.

¹³⁸ *Id.*

¹³⁹ *Id.*

profond pour Désirée, l'amoureuse d'Anatole : « Désirée disait que tant de viande lui soulevait le cœur, »¹⁴⁰

À titre comparatif, il est à constater qu'il existe diverses similitudes entre le chapitre VI des *Sœurs Vatard* et le chapitre IX d'*À rebours*. Pour rappel, ce chapitre traite des étranges aventures sexuelles du jeune des Esseintes. À la lumière de ce que nous avons analysé ci-dessus, nous pouvons interpréter ce neuvième chapitre comme une tentative de l'auteur de construire un cadre mettant en scène une foire aux monstres, pour lesquels l'aristocrate déchu semble éprouver une attirance singulière. Cela se perçoit déjà par le choix de sa première partenaire sexuelle, miss Urania, présentée comme « l'une des acrobates les plus renommées du Cirque » (A.R, p. 206) et dont les caractéristiques physiques rappellent celles des femmes colosses des *Sœurs Vatard* : « C'était miss Urania, une Américaine, au corps bien décuplé, aux jambes nerveuses, aux muscles d'acier, aux bras de fonte. » (p. 206)

En effet, elle partage avec ces hommages l'aspect membru de sa physionomie, confortant l'hypothèse de la nature monstrueuse de ladite acrobate. Cependant, après avoir consommé sa relation avec l'histrienne, des Esseintes se rendra compte du caractère tout à fait ordinaire de sa maîtresse : « miss Urania était une maîtresse ordinaire, ne justifiant, en aucune façon, la curiosité cérébrale qu'elle avait fait naître. » (p. 208) L'hypothèse du monstre est donc réfutée.

Cependant, sa deuxième maîtresse, une ventriloque dont on ne connaîtra jamais le nom, semble véritablement répondre aux critères du monstre : « [...] il songeait à ses autres maîtresses ; [...] mais par-dessus toutes s'exhaussait maintenant la femme dont la monstruosité l'avait tant satisfait pendant des mois. » (p. 209) Son portrait physique, certes très différent de celui de miss Urania, suggère néanmoins une part d'androgynie¹⁴¹, trait monstrueux que semble particulièrement apprécier des Esseintes : « Celle-là était une petite et sèche brune, aux yeux noirs, aux cheveux pommadés, plaqués sur la tête, comme avec un pinceau, séparés par une raie de garçon, près d'une tempe. » (p. 209) L'exercice de la ventriloquie chez cette femme étrange contribue à renforcer l'aura malsaine que semble dégager son physique atypique : « À la stupeur d'une foule que ces exercices mettaient mal à l'aise, elle faisait parler, à tour de rôle, des enfants en carton, rangés en flûte de pan, sur des chaises ; elle conversait avec des mannequins presque vivants [...] (p. 209) Ainsi, nous sommes loin de l'attraction sexuelle que dégageait la femme colosse dans le chapitre VI des

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 217.

¹⁴¹ L'androgynie correspond à l'acception n°3 et 14 de la monstruosité (voir supra).

Sœurs Vatarad. Bien au contraire, nous relevons même une dimension horrifique dans la description de l'exercice de la ventriloque, comme le prouve l'image inquiétante de ces « mannequins presque vivants »¹⁴² ou de ces « enfants en carton, rangés en flûte de pan ». Le caractère dérangeant du spectacle est d'ailleurs corroboré par l'attitude de la foule « que ces exercices mettaient mal à l'aise ».

Ainsi, nous sommes peut-être en face de ce que nous pourrions désigner dans le langage scientifique contemporain par le phénomène de « vallée dérangeante. »¹⁴³ À noter que cette atmosphère malsaine générée par le spectacle va jusqu'à contaminer l'espace même de la représentation : « dans la salle même, des mouches bourdonnaient autour des lustres et l'on entendait bruire le silencieux public qui s'étonnait d'être assis et se reculait instinctivement dans ses stalles, » (p. 209) Le bourdonnement des mouches, couplé à cette ambiance effrayante, contribue à créer un climat anxigène happant l'ensemble des spectateurs. Le pouvoir de suggestion est si grand qu'un sentiment de danger vient s'emparer du public qui se recroqueville dans ses stalles.

L'étrangeté malaisante de cette ventriloque réussit à fasciner des Esseintes qui tombera complètement sous son charme, évacuant ainsi la déception amoureuse avec miss Urania : « Des Esseintes avait été fasciné ; [...] il s'empressa de réduire, à coups de billets de banque, la ventriloque qui lui plut par le contraste même qu'elle opposait avec l'Américaine. » (p.209) Nous comprenons à travers l'expression « à coups de billets de banque » que l'aristocrate déchu a dû payer pour s'offrir les faveurs de la ventriloque. Ainsi, en d'autres termes, il en a fait une prostituée, ce qui rajoute à son statut de monstre, mais d'un point de vue moral cette fois.

Sur le plan descriptif, nous remarquons que le narrateur, pour rendre compte des portraits physiques de ces deux femmes, use du procédé antithétique, ce qui contribue à renforcer le statut ambigu de sa conception de la laideur, se muant ainsi en une véritable esthétique. Aussi, miss Urania est-elle présentée tantôt comme « manqu[ant] d'éducation et de tact, n'[ayant] ni bon sens ni esprit, et [...] témoign[ant] d'une ardeur animale à table »

¹⁴² Ces « mannequins presque vivants » ne sont pas sans rappeler les « cadavres mécaniques, remuant la tête, agitant les jambes et les bras lorsqu'on tirait des ficelles » peuplant l'imagination morbide de Thérèse Raquin ; Emile Zola, *Thérèse Raquin*, *op.cit.*, p. 41.

¹⁴³ La théorie de la vallée dérangeante (Uncanny valley) créée par le roboticien japonais Hiroshi Ishiguro stipule qu'une trop grande ressemblance d'un robot - et par extension de toute forme humanoïde telle que les mannequins, les zombies ou les cadavres - avec un être humain réel provoque chez l'homme un sentiment de malaise et d'étrangeté. Ainsi, dans notre cas, on pourrait penser que ces « mannequins presque vivants et ces enfants en carton » ont provoqué un phénomène de vallée dérangeante, d'où le malaise du public. <https://www.cutii.io/blog/vallee-derangeante/>, cons. le 03/07/2021.

(p.207) et tantôt comme une femme à la chair fraîche charmante, à la beauté magnifique et à la pruderie toute puritaine. (p. 208) Nous relevons également une contradiction entre la beauté magnifique de cette femme et l'aspect membru de sa constitution physique. Même constat pour la ventriloque décrite au départ comme « une petite et sèche brune » (p. 209) mais qui se révélera comme une fille au caractère bien trempé : « Cette brunette suintait des parfums préparés, malsains et capiteux et elle brûlait comme un cratère ; » (p. 210).

Le constat de la monstruosité ne se limite guère aux maîtresses de des Esseintes mais s'étend au duc Jean lui-même. En effet, nous pouvons considérer notre protagoniste principal comme une sorte de bête de foire aimant se donner en spectacle, allant jusqu'à provoquer la peur chez son public, public par ailleurs fortement restreint se réduisant à ses domestiques et à son médecin : « Les domestiques effrayés s'empressèrent d'aller chercher le médecin de Fontenay qui ne comprit absolument rien à l'état de des Esseintes. » (p. 231) Cette phrase semble attester du caractère exceptionnel de la pathologie de des Esseintes, sujet d'expérimentation médical par excellence. La surprise et la peur des domestiques refont surface suite au brusque rétablissement de leur maître : « Au grand étonnement des serviteurs qui n'osaient plus bouger de l'office, leur maître se rétablit en quelques jours et ils le surprirent, tambourinant sur les vitres, regardant, d'un air inquiet, le ciel. » (p. 231) L'image de des Esseintes « tambourinant sur les vitres », scrutant « d'un air inquiet » le ciel rappelle celle d'un monstre de foire, enfermé dans sa cage et cherchant à s'en libérer, sous les yeux ébahis du public.

À signaler que l'agencement particulier de la maison de Fontenay, de par son extravagance, reflète également la nature monstrueuse de son locataire, en témoigne la réaction du médecin : « [Le médecin] partit et s'en fut raconter, par tout le village, les excentricités de cette maison dont l'ameublement l'avait positivement frappé de stupeur et gelé sur place. » (p. 231)

Concernant toujours la nature monstrueuse de des Esseintes, nous pouvons la qualifier d'hybride. L'hybridité se manifeste à travers la féminisation du personnage (CF chapitre III - Partie D), comme si la virilité du duc Jean se transmutait en essence féminine à mesure que la maladie s'intensifiait, ce qui conforte l'hypothèse de l'androgynie dont nous avons dit qu'elle obéissait au critère définitoire de la monstruosité. L'hybridité monstrueuse du duc Jean s'étend même aux objets esthétiques dont il est entouré. Qu'est-ce que cette tortue encombrée de joaillerie sinon une créature hybride, tirant son principe créatif du mélange de l'organique avec le lapidaire ? De même pour le cas de ces plantes rares dont il a décoré son domicile,

qu'il qualifie à trois reprises de monstres¹⁴⁴ : « [...] ces fleurs éclatèrent devant des Esseintes, plus monstrueuses que lorsqu'il les avait surprises [...] parmi les salles vitrées des serres. » (p.189), « On descendait des voitures une nouvelle fournée de monstres ; » (p. 190) et « l'étoffe, le papier, la porcelaine, le métal, paraissaient avoir été prêtés par l'homme à la nature, pour lui permettre de créer des monstres. » (p. 192)

L'hybridité se reflète essentiellement sur le plan de l'écriture, à travers la contamination, d'abord, du lexique végétal par le métallique comme le démontrent ces diverses descriptions : « quelques-uns, surtout le Madame Mame, imitaient le zinc, parodiaient des morceaux de métal estampé, » (p.188), « [l'"Alocasia Metallica"] était le chef d'œuvre du factice ; on eût dit d'un morceau de tuyau de poêle, découpé en fer de pique, par un fumiste » (p. 189), « des Nidulariums, ouvrant, dans des lames de sabres, des fondements écorchés et béants ; » (p. 190), « l'"Encephalartos horridus", un gigantesque artichaut de fer [...] tel qu'on en met aux portes des châteaux [...] le "Zamia Lehmanni" [...] planté dans de la terre de bruyère et hérissé, à son sommet, de javelots barbelés et de flèches sauvages ; » (p. 190) et « [les végétaux] se mêlaient, les uns aux autres, croisaient leurs épées, leurs kriss, leurs fers de lance, dessinaient un faisceau d'armes vertes, au-dessus duquel flottaient, ainsi que des fanions barbares, des fleurs aux tons aveuglants et durs. » (p. 192) Nous remarquons la présence du champ lexical de la guerre dans la présentation de ces plantes toutes aussi étranges les unes que les autres, comme pour prévenir leur propriétaire de leur dangerosité.

Nous relevons également une assimilation du monde végétal à celui de la bestialité : « [...] comme pour narguer tous les aspects des plantes, du milieu de cet as [...] jaillissait une queue charnue, cotonneuse, blanche et jaune [...], tire-bouchonnée, tout en haut du cœur, de même qu'une queue de cochon [...] » (p. 189), « le "Cibotium Spectabile" [...] jet[ait] un défi au rêve, en élançant dans un feuillage palmé, une énorme queue d'orang-outang, une queue velue et brune au bout contourné en crosse d'évêque. » (p. 191) ou encore : « [...] l'Albane [...] paraissait taillé dans la plèvre transparente d'un bœuf, dans la vessie diaphane d'un porc ; » (p. 188). Nous aboutissons donc à un véritable bestiaire où l'organique supplante le végétal, ajoutant une dimension quasi-horrifique à ce monde grouillant.

Mais là où justement l'horreur devient manifeste c'est dans la description anthropomorphique des plantes assimilées à des corps humains mutilés et tuméfiés jusqu'à

¹⁴⁴ À noter que dans le premier chapitre de *La Curée*, le caractère monstrueux des plantes de la serre chaude est contrebalancé par leur pouvoir érotique, lequel imprime à la scène une aura sensuelle annonçant par là la relation incestueuse entre Renée et Maxime.

rappeler parfois la putréfaction d'un cadavre : « On descendait des voitures [...] des Echinopsis, sortant de compresses en ouate de fleurs d'un rose de moignon ignoble » (p. 190), « ceux-là, comme l'Aurore Boréale, étalaient une feuille couleur de viande crue, striée de côtes pourpre, de fibrilles violacées, une feuille tuméfiée, suant le vin bleu et le sang. », (p. 188), « la plupart, comme rongées par des syphilis et des lèpres, tendaient des chairs livides [...] d'autres étaient bouillonnées par des cautères [...] d'autres encore, montraient des épidermes poilus, creusés par des ulcères et repoussés par des chancres ; » (p. 188), « [l'Anthurium] [...] faisait partie d'un lot de cette famille à laquelle appartenait aussi un Amorphophallus [...] aux feuilles taillées en truelles à poissons, aux longues tiges noires couturées de balafres pareilles à des membres endommagés de nègre. » (p. 189) et « [ces plantes] ressemblaient à un sabot, à un vide-poche, au-dessus duquel se retrousserait une langue humaine, au filet tendu, telle qu'on en voit dessinées sur les planches des ouvrages traitant des affections de la gorge et de la bouche ; » (p. 190).

Ici, l'intertexte horrifique produit un effet d'inversion : c'est bien la mort, le pourrissement et la putréfaction qui semblent animer ces plantes particulières et non pas l'épanouissement et la fraîcheur qu'on prête souvent aux fleurs et aux végétaux. Nous signalons la présence d'une autre assimilation du végétal au corps démembré, en ces termes : « [...] du bout de [la] feuille de [cette plante] pendait une ficelle verte, descendait un cordon ombilical supportant une urne verdâtre, jaspée de violet [...] » (p. 191) L'évocation de ce cordon ombilical pendant, fonctionnant comme une allusion à un mort-né corrobore le caractère monstrueux de cette description. À noter d'ailleurs que le dictionnaire de Littré du XIX^{ème} siècle signale l'importance du fœtus dans l'acception de la monstruosité.¹⁴⁵ Ainsi, toutes ces plantes ressembleraient à des avortons, voire à des fœtus malformés sous l'effet de l'hérédité morbide.

Encore une fois, sur le plan stylistique, pour rendre compte de la fascination de des Esseintes pour le laid et le monstrueux, l'auteur use de procédés antithétiques comme le démontre cette phrase : « Quand [la plante] n'avait pu imiter l'œuvre humaine, elle avait été réduite à recopier les membranes intérieures des animaux, à emprunter les vivaces teintes de leurs chairs en pourriture, les magnifiques hideurs de leurs gangrènes. » (p. 191) Nous mentionnons l'emploi d'une antithèse dans l'expression « les vivaces teintes de leurs chairs en pourriture » avec l'opposition des termes « vivaces » et « pourriture » et d'un oxymore porté par l'antonymie des mots « magnifiques » et « hideurs ».

¹⁴⁵ Émile LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873-1874, III, p. 612-614.

À noter que le thème de la végétation monstrueuse réapparaît dans *La retraite de monsieur Bougran* lors de la visite du pauvre fonctionnaire au jardin du Luxembourg : « C'était une vraie cave des tortures végétales que ce jardin où [...] des jardiniers herniaires tentaient, non de redresser des tailles déviées [...] mais au contraire de les contourner et de les disloquer et de les tordre, suivant un probable idéal japonais de monstres ! » (*R.M.G.*, p. 215)

Enfin, sur le plan de la difformité physique, nous signalons la claudication de M. Folantin d'À *vau-l'eau*, personnage à la laideur repoussante.¹⁴⁶

1.1.2 - Réhabilitation du monstre mythologique

Nous avons déjà signalé au début de ce sous-chapitre que le naturalisme a consacré une nouvelle conception de la monstruosité, celle du monstre pathologique, voire du monstre banal, produit de l'hérédité morbide ou simplement de son milieu social, en opposition avec le monstre mythologique. Néanmoins, à partir d'À *rebours*, Huysmans réhabilite le monstre mythologique dans son récit. Nous en relevons deux occurrences dans le roman de 1884. Leur insertion dans la trame narrative se fait d'ailleurs d'une manière assez singulière.

Pour expliciter cela, revenons à l'épisode de la ventriloque dont s'est épris des Esseintes : au cours d'un jeu sexuel, il fait apporter un Sphinx et une Chimère miniatures¹⁴⁷ et impose à sa maîtresse de faire usage de son don pour mettre en scène un dialogue imaginaire entre ces deux créatures légendaires décrits par le duc Jean comme des monstres : « Avec des intonations étranges qu'il lui avait fait longuement et patiemment répéter à l'avance, elle anima, sans même remuer les lèvres, sans même les regarder, les deux monstres. » (p. 210) Nous aboutissons donc à la restitution d'un cadre mythologique où un Sphinx converse avec une chimère, le tout inscrit dans un cadre de préliminaire sexuel, dénotant ainsi de la perversité du personnage. La deuxième évocation du monstre mythologique survient au chapitre VIII, consacré aux penchants de des Esseintes pour les fleurs étranges. Après avoir contemplé ces plantes monstrueuses, des Esseintes s'assoupit et fait un atroce cauchemar où il se trouve poursuivi par une étrange femme à la laideur effroyable : « elle était efflanquée, avec des cheveux filasse, une face de bouledogue, des points de son sur les joues, des dents de travers lancées en avant sous un nez camus. [...] Elle avait l'air d'une foraine, l'apparence d'une saltimbanque de foire. » (p. 195) *A priori*, cette femme à tête de bouledogue nous fait

¹⁴⁶ À noter que le motif de la claudication est exploité à maintes reprises par Émile Zola dans la caractérisation de ses personnages. (CF les personnages de la Teuse de *La faute de l'abbé Mouret* et Gervaise de *L'assommoir*.)

¹⁴⁷ La taille réduite de ces monstres atténue leur caractère mythologique sachant qu'en règle générale, le monstre mythologique se caractérise par son gigantisme. Encore une fois, le simulacre n'est pas loin.

penser à un cas de monstruosité hybride, empreinte d'une part de fantastique. Cependant, la comparaison avec une « saltimbanque de foire » nous ramène au motif du monstre de foire, déjà analysé ci-dessus. Mais par la suite, au sein même de son cauchemar, des Esseintes finira par découvrir la véritable nature de cette apparition : « Et aussitôt il comprit le sens de l'épouvantable vision. Il avait devant les yeux l'image de la Grande Vérole. » (p. 196) À noter que la Grande Vérole est l'autre nom de la Syphilis, maladie sexuellement transmissible, ayant fait des ravages au XIX^{ème} siècle. Le caractère mythologique de cette maladie est attesté par les propos mêmes de des Esseintes, bien avant son affreux épisode onirique, au moment où il s'extasiait devant la beauté des « horribles tigrures des Caladiums que caressait un rayon de jour » (p. 193) :

Tout n'est que syphilis, songea des Esseintes [...]. Et il eut la brusque vision d'une humanité sans cesse travaillée par le virus des anciens âges. Depuis le commencement du monde, de père en fils, toutes les créatures se transmettaient l'inusable héritage, l'éternelle maladie qui a ravagé les ancêtres de l'homme, qui a creusé jusqu'aux os maintenant exhumés des vieux fossiles ! (p. 193)

L'expression « éternelle maladie » confirme la dimension mythique de ce fléau. L'aspect mythologique se perçoit également dans l'absence de tout discours étiologique sur la maladie, pour mettre uniquement en avant son caractère indiscernable et terrifiant. Nous pouvons étendre ce constat à tout le roman qu'on pourrait interpréter comme une entreprise mythographique sur le thème de la maladie.

Pour revenir au cauchemar de des Esseintes, nous mentionnons la présence d'« immenses et blancs pierrots¹⁴⁸ fais[ant] des sauts de lapins, dans des rayons de lune » (p.197). Nous avons donc la transformation d'un symbole de fête populaire en une manifestation horrifique, comme en témoigne la crainte qu'ils suscitent chez des Esseintes : « et, comme pour justifier ses craintes, la série des pierrots immenses se multipliait ; leurs culbutes emplissaient maintenant tout l'horizon, tout le ciel, qu'ils cognaient alternativement, avec leurs pieds et avec leurs têtes. » (p. 197) Nous remarquons que leur monstruosité est générée par le gigantisme de leur physiologie.

Les visions oniriques de Jacques Marles, dans *En rade*, sont également peuplées de monstres mythologiques. Le premier rêve nous narre l'aventure de Jacques au sein d'un palais étrange recouvert de vignes et orné de pierres précieuses où il fait la rencontre d'effrayants personnages, parmi lesquels nous citons un Roi à l'allure inquiétante et d'un vieillard à la physiologie étrange décrits respectivement en ces termes : « le Roi parut,

¹⁴⁸ Rappelons que Huysmans et Hennique ont coécrit en 1881 une pantomime intitulée *Pierrot sceptique*.

immobile, [...] la tête couverte d'une mitre turrulée, la barbe divise et roulée en tube, la face d'un gris vineux de lave, les pommettes osseuses, en saillie sous des yeux creux. » (*L.B.*, p. 60) et : « un vieillard au crâne en œuf, aux yeux forés de travers sur un nez en gourde, aux joues sans poils, granulés ainsi qu'une chair de poule et molles [...] » (*E.R.*, p. 60). Ce rêve sera interprété par Jacques à l'aune du mythe biblique d'Esther, sommant le Roi de l'aider à sauver le peuple d'Israël : « Les personnages s'éclairaient à cette lueur, se délinéaient aux souvenirs de la Bible, devenaient reconnaissables ; le Roi silencieux, en quête de rut, Esther [...] conduite nue, par Égée l'eunuque, vers la couche rédemptrice d'un peuple. » (p. 78)

Le troisième rêve de Jacques nous propose de visualiser une allégorie de la Vérité sous les traits d'une femme à l'allure ambivalente. D'abord décrite comme étant « d'une beauté solennelle et tragique, altière et douce » (p. 78) mais dégageant néanmoins « une souffrance indicible, une torture silencieuse, résolue » (p. 78), elle va progressivement se transformer en une guenipe monstrueuse :

La femme était maintenant assise sur le rebord de l'une des tours de Saint-Sulpice ; mais quelle femme ! une guenipe sordide, qui riait d'une façon crapuleuse et goguenarde, un torchon coiffé en paquet d'échalotes sur le haut de la tête, les cheveux en flammes sur le front, les yeux liquides, capotés de bourses, le nez sans racine, écrasé du bout, la gueule gâchée, dépeuplée sur l'avant, cariée sur l'arrière, barrée comme celle d'un clown, de deux traits de sang. (p. 195)

Pour rendre compte de cette inquiétante métamorphose, l'auteur va une fois de plus puiser dans le procédé antithétique, voire oxymorique avec des expressions telles que « sourire langoureux et barbare » (p. 194) ou bien « volupté atroce » (p. 194). L'enlaidissement de cette apparition féminine est clairement perceptible dans cette phrase : « L'horreur de cette beauté constamment interrompue et qui avoisinait la plus épouvantable des laideurs avec ses godets de pourpre et ses lèvres qui [...] devenaient [...] hideuses était sans nom. » (pp. 194-195) Cela confirme encore une fois la constante interaction entre laideur et beauté dans les romans de Huysmans. Nous pourrions émettre l'hypothèse que cette évolution physique du beau vers le laid reproduit le mythe fondateur de la Vérité. Au départ, la Vérité nous berce d'illusions en nous présentant la chose sous son meilleur jour avant de nous la révéler sous son aspect le plus abject, c'est ce qui fait dire à Jacques, à son propos : « La Vérité n'est-elle pas la grande Roulure de l'esprit, la Traînée de l'âme ? » (p. 196)

Sur un autre plan, cet extrait renferme divers signes annonciateurs du roman *Là-bas* tels que l'évocation de l'église Saint-Sulpice pour laquelle Durtal éprouve une vive admiration. Nous signalons aussi la présence dans ce cauchemar de démons décrits comme des « monstres en quête de cratères nubiles, les pâles et mystérieux incubes, au sperme froid ! » (p. 191) Cela

rappelle les nombreuses références à l'Incubat et au Succubat dans le roman de 1888. Enfin, la mention d' « un sabbat de sorciers, accroupis, enfoncés en terre et se démenant pour s'exhumer et la tête et le corps. » (p. 191) renvoie à la Messe Noire à laquelle assistera Durtal avec Mme. Chantelouve.

Nous avons interprété l'horifique transformation physique de la figure féminine du rêve de Jacques comme une allégorie de la rouerie de la Vérité, qui apparaît sous des traits attirants avant de trahir sa victime. Cependant, nous pouvons y voir aussi un clin d'œil à l'enlaidissement physique de sa femme Louise suite à son imprégnation du milieu rural. Cela est d'ailleurs explicité à deux reprises par le narrateur : « Il découvrit chez Louise une âpreté héréditaire de paysanne, oubliée à Paris, développée par le retour dans l'atmosphère du pays d'origine, hâtée par les appréhensions d'une pauvreté soudaine. » (p. 166) et :

[Jacques] en arriva [...] à se convaincre que les traits de sa femme se paysannaient ; elle avait été jadis assez plaisante, avec ses yeux noirs, ses cheveux bruns, sa bouche un peu grande, sa figure en forme de serpe, un peu chiffonnée et fraîche. Maintenant, les lèvres lui parurent s'effiler, le nez se durcir, le teint se hâler, les yeux s'imprégner d'eau froide. À force de dévisager la tante de Norine et sa femme, de chercher des similitudes de physionomies, des parités de mines, il se persuada qu'elles se ressembleraient, un jour ; il vit en Norine sa femme vieille et il en eut horreur. (pp. 173)

Le motif naturaliste du monstre héréditaire et pathologique réapparaît dans cette description peu reluisante de la femme de Jacques. À noter que cette « figure en forme de serpe », ce « nez dur » et ces « yeux imprégnés d'eau froide » ne sont pas sans rappeler « la gueule gâchée », « le nez sans racine » et « les yeux liquides » de l'apparition féminine du cauchemar de Jacques. De même, l'horreur ressentie par Jacques face à l'enlaidissement de sa femme renvoie à la même horreur qui s'est emparée de lui en visualisant l'allégorie féminine de la Vérité. Nous voyons donc bien qu'il existe des passerelles entre monstruosité mythologique et monstruosité pathologique.

Pour *Là-bas*, la figure du monstre mythologique se décline sous la forme du chevalier Gilles de Rais, protagoniste historique qui se mue en personnage mythologique, de par l'ampleur des atrocités qu'il commettra tout le long de sa retraite au château de Tiffauges.

1.2 - La représentation du « corps ignoble »¹⁴⁹ chez Houellebecq

Nous montrerons que chez Houellebecq, les rôles thématiques du laid et du beau physiquement constituent des éléments cruciaux dans la construction des personnages et

¹⁴⁹ En se fondant sur l'ouvrage de Ferdinand Brunetière *Le roman naturaliste* (*op.cit.*), Jean-Louis Cabanès écrit que « La littérature naturaliste serait ainsi une littérature du corps ignoble », *Le corps et la maladie dans les récits réalistes*, *op.cit.*, p. 9.

même l'élaboration de l'intrigue, essentiellement dans *Extension du domaine de la lutte*. Puis nous analyserons l'importance du motif du corps démembré dans ses romans.

1.2.1 - *Surdétermination de la laideur physique*

Dans l'univers romanesque de Houellebecq, l'apparence physique constitue à elle seule un déterminisme. En d'autres termes, les chances, pour un individu au physique ingrat, d'intégrer le monde de la compétition sexuelle se voient grandement compromises, du fait de son faible potentiel séductif. Il se retrouve donc en marge de la société. C'est tout le propos d'*Extension du domaine de la lutte* où l'auteur propose une démonstration de l'extension du libéralisme au domaine de la sexualité et de la séduction. Le thème de la laideur physique dans ce roman est si prépondérant qu'il en vient à structurer la composition même du roman.

Dès l'*incipit*, nous avons une mise en opposition entre l'attirant et le repoussant. D'un côté, nous avons cette strip-teaseuse au charme inaccessible ravivant les pulsions sexuelles de la gent masculine : « Moi aussi j'avais bien remarqué cette fille. Difficile de ne pas la voir. D'ailleurs, même le chef de service était en érection. » (*E.D.L.*, p. 6), de l'autre, ces deux filles, décrites comme des boudins : « Ce sont deux filles pas belles du tout, les deux boudins du service en fait. » (p. 5) Plus loin dans le récit, nous faisons la connaissance d'une certaine Catherine Lechardoy, également une femme d'une grande laideur¹⁵⁰ : « [Catherine Lechardoy] a 25 ans, un BTS informatique, des dents gâtées sur le devant ; » (p. 26) ou encore « Elle n'est vraiment pas très jolie. En plus des dents gâtées elle a des cheveux ternes, des petits yeux qui brillent de rage. Pas de seins ni de fesses perceptibles. Dieu n'a vraiment pas été très gentil avec elle. [...] j'ai l'impression qu'elle est hors d'état d'essayer quoi que ce soit avec un mec. » (p. 28) Le narrateur insiste encore sur l'aspect repoussant de cette fille au 11^{ème} chapitre :

[Catherine] avait du rouge sur sa bouche et du bleu sur ses yeux. Sa jupe atteignait la moitié de ses cuisses, et ses collants étaient noirs. Je me suis dit subitement qu'elle devait acheter des culottes, peut-être même des strings ; [...] Je l'imaginai aux Galeries Lafayette, choisissant un string brésilien en dentelle écarlate ; je me sentis envahi par un mouvement de compassion douloureuse. (p. 46)

Nous relevons l'œuvre d'un humour caustique dans cette description peu reluisante de Catherine basé sur un comique de situation où nous est suggérée la mise en scène d'une femme à la laideur extrême, en train d'acheter des sous-vêtements à connotation érotique.

¹⁵⁰ À noter que le nom de ce personnage, *a priori* sans grande incidence sur l'intrigue, a servi à l'intitulé du 7^{ème} chapitre : « Catherine, petite Catherine ».

C'est de ce contraste que jaillit le rire. Nous ressentons même une volonté d'humilier le personnage chez le narrateur autodiégétique :

Je n'éprouvais aucun désir pour Catherine Lechardoy ; je n'avais nullement envie de la troncher. Elle me regardait en souriant. [...] elle s'efforçait d'être courageuse ; pourtant, je le savais, elle avait tellement besoin d'être tronchée. Ce trou qu'elle avait au bas du ventre devait lui apparaître tellement inutile. (pp. 46-47)

Cet acharnement à réduire Catherine Lechardoy à une simple fille « mal baisée »¹⁵¹, sans tenir compte de ses éventuelles autres qualités, témoigne d'une forme de méchanceté de la part du personnage principal, voire de sadisme, comme s'il éprouvait un malin plaisir à rabaisser cette jeune femme.

La surdétermination de la laideur physique est perceptible également dans la présentation du personnage de Brigitte Bardot - que nous avons déjà évoqué au moment d'aborder l'onomastique houellebecquienne - où le narrateur use de procédés hyperboliques pour exposer la laideur monstrueuse du personnage : « [...] Brigitte Bardot était vraiment immonde. D'abord, elle était très grosse, un boudin et même un surboudin, avec divers bourrelets disgracieusement disposés aux intersections de son corps obèse. » (p. 88) L'auteur invente même le néologisme de « surboudin » pour exprimer l'aspect extrêmement repoussant de Brigitte, créé à partir du préfixe d'ampleur « sur » et le terme, déjà à forte connotation péjoratif, « boudin ». Ainsi, la laideur atteint des accents paroxystiques.

La gent masculine n'est, elle non plus, pas épargnée par l'impact négatif de la laideur physique. Cela se cristallise essentiellement autour du personnage de Raphaël Tisserand, à la laideur, là encore, paroxystique. L'exposition du portrait physique de ce personnage est organisée de manière progressive. Le narrateur commence par décrire le corps de Raphaël, certes manquant d'harmonie, mais tout de même dans les normes : « Son corps est pourtant proche de la normale : de type vaguement méditerranéen, il est certes un peu gras ; “ courtaud ”, comme on dit ; en outre, sa calvitie semble en évolution rapide. » (p. 54) Mais au moment d'aborder l'aspect de son visage, nous basculons vers la monstruosité physique. Ce basculement est préparé par l'intervention du narrateur : « Bon, tout cela pourrait encore s'arranger : mais ce qui ne va pas du tout, c'est son visage. » (p. 54), comme s'il s'agissait de prévenir le lecteur d'un éventuel choc face à un tel déferlement de laideur : « Il a exactement le faciès d'un crapaud-buffle - des traits épais, grossiers, larges, déformés, le contraire exact de la beauté. Sa peau luisante, acnéique, semble constamment exsuder une humeur grasse. »

¹⁵¹ Pour employer le jargon populaire.

(p.54) L'animalisation du personnage sert à amplifier, à exagérer sa laideur, nous pourrions donc le classer comme un procédé hyperbolique. La convocation du champ isotopique du gluant et du visqueux ne fait que renforcer l'aspect repoussant du protagoniste, comme le prouvent les expressions « peau luisante », « acnéique » ou encore « humeur grasse », donnant l'impression que ce visage pourrait, à tout moment, exhaler des substances toxiques comme le suggère le verbe « exsuder ».

Progressant toujours dans la mise en exergue de cette hideur physique, le narrateur passe à l'évocation de la myopie du protagoniste : « Il porte des lunettes à double foyer, car en plus il est très myope mais s'il avait des verres de contact ça n'arrangerait rien, j'en ai peur. » (p. 54) Le « j'en ai peur » de ce narrateur à l'humour caustique n'est pas sans trahir une forme d'ironie. Enfin, il enterre définitivement le personnage en mettant en avant son manque d'humour, ne lui laissant ainsi aucune échappatoire à l'effet répulsif que semble dégager tout son être : « Qui plus est, sa conversation manque de finesse, de fantaisie, d'humour ; il n'a absolument aucun *charme* ». (p. 54) Ainsi, Raphaël Tisserand incarnerait la laideur à l'état pur comme l'atteste l'expression : « le contraire exact de la beauté. »

À noter également que le narrateur use d'autodérision en se décrivant lui-même comme un homme « dépourvu de beauté comme de charme personnel, sujet à de fréquents accès dépressifs » (p. 15).

Cependant, nous enregistrons, toujours pour la gent masculine, le cas d'un homme d'une extrême beauté, un certain Thomassen décrit en des termes très élogieux : « Thomassen est d'origine suédoise ; il est très grand [...] admirablement bien proportionné, et son visage est d'une beauté extraordinaire, solaire, radieuse ; on a vraiment l'impression d'être en face d'un surhomme, d'un demi-dieu. » (p. 62) Là encore, nous constatons toujours l'emploi des mêmes procédés hyperboliques avec l'assimilation d'un simple mortel à un « demi-dieu » du fait de sa seule beauté physique. Nous remarquons que ce portrait est l'antithèse parfaite de celui de Raphaël Tisserand si bien que le contact entre les deux hommes a failli tourner au drame. Ainsi, après s'être rendu compte de la différence de taille et d'allure entre lui et le suédois, Tisserand se sent pris d'un étrange malaise : « [Tisserand] s'est rassis brutalement, son visage est devenu écarlate, j'ai bien cru qu'il allait lui sauter à la gorge ; c'était affreux à voir. » (p.63) Tout se passe comme si la vision de la beauté pure ne pouvait que générer angoisse et nausée chez le laid.

De plus, selon le point de vue du narrateur, il existe une corrélation évidente entre le physique et la morale comme le laissent entendre ses propos :

Je l'ai plusieurs fois remarqué, les gens d'une beauté exceptionnelle sont souvent modestes, gentils, affables, prévenants. Ils ont beaucoup de mal à se faire des amis, au moins parmi les hommes. Ils sont obligés de faire des efforts constants pour essayer de faire oublier leur supériorité, ne serait-ce qu'un peu. (p. 63)

Le narrateur se livre ici à une forme d'essentialisation : le beau physiquement est par essence bon moralement. La beauté physique va même jusqu'à préconditionner le parcours social du beau, qui sera constamment contraint d'essayer de ne pas attiser la jalousie des moches. Ce constat, érigé en principe absolu aurait pour corollaire le principe inverse : le laid physiquement est par essence mauvais moralement. D'après cette optique, le monstre physique serait voué à devenir un monstre moral.

Pour mieux examiner cela, revenons au passage où le narrateur se livre à la description de Tisserand : comme pour le cas du beau suédois, nous relevons là encore la subordination du principe moral au principe physique, comme le suggère cette phrase : « Le problème de Raphaël Tisserand - le fondement de sa personnalité - c'est qu'il est très laid. Tellement laid que son aspect rebute les femmes, et qu'il ne réussit pas à coucher avec elles. » (p. 54) Aussi, sa laideur physique n'impacte-elle pas uniquement son apparence extérieure : bien plus, elle devient constitutive de sa personnalité même. Ainsi, en attisant le dégoût de la gent féminine, Tisserand est condamné à la frustration sexuelle : « Dans ces conditions, il est bien sûr terriblement frustré ; » (p. 54). C'est d'ailleurs cette frustration sexuelle qu'essayera d'exploiter le narrateur pour faire de son collègue de travail un criminel¹⁵², en se basant sur le postulat énoncé plus haut.¹⁵³ Cependant, nous pouvons dire que le comportement de Tisserand - qui refusera le passage à l'acte - lui a donné tort.

À la manière de Zola dans *Le ventre de Paris* où nous est proposée l'organisation de la société autour du principe duel mais opposé *gras/maigre*, *Extension du domaine de la lutte* étudie le degré d'opérabilité d'une nouvelle loi qui régirait le fonctionnement du milieu ultralibéral dans lequel sont inscrits les personnages, cette fois centrée sur l'opposition *laid/beau*.

¹⁵² Nous faisons référence à l'épisode de la boîte de nuit analysé lors du chapitre précédent, où le narrateur convaincra Tisserand de l'impossibilité pour lui de jamais constituer un sujet de désir pour une femme et l'incitera à se venger en tuant une jeune fille.

¹⁵³ Le monstre physique serait irrémédiablement voué à devenir un monstre moral.

1.2.2 - *Le corps démembré et mutilé : vers une esthétique du gore*¹⁵⁴

Là où, chez Huysmans, l'imagerie du corps démembré et mutilé est suggérée de manière métaphorique à travers l'écriture de la monstruosité botanique, chez Houellebecq, le démembrement et la mutilation sont présentés dans leur forme la plus crue, la plus immédiate, comme s'il y avait la volonté de les rendre les plus visibles possible, générant ainsi un effet de choc, propre à l'esthétique du gore. L'exposition des corps démembrés dans le roman se fait d'une manière brève et concise, en contradiction totale avec l'horreur visuelle qu'elle suggère comme le prouve ce passage relatant la perpétration d'un acte terroriste aux Champs-Élysées : « Une bombe avait été déposée sous une banquette dans un café. Deux personnes étaient mortes. Une troisième avait les jambes sectionnées et la moitié du visage arrachée ; elle resterait mutilée et aveugle. » (p. 22) En réalité, cet événement relève de l'anecdotique puisqu'il ne s'agit ni plus moins que d'un sujet de conversation entre de simples collègues de travail : « La conversation roulait autour d'un attentat qui avait eu lieu la veille aux Champs-Élysées. » (p. 22).

Toujours dans le cadre de l'anecdote, le narrateur apprend que ce « n'était pas le premier attentat ; quelques jours auparavant une bombe avait explosé dans une poste près de l'Hôtel de Ville, déchiquetant une femme d'une cinquantaine d'années. » (p. 22) La deuxième évocation de corps démembré nous est rapportée par l'intermédiaire de l'interface télévision où « il [...] est question de manifestations étudiantes. [...] C'était censé être une manifestation pacifique, plutôt une grande fête. Et comme toutes les manifestations pacifiques, elle a mal tourné, il y a eu un étudiant qui a eu l'œil crevé, un CRS la main arrachée, etc. » (p. 61) Il ressort de cette consignation brève et expéditive de l'évènement en question un manque total d'empathie de la part du narrateur qui, en feignant l'objectivité et la distanciation propres au journal d'information, semble, en réalité, n'éprouver aucune émotion face à ce déferlement de violence¹⁵⁵, comme s'il s'agissait du cours normal des choses. Cela se traduit, sur le plan textuel, par le recours à une écriture froide¹⁵⁶, mais non dénuée d'une certaine forme d'ironie comme l'atteste l'emploi de l'antiphrase : « Et comme toutes les manifestations pacifiques,

¹⁵⁴ Concernant la définition de ce terme : « (mot anglais signifiant sang séché). Se dit d'une œuvre de fiction privilégiant les scènes sanglantes. » <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/gore/37543> , cons. le 05/08/2021. Le gore est l'une des caractéristiques principales de la littérature *Splatter punk*, évoquée dans le chapitre précédent.

¹⁵⁵ Ceci nous renvoie au phénomène de « violence hard » évoqué par Lipovetsky dans *l'ère du vide*, une extrême violence qui se déploie dans l'indifférence générale.

¹⁵⁶ La froideur de l'écriture se perçoit à travers l'absence de toute tonalité pathétique dans le commentaire de l'acte.

elle a mal tourné, ». Nous signalons également l'emploi incongru de la locution adverbiale « etc », renforçant cette contradiction entre la barbarie de l'acte et la volonté du narrateur d'en faire un fait lambda sans réelle importance. Nous pouvons également y voir une nouvelle fois la manifestation de l'humour noir caractéristique de l'auteur.

Tout le long du roman, la mutilation vire progressivement à l'automutilation puisque le personnage principal, sa haine de soi croissant, va éprouver de plus en plus le besoin de s'automutiler : « Vers une heure du matin, je prends une boîte de petit pois et je la balance dans la glace de la salle de bains. Ça fait de jolis éclats. Je me coupe en les ramassant, et je commence à saigner. Ça me fait bien plaisir. C'est exactement ce que je voulais. » (p.128) Cette sensation de plaisir engendrée par la vue du sang prouve les tendances masochistes du personnage, comme si l'éjection du sang contribuait à atténuer ce sentiment d'angoisse existentiel qui le taraude de l'intérieur et qui ne demande qu'à s'échapper de son corps. À mesure que la dépression du narrateur progresse, ses envies automutilatrices deviennent de plus en plus pressantes : « L'envie persiste, grandit et se transforme. Cette fois mon projet est de prendre une paire de ciseaux, de les planter dans mes yeux et d'arracher. Plus précisément dans l'œil gauche, à un endroit que je connais bien, là où il apparaît si creux dans l'orbite. » (p. 143)

Le choix de l'œil n'est guère anodin puisque « l'œil, organe de la perception visuelle est naturellement et presque universellement le symbole de la perception intellectuelle. »¹⁵⁷ Cette volonté de s'énucléer¹⁵⁸ pourrait témoigner d'une envie inconsciente du narrateur de se priver de toute perception, qu'elle soit visuelle ou intellectuelle, afin peut-être de ne plus avoir à visionner et à réagir à l'abjection de ce monde tant haï.

Même l'espace semble être imbibé par le rouge du sang jaillissant de ces organes arrachés : « Le soleil apparaît, rouge sang, terriblement rouge sur l'herbe d'un vert sombre, sur les étangs brumeux. » (p. 53) ou encore : « Nous longeons la Seine, écarlate, complètement noyée dans les rayons du soleil levant - on croirait vraiment que le fleuve charrie du sang. » (p. 54)

¹⁵⁷ J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 686.

¹⁵⁸ Nous relevons une autre référence à l'énucléation, précisément au moment où le narrateur évoque lors de son entretien avec son psychiatre l'éventualité qu'il soit défiguré par une balle d'un Magnum 45 : « la balle fera exploser mes chairs, mes souffrances physiques seront considérables ; au bout du compte mon visage sera mutilé ; peut-être l'œil explosera-t-il lui aussi, » (p. 148) L'importance du motif de l'œil blessé a déjà été mis en exergue par Murielle Lucie Clément dans *Houellebecq Sperme et sang* [2003] (Paris, l'Harmattan, 2015) : « La vision serait-elle à ce point endommagée chez Houellebecq que les yeux s'avèrent si souvent blessés ? » (p. 52) À noter d'ailleurs que cet essai aborde entre autres la question de l'abject dans les trois premiers romans de Houellebecq.

Le corps démembré est également représenté dans *Plateforme*, en particulier dans l'épisode de l'attentat terroriste perpétré à l'île de Koh Maya en Thaïlande, lieu de séjour des personnages principaux Michel et Valérie. À noter que la tragédie survient juste « au moment où [Michel] jeta, de nouveau, un regard reconnaissant à Valérie, » (*P*, p. 320), tout en estimant qu'« [il] pouvait [enfin] survivre avec une femme, [s]'y attacher, essayer de la rendre heureuse. » (p. 320) Nous basculons brutalement d'un cadre idyllique vers un cadre horrifique. L'horreur de l'attentat se manifeste d'emblée à travers l'énucléation de la première victime : « Elle se retourna vers nous, portant les mains à son visage : une balle avait atteint son œil, son orbite n'était plus qu'un trou sanglant ; puis elle s'effondra sans bruit. » (p. 320) Comme dans *Extension du domaine de la lutte*, nous retrouvons encore une fois le motif de l'œil crevé. Sorti complètement indemne du massacre, Michel aura à visionner l'amoncellement de corps déchiquetés et démembrés autour de lui :

Devant l'entrée du bar une danseuse rampait sur le sol, toujours vêtue de son bikini blanc, les bras sectionnés à la hauteur du coude. Près d'elle, un touriste allemand assis au milieu des gravats soutenait les intestins qui s'échappaient de son ventre ; sa femme était allongée près de lui, la poitrine ouverte, les seins à demi arrachés. À l'intérieur du bar stagnait une fumée noirâtre ; le sol était glissant, couvert de sang qui jaillissait des corps humains et des organes tranchés. Plusieurs agonisants, les bras ou les jambes sectionnés, tentaient de ramper vers la sortie, laissant derrière eux une traînée sanglante. Les boulons et les clous avaient crevé des yeux, arraché des mains, déchiqueté des visages. Certains corps humains avaient littéralement éclaté de l'intérieur, leurs membres et leurs viscères jonchaient le sol sur plusieurs mètres. (pp. 321-322)

L'esthétique du gore atteint ici son paroxysme, notamment à travers l'emploi de l'isotopie du rampant et du sanguinolent. Le caractère dérangeant de ce passage se situe aussi dans son aspect documentaliste. En effet, nous y décelons une volonté de l'auteur de reproduire la terreur générée par un véritable acte terroriste. L'horreur se voit donc imprégnée d'un effet réaliste, loin du cadre fantastique dans lequel on a souvent tendance à l'enfermer.¹⁵⁹

Chez Huysmans, la laideur est traitée dans sa dimension ambiguë, ambivalente. Cela est perceptible à travers l'attrance de ses personnages pour les monstres de foire. Sur le plan de l'écriture, cela se traduit par l'emploi de procédés puisant dans l'antithétique et l'oxymorique. Nous relevons, également dans sa conception de la laideur, une forme d'inversion où le beau devient laid et inversement. Cette inversion s'opère via la représentation de l'hybridation monstrueuse : à titre illustratif, nous pouvons rappeler l'épisode des plantes dans *À rebours*,

¹⁵⁹ Le gore est également représenté dans *Les particules élémentaires* à travers le comportement ultraviolet de David di Meola que nous avons analysé à l'aune du sadisme. Dans *La possibilité d'une île*, l'humoriste Daniel I exploite également le gore comme ressort comique dans la représentation de ses spectacles, pratiquant ce qu'on pourrait appeler une forme extrême d'humour noir.

où, en affiliant le végétal au bestial et au corps pourrissant, il fait du motif des fleurs, souvent associé au luxurieux et à l'érotique, un symbole monstrueux. Enfin, Huysmans transgresse les codes de la monstruosité naturaliste en réhabilitant la figure du monstre mythologique dans ses romans, notamment en l'intégrant, de façon inattendue, dans les épisodes oniriques qui parsèment ses récits.

Pour Houellebecq, le traitement de la laideur est aux antipodes de celui de Huysmans. Il y a chez cet auteur une volonté de présenter la laideur dans sa forme la plus repoussante, notamment à travers l'usage de procédés hyperboliques. La laideur physique en vient même à acquérir une dimension sociologique. Ainsi, elle se mue en handicap social pour l'individu cherchant à s'intégrer à la compétition sexuelle. Concernant l'esthétique du corps monstrueux, l'œuvre houellebecquienne nous fait passer du corps difforme, cher aux naturalistes du XIX^{ème} siècle, au corps démembré, qu'on pourrait affilier à l'héritage de la littérature *splatter punk* des années 80. Nous relevons également chez Houellebecq l'importance de l'abjection visuelle - d'où le leitmotiv de l'énucléation -, avec cette tendance malsaine à vouloir constamment rendre compte de tous les détails - spécialement les plus répugnants - de la violence quotidienne, comme si l'écriture, de par sa concision et sa brièveté, se dépouillait de sa scripturalité pour laisser place au pouvoir de l'image. Alors que pour Huysmans, nous sommes face au phénomène inverse avec une écriture jouant le rôle de médiateur principal dans l'expression de l'abjection comme le démontre l'immixtion du champ isotopique du démembrement et de la mutilation dans la description de simples plantes, situant ainsi l'abject sur le plan du métaphorique, voire du fantasmatique.

Enfin, nous constatons que même l'espace subit un processus de monstruosification. Pour Huysmans, cela se reflète dans l'excentrique agencement du domicile de des Esseintes mais également dans les espaces cauchemardesques qui peuplent l'imaginaire onirique des personnages. Pour Houellebecq, c'est toute la ville de Paris qui se drape de la couleur rouge-sang dans *Extension du domaine de la lutte* alors que dans *Plateforme*, nous est proposée une transition spatiale des plus abruptes avec la transformation d'un lieu de vacances exotique en véritable charnier.

2. De Huysmans à Houellebecq : de la pornographie fantasmatique à la pornographie visuelle

Désignés souvent comme des écrivains pornographes, il n'en reste pas moins que nos deux auteurs diffèrent dans leur traitement de la sexualité. Comme pour la monstruosité,

l'écriture de la sexualité - et plus particulièrement de l'acte sexuel - chez Huysmans se veut suggestive, emprunte de cette part de fantasme, la plus à même de solliciter l'imagination du lecteur alors que pour Houellebecq, nous sommes là encore dans l'explicite, voire l'obscène, avec toujours cette volonté de choquer. Cela s'applique également en ce qui concerne la description des organes sexuels comme nous allons le voir au cours de notre travail.

2.1 - Le traitement de la sexualité chez Huysmans : le fantasme pornographique

À la suite de la publication de ses premiers romans naturalistes *Marthe* et *Les sœurs Vatard*, les critiques de l'époque ont reproché à Huysmans de verser dans la littérature pornographique.¹⁶⁰ Cette étiquette de pornographe sera récusée par l'écrivain Léon Bloy qui voit plutôt en Huysmans un esthète toujours en quête du mot juste¹⁶¹ : « Avant la rupture avec Huysmans, Bloy fut parmi les premiers à le défendre et à redéfinir la supposée pornographie de l'écrivain en emploi légitime du mot juste et exact. »¹⁶² En réalité, la question de la pornographie huysmansienne est à insérer dans un contexte littéraire bien particulier, portant sur l'écriture de la prostitution par les écrivains naturalistes.¹⁶³ Maintenant, qu'en est-il vraiment de la pornographie dans ses romans postnaturalistes ?

2.1.1 - La suggestibilité de l'acte sexuel

Dans notre dernier sous-chapitre sur les personnages, nous avons étudié les rôles thématiques des protagonistes à l'aune de leur sexualité pathologique. Nous avons entre autres démontré le caractère paraphilique des goûts sexuels de des Esseintes ou encore l'impuissance sexuelle de Jacques Marles. Mais qu'en est-il de la consignation de l'acte sexuel en lui-même ? Est-il représenté de manière explicite ?

¹⁶⁰ La critique de l'époque a souvent dénoncé le caractère prétendument pornographique de la littérature naturaliste d'où d'ailleurs cette appellation de « Littérature putride ». Toujours sur le caractère pornographique de la littérature naturaliste, nous citons également l'ouvrage de Marie Deraisme, *épidémie naturaliste* (Paris, Dentu, 1888) et celui de Francisque Sarcey, *Le XIXème siècle*, « la littérature pornographique », articles des 27 juillet et 8 août 1880. Concernant la contamination de la langue naturaliste par le lexique pornographique, nous citons la brochure d'Antoine Laporte, publiée en 1883 sous le pseudonyme d'Ambroise Macrobe, *La flore pornographique, le glossaire naturaliste* (Paris, Doublezevir).

¹⁶¹ Léon Bloy, *Sur la tombe de Huysmans* [1913] in *Le salut par les juifs* [1892], Paris, 10/18, série « fin des siècles », 1983.

¹⁶² Gaël Prigent, *Huysmans pornographe*, *Dans Romantisme* 2015/1 (n° 167), pages 60 à 75

Mis en ligne sur Cairn.info le 27/04/2015

<https://doi.org/10.3917/rom.167.0060>. Cons. le 06/02/2022.

¹⁶³ Nous reviendrons sur l'accusation de pornographie proférée contre Huysmans et sur le lien entre prostitution et naturalisme dans le troisième chapitre portant sur la question morale.

La fascination de des Esseintes pour le sadisme pourrait laisser envisager la possibilité de descriptions à caractères sexuels puisant dans l'obscène. Or, bien au contraire, l'acte sexuel, dans *À rebours* se caractérise par sa suggestibilité c'est-à-dire par sa mise en scène indirecte :

La pornographie huysmansienne n'est pas une mise en scène directe et immédiate de la sexualité, fût-elle sadique ou sadienne. Au contraire, c'est tantôt le jeu métaphorique, tantôt le jeu d'une désignation précise et déceptive dans sa précision même, mais toujours un certain décalage avec la vision propre à susciter l'excitation sexuelle du lecteur, qui en sont à l'origine chez Huysmans.¹⁶⁴

Cela est perceptible dès la notice du roman où est évoquée l'ancienne passion du duc Jean pour les plaisirs charnels : « Il avait touché aux repas charnels, avec un appétit d'homme quinteux, affecté de maladie, obsédé de fringales et dont le palais s'émousse et se blase vite ; » (*A.R.*, p. 84) La métaphorisation de l'acte sexuel se perçoit à travers l'assimilation de la sexualité à la gastronomie. De plus, nous décelons une corrélation entre l'amour physique et la maladie avec l'emploi notamment du terme médical « quinteux ». Ce passage est donc régi par une structure antithétique construite autour de l'opposition entre la voracité gastronomique - métaphore suggérant les excès charnels du duc - et la perte d'appétit provoquée par la maladie. L'image du « palais qui s'émousse et se blase vite » rend compte de la frustration de des Esseintes dont les exigences, en matière de sexe, sont apparemment difficilement réalisables.

La deuxième évocation de l'acte sexuel se situe au début du chapitre I où des Esseintes se remémore la décoration du boudoir de son ancien domicile, pièce qui a vu se déchaîner les ébats amoureux du dandy décadent. La composition du boudoir reflète les pulsions sadomasochistes qui animent notre antihéros. En effet, il « avait pendu au plafond de cette pièce une petite cage en fil d'argent où un grillon enfermé chantait comme dans les cendres des cheminées du château de Lourps » (*A.R.*, p. 88) de façon à ce que ce chant lui rappelle « toutes les soirées contraintes et muettes chez sa mère, tout l'abandon d'une jeunesse souffrante et refoulée » (p.88) au moment même où il faisait l'amour avec sa partenaire :

un tumulte se levait en son âme, un besoin de vengeance des tristesses endurées, une rage de salir par des turpitudes des souvenirs de famille, un désir furieux de panteler sur des coussins de chair, d'épuiser jusqu'à leurs dernières gouttes, les plus véhémentes et les plus âcres des folies charnelles. (p. 88)

¹⁶⁴ *Huysmans pornographe, op.cit.*

Le souvenir de son enfance souffreteuse semble décupler les pulsions sexuelles du duc ce qui l'amène à se vautrer alors dans la pratique d'une sexualité des plus débridées comme l'atteste l'expression « des folies charnelles ». L'aspect dérangeant de cette image est accentué par l'emploi d'un lexique versant dans le pervers et le malsain avec des termes tels que « salir », « turpitude » ou encore « panteler ». L'expression « dernières gouttes » pourrait être interprétée comme une métonymie du liquide séminal. Nous sommes donc face au déploiement d'un sadisme cérébral, suggestif, comme nous l'avons par ailleurs analysé dans le chapitre précédent.

Toujours dans cet extrait, même l'espace se dote d'une aura vénéneuse et pornographique. Outre cette cage pendue au plafond, des Esseintes a installé dans son boudoir d'innombrables glaces où se reflètent les corps dénudés de ses maîtresses. Nous pouvons même aller jusqu'à imaginer, vu le narcissisme du personnage, un des Esseintes se contemplant dans la glace en train de pratiquer l'acte sexuel avec une de ses nombreuses amantes. Sur le plan descriptif, nous relevons, comme souvent, l'usage par le narrateur du lexique naturaliste pour rendre compte du potentiel érotique de la pièce en question : « [...] les bienfaits de l'air fardé [de cette pièce] paraissait transfuser un nouveau sang sous les peaux défraîchies et usées par l'habitude des céruses et l'abus des nuits, » (p. 88). Nous pouvons voir en cette référence à ce « nouveau sang » transfusé à l'ensemble de la pièce un clin d'œil au tempérament sanguin qui semble caractériser les individus puissants sexuellement. Ainsi, l'agencement spatial particulier conçu par des Esseintes pour son boudoir aurait pour but de raviver son énergie sexuelle déclinante, du fait de son tempérament lymphatique.

Pour revenir au fameux chapitre IX, les relations charnelles du dandy avec miss Urania et la ventriloque se solderont par un constat d'échec. Les performances sexuelles de miss Urania sont jugées en deçà des espérances de l'aristocrate déchu : « Avec cela, elle avait une retenue puritaine au lit et aucune de ces brutalités d'athlète qu'il souhaitait tout en les craignant ; » (p. 208) L'évocation du rapport sexuel se fait par l'emploi métonymique du terme « lit », tandis que les faibles dispositions sexuelles de l'amante sont suggérées par l'expression « retenue puritaine ». Pour la ventriloque, nous enregistrons également l'œuvre d'un effet déceptif dans la consignation de l'acte :

Doucement, il étreignait la femme silencieuse, à ses côtés, se réfugiant, ainsi qu'un enfant inconsolé, près d'elle, ne voyant même pas l'air maussade de la comédienne obligée à jouer une scène, à exercer son métier, chez elle, aux instants du repos, loin de la rampe. (p. 211)

« L'air maussade » de la ventriloque, « obligée à jouer une scène » est en totale contradiction avec l'attitude de des Esseintes qui, en étreignant sa bien aimée, semble avoir renoué avec le refuge matriciel comme le laissent à penser l'expression « enfant inconsolé » et le verbe « se réfugiant », comme si l'image de la ventriloque lui rappelait celle de sa défunte mère. Cela a donc pour effet la création d'un effet comique assez inattendu.

Dans *En rade*, l'évocation de l'acte, là encore, se fait à travers le prisme de la suggestion. Ainsi, le couple de paysans Antoine-Norine, au contraire de Jacques-Louise, semble se distinguer par une activité sexuelle régulière. Nous apprenons cela indirectement, précisément par le biais « des conversations grivoises [de la tante Norine] qui faisaient bouillir l'eau claire de ses yeux ; » (p. 180). C'est de cette manière que « Jacques apprenait que l'oncle se conduisait en héros, paladinait tous les soirs, » (p. 180) La comparaison de l'oncle Antoine avec un paladin atteste de la puissance virile du paysan qui vante sa capacité à satisfaire les exigences sexuelles de son épouse comme le prouve la réaction de la vieille campagnarde : « [...] la vieille disait, en prenant des mines évaporées et contrites : Puis que c'est ben bon, hein, mon homme ? » (p. 180). *A contrario*, ces allusions sexuelles provoquent une réaction de dégoût de grande ampleur chez Jacques :

Jacques sentait les pâles instincts charnels qui se réveillaient de temps en temps en lui s'évanouir ; il s'éprenait même d'un immense dégoût pour ces ridicules secousses qu'il ne pouvait plus s'imaginer sans qu'aussitôt l'abominable image se levât de ces deux vieillards s'agitant sous leur bonnet de coton, et dormant à la fin, repus dans leurs ordures. (pp.180-181)

Nous avons là une reconstitution mentale, émanant de l'imaginaire fertile de Jacques, de l'acte sexuel entre ces deux paysans. L'expression « repus dans leurs ordures » suggère l'image de deux porcs se vautrant dans la fange après l'accouplement. Justement, il s'agit bien dans ce roman de consigner avec précision les ébats sexuels des animaux comme en témoigne l'épisode de l'accouplement d'un taureau avec la vache attirée des deux paysans, nommée la Barrée :

Et soudain le taureau s'enleva lourdement et enjamba maladroitement la vache. L'oncle lâcha sa canne, se précipita sur la Barrée dont il aplatit le dos avec ses mains tandis que du bouquet de poils jaillissait sous le taureau quelque chose de rouge et de biscornu, de mince et de long qui frappait la vache. Et ce fut tout ; sans un halètement, sans un cri, sans un spasme [...]
- Ah ! ça mais, son taureau est impuissant. (p. 209).

Nous voyons bien à quel point la scène de l'accouplement est mise à mal : un taureau qui « enjambe maladroitement » sa promise de vache, qui la secoue quelque peu et qui s'arrête soudainement sans crier gare. Le point d'acmé de cette description triviale est atteint

avec l'évocation de l'impuissance sexuelle du taureau. Nous pouvons interpréter cette présentation piteuse de l'acte sexuel avorté entre deux animaux comme un clin d'œil à la vie de couple stérile, du point de vue de la fusion charnelle, du couple Jacques-Louise.

Nous avons également une référence lapidaire à la sexualité volatile à travers la phrase suivante : « Jacques laissait aller [l'oncle Antoine], l'écoutait, à certains jours, regardant, par d'autres, à la fenêtre, sous la pluie, les ébats trempés des bêtes. Justement l'oncle Antoine s'était procuré une troupe d'oies qui, constamment, d'un air solennel et idiot, parcouraient la cour. » (p. 180) La vision par la fenêtre du château d'oies en chaleur confirme une fois de plus l'aspect déconstructeur touchant le processus contemplatif en œuvre dans l'univers romanesque huysmansien.

Dans *Là-bas*, nous avons l'établissement d'un lien ténu entre monstruosité et sexualité, en particulier lors de l'épisode de La Messe Noire. En effet, les femmes possédées par l'esprit de Satan révèlent leur nature monstrueuse en se déshabillant : « une autre encore, étendue sur les reins, défit ses jupes, sortit une panse nue, météorisée, énorme, puis se tordit en d'affreuses grimaces, tira, sans pouvoir la rentrer, une langue blanche déchirée sur les bords, d'une bouche en sang, hersée de dents rouges. » (*L.B.*, p. 296) À noter que cette « bouche en sang, hersée de dents rouges » rappelle les attributs du vampire, ce monstre buveur de sang. La Messe Noire s'achève par l'union charnelle de Mme Chantelouve avec Durtal. L'acte est consigné en deux temps.

D'abord, l'amante commence par se déshabiller de manière brusque et précipitée : « Et elle se déshabilla, jeta par terre sa robe, ses jupes, ouvrit toute grande l'abominable couche, et, relevant sa chemise dans le dos, elle se frotta l'échine sur le grain dur des draps, les yeux pâmés et riant d'aise ! » (p. 299) Nous remarquons que cette scène ne dégage aucun érotisme, bien au contraire, elle est plutôt imprégnée d'une aura horrifique comme l'indique l'« abominable couche » et le comportement effrayant de Mme Chantelouve, se « frottant l'échine sur le grain dur des draps, les yeux pâmés et riant d'aise. » Suite à cela, nous avons, une fois de plus, une description suggestive du rapport sexuel : « Elle le saisit et lui révéla des mœurs de captif, des turpitudes¹⁶⁵ dont il ne la soupçonnait même pas ; elle les pimanta de furies de goule [...] » (p. 299) La monstruosité et le vampirisme sexuel de l'amante sont perceptibles à travers la comparaison avec la goule, créature fantastique ayant les traits d'une vampire femelle.

¹⁶⁵ L'emploi du terme « turpitudes » nous rappelle le comportement sexuel déviant de des Esseintes.

Enfin, nous ajoutons que l'aspect délabré du cadre spatial contribue à renforcer l'ambiance sordide de la scène : « Mais elle était déjà entrée dans une chambre, au papier arraché, moisi, couvert d'images de journaux illustrés piquées avec des épingles de cheveux, pavée de carreaux disloqués, creusée de fondrières, meublée d'un lit à flèche et sans rideaux, d'un pot de chambre égouulé, d'une table, d'une cuvette et de deux chaises. » (p. 299)

Sur un autre plan, l'intrigue secondaire du roman nous décrit avec détails le basculement de Gilles de Rais d'une pratique sexuelle, certes déviante, mais pas encore criminelle vers un sadisme excessif se matérialisant dans la pédophilie, la coprophilie et la nécrophilie. En effet, après avoir partagé divers plaisirs charnels avec la gent féminine, son intérêt va se porter sur les enfants. Le texte rend bien compte de cette évolution radicale : « Après avoir baratté les ribaudes des camps et besogné, avec les Xaintrailles et les La Hire, les prostituées de la Cour de Charles VII, il semble que le mépris des formes féminines lui soit venu. » (p. 193)

Nous remarquons que même ses goûts en matière de femme sont régis par un idéal de turpitude puisqu'il semble ne s'intéresser qu'aux femmes de basse condition. « Le mépris des formes féminines » qui s'est emparé de Gilles de Rais annonce en réalité son nouveau penchant pour la gent masculine comme le confirme cette phrase : « il en arrive certainement à être dégoûté par la délicatesse du grain de la peau, par cette odeur de la femme que tous les sodomites abhorrent. » (p. 193) Le terme sodomite atteste de l'homosexualité du chevalier maudit mais une homosexualité essentiellement orientée vers les petits garçons : « Et il déprave les enfants de chœur de sa maîtrise ; » (p. 193) Cette voracité sexuelle pour les enfants mâles va vite évoluer en une envie irrépressible de sacrilège et de meurtre : « Combien d'enfants égorgea-t-il, après les avoir déflorés ? » (p. 196) Un sacrilège en amenant un autre, il en vient à éprouver de vifs plaisirs dans les pratiques coprophiles : « il leur ouvre aussi le ventre, le flaire, élargit de ses mains la plaie et s'assied dedans. Alors tandis qu'il se macère¹⁶⁶ dans la boue détrempée des entailles tièdes, il se retourne un peu [...] afin de contempler les suprêmes convulsions, les derniers spasmes. » (p. 197) La coprophilie du chevalier est exprimée à l'aide de l'euphémisme « boue » pour désigner les excréments. Par la suite, « il se lasse des joies fécales » (p. 197) pour s'adonner à une forme encore plus

¹⁶⁶ Le choix du verbe « macérer » n'est guère anodin. Dans son sens premier, la macération désigne « une opération consistant à faire tremper un corps dans un liquide pour en extraire les parties solubles, ou un produit alimentaire pour le parfumer ou le conserver. » (*Le petit Larousse grand format, op.cit.*, entrée « macération », p. 616). Mais dans son emploi littéraire, elle désigne les « mortifications que l'on s'inflige par esprit de pénitence. » (*Ibid.*) Ainsi, l'usage de ce terme à connotation religieuse pour décrire un individu se vautrant dans les excréments de ses victimes accentue la dimension sacrilège de l'acte.

abjecte de la déviation sexuelle : la nécrophilie : « Bientôt ses furies s'aggravèrent ; [...] il se fatigua de souiller des chairs qui pantelaient et il aima les morts. » (p. 197) Pour rendre compte de l'abjection de cette pratique, le narrateur renonce au lexique suggestif pour verser dans la consignation explicite de l'acte : « Artiste passionné, il baisait, avec des cris d'enthousiasme, les membres bien faits de ses victimes ; il établissait un concours de beauté sépulcrale ; - et, alors que, de ces têtes coupées, l'une obtenait le prix, - il la soulevait par les cheveux et, passionnément, il embrassait ses lèvres froides. » (p. 197)

Ce basculement progressif dans la paraphilie la plus extrême corrobore le procès de monstruosification du personnage en question. Ainsi, le narrateur finit par assimiler Gilles de Rais à un vampire : « le vampirisme¹⁶⁷ le satisfait, pendant des mois » (p. 197) ou encore : « [...] on peut admettre que ce sommeil de plomb est l'une des phases connues de cet état encore mal observé du vampirisme ; » (p. 198)

Dans *À vau-l'eau*, la rencontre de M. Folantin avec une prostituée très entreprenante provoque en lui une forme de gêne, ce qui en dit long sur sa faible expérience avec les femmes mais les bons soins de la fille auront vite fait de désinhiber l'homme frustré qui va dès lors se sentir comme revivifié. Cependant, cette scène est interrompue par une courte ellipse représentée typographiquement dans le texte par une ligne de pointillés comme pour dresser une frontière entre l'avant et l'après de l'acte. Est-ce la mise en scène d'une forme de pudeur ou bien est-ce une volonté de créer un effet de *suspens* de la part du narrateur ? Toujours est-il qu'après la frontière typographique, nous apprenons que l'expérience du fonctionnaire s'est soldée par un échec total dû probablement à son impuissance sexuelle.

2.1.2 - L'image fantasmatique des organes sexuels

Tout comme l'acte sexuel, les organes sexuels sont rarement mentionnés de manière explicite chez Huysmans. Cependant, ses romans sont jonchés d'images suggérant les organes génitaux mâles et femelles. Dans *À rebours*, leurs évocations se font à travers la convocation d'une imagerie puisant dans le turgide et le béant : la turgescence renvoyant au gonflement du membre viril en érection, la béance à la dilatation de l'organe sexuel femelle.¹⁶⁸ Cela est perceptible, encore une fois, dans le chapitre VIII consacré à l'horticulture. Regardons de près la description que fait le narrateur des Caladiums : « Les jardiniers descendirent de leurs carrioles une collection de Caladiums qui appuyaient sur des tiges turgides et velues

¹⁶⁷ Le vampirisme est un motif récurrent dans le roman comme nous l'avons vu au moment d'étudier l'épisode de La Messe Noire.

¹⁶⁸ En gynécologie, nous parlons de *béance vaginale ou vulvaire* pour la femme.

d'énormes feuilles, de la forme d'un cœur¹⁶⁹ ; » (*A.R.*, pp. 187-188). La suggestion de l'organe phallique s'opère via la turgescence et la pilosité des tiges de *Caladium*. L'image du phallus est également décelable à travers l'emploi répété du terme « queue » pour désigner les parties de certaines fleurs : « du milieu de cet as d'un vermillon intense, jaillissait une queue charnue, » (p. 189) ou encore : « le “ *Cibotium Spectabile* ” [...] jet[ait] [...] une énorme queue d'orang-outang, une queue velue et brune au bout contourné en crosse d'évêque¹⁷⁰. » (p.191)

Cependant, nous ne relevons aucune part d'érotisme dans ces références sexuelles. Bien au contraire, nous signalons une association entre sexualité et douleur physique comme le confirme la description de l'*Amorphophallus*, « une plante de Cochinchine, [...], aux longues tiges noires couturées de balafres, pareilles à des membres endommagés de nègres. » (p. 189) Le champ isotopique de la tuméfaction et de l'infection qui traverse tout le passage semble valider cette corrélation. Comme si tout cet extrait constituait une projection de la sexualité masochiste de des Esseintes. Le caractère béant de ces plantes, métaphore de la béance vaginale, est également affilié à la souffrance du corps¹⁷¹ : « On descendait [...] des *Echinopsis*, sortant de compresses en ouate des fleurs d'un rose de moignon ignoble ; des *Nidulariums*, ouvrant dans des lames de sabres, des fondements écorchés et béants ; » (p.190) la béance de l'organe femelle est assimilée à la béance de la plaie infectée. De plus, la description des plantes carnivores telles que « le Gobe-Mouche [...] sécrétant un liquide digestif, muni d'épines courbes se repliant les unes sur les autres, » (p. 191) n'est pas sans rappeler le vampirisme sexuel¹⁷² de la femme castratrice. L'image de la castration est convoquée à travers l'exposition des instincts carnassiers de deux plantes carnivores particulièrement voraces : « les *Sarracena*, les *Cephalotus* ouvr[ent] de voraces cornets capables de digérer, d'absorber de véritables viandes ; » (p. 191), comme s'il y avait une

¹⁶⁹ À noter que cet exemple a déjà été mentionné par Gaël Prigent dans *Huysmans pornographe, op.cit.*

¹⁷⁰ La mise en parallèle de cette queue velue et brune avec une crosse d'évêque réactualise le motif du sacrilège.

¹⁷¹ La béance vaginale ou vulvaire survient généralement après l'accouchement, c'est ce qui corrobore le lien entre le corps souffrant et la sexualité dans le passage : « La béance vulvaire ou vaginale se définit par la perte de cohésion de la vulve, laissant le vagin ouvert, exposé à l'air. Elle est le plus souvent consécutive aux accouchements, qu'ils soient traumatiques ou non, mais peut également survenir après certaines chirurgies. » <https://www.gynecomarseille.com/symptomes-plaintes/>, cons. le 15/07/2021.

¹⁷² Cette dimension vampirique se vérifie par l'emploi de l'expression « goule végétale » (p. 191) pour désigner les plantes carnivores.

volonté de consigner l'acte sexuel dans sa dimension la plus traumatisante¹⁷³. Nous sommes donc face au déploiement insidieux d'une pornographie morbide et dérangeante.

L'image de l'Amorphophallus, plante au nom très suggestif, réapparaît dans le cauchemar de des Esseintes juste au moment où il s'apprêtait à toucher la femme monstrueuse : « il la touchait presque lorsque de noirs Amorphophallus jaillirent de toutes parts, s'élançèrent vers ce ventre qui se soulevait et s'abaissait comme une mer. » (p. 198) Ces plantes jaillissant de toutes parts et s'élançant vers ce ventre se soulevant et s'abaissant font penser à l'acte sexuel. Ceci pourrait expliquer l'écoeurement de des Esseintes qui ne pouvait supporter cette vision obscène : « Il les avait écartées, repoussées, éprouvant un dégoût sans borne à voir grouiller entre ses doigts ces tiges tièdes et fermes, » (p. 198). Enfin, toujours au sein de ce cauchemar, nous remarquons, une nouvelle fois, un rapprochement entre sexualité et corps souffrant : « il vit s'épanouir sous les cuisses à l'air, le farouche Nidularium qui bâillait, en saignant dans des lames de sabre. » (p. 199)

Dans *En rade*, bien que non-nommé, l'organe sexuel du taureau chevauchant la Barrée est décrit d'une manière assez explicite : « du bouquet de poils jaillissait sous le taureau quelque chose de rouge et de biscornu, de mince et de long qui frappait la vache. » (*E.R.*, p. 209) À noter que l'image de ce membre rouge et biscornu n'est pas sans susciter un certain dégoût en contradiction avec le mythe de la puissance sexuelle du taureau.

Dans *Là-bas*, le traitement de la sexualité se dote d'une aura mystique, notamment à travers des discussions entre les personnages principaux tournant autour du sexe des démons, plus précisément celui de l'Incube¹⁷⁴ : « Sachez-le donc, l'organe de l'être incube se bifurque et, au même moment, pénètre dans les deux vases. D'autres fois, il s'étend et pendant que l'une des branches agit par les voies licites, l'autre atteint en même temps le bas de la face. » (*L.B.*, p. 173) Nous constatons donc que le membre viril du démon se distingue par des caractéristiques hors du commun : il s'agit d'un organe bifide, à la manière d'une langue de serpent, capable de se dédoubler afin de mieux polluer les orifices humains. Malgré la teneur fantastique de cette révélation, le « Sachez-le donc » du début atteste de la vocation didactique du discours. Sur le même thème de l'accouplement entre démons et humains, le personnage de Gévingey, un astrologue mystique, avance même l'hypothèse, d'après d'anciennes théories, que l'Incube se sert du sperme perdu en songe par l'homme pour s'en

¹⁷³ Cela renvoie précisément au mythe psychanalytique du « vagin denté », *vagina dentata* en latin, illustrant la phobie de la castration chez l'homme, dont l'inconscient le pousserait à imaginer le vagin de la femme pourvu de dents d'où d'ailleurs l'image de cette plante carnivore munie d'épines courbes.

¹⁷⁴ L'Incube est un démon mâle qui profite du sommeil de la femme pour la féconder. Son alter ego féminin est nommé Succube.

servir à la fécondation d'une femme : « Selon une théorie mystique, l'incube prend la semence que l'homme perd en songe et s'en sert. » (p. 170) Du point de vue générique, cela nous place dans le contexte du naturalisme spiritualiste prôné par Huysmans.

Concernant le cas extrême de Gilles de Rais, un étrange phénomène se produit ; ainsi, il semblerait que la perversion sexuelle du personnage finisse par contaminer la nature elle-même : « Il semble que la nature se pervertisse devant lui et que ce soit sa présence même qui la déprave ; il comprend l'immuable salacité des bois, découvre des priapées dans les futaies. » (p. 200) L'expression « des priapées dans les futaies » signale la transformation de la nature en espace obscène. L'obscénité, dans cet extrait, prend même des accents explicites avec l'exposition d'images à connotation pornographiques : « Ici, l'arbre lui apparaît comme un être vivant, debout, la tête en bas, enfouie dans la chevelure de ses racines, dressant des jambes en l'air, les écartant, puis se subdivisant en de nouvelles cuisses qui s'ouvrent [...] » (p. 200).

La personnification de l'arbre en être humain pratiquant l'acte sexuel nous éloigne du pouvoir de suggestion en œuvre dans les passages précédents comme le prouvent ces jambes qui se dressent en l'air et ces cuisses qui s'ouvrent. Le choix des mots atteste également de cette volonté d'explicitement les références sexuelles telles que l'emploi du terme « fornication » dans « entre ces jambes, une autre branche est enfoncée, en une immobile fornication qui se répète et diminue » (p. 200) ou encore celui de « phallus » dans : « le fût lui semble être un phallus qui monte et disparaît sous une jupe de feuilles ou bien, il sort au contraire, d'une toison verte et plonge dans le ventre velouté du sol. » (p. 200) Le mouvement de va-et-vient de ce phallus végétal « plongeant dans le ventre velouté du sol » reproduit très clairement l'acte de la pénétration. La suite du passage nous fait renouer avec le motif de la béance, déjà mis en illustration dans le chapitre VIII d'*À rebours* : « puis, auprès des bifurcations des branches, des trous bâillent, des orifices où l'écorce fait bourrelet sur des entailles en ovale, des hiatus plissés qui simulent d'immondes émonctoires ou des natures béantes de bêtes. » (p. 201) La corrélation entre béance et sexualité se fait ici de manière encore plus évocatrice, précisément à travers l'emploi du terme « orifice ».

À noter que l'intrusion du terme « immonde » imprime à l'obscénité, *a priori* génératrice d'excitation sexuelle, un caractère répulsif. Cet effet répulsif va progressivement s'intensifier à mesure que nous avançons dans la description : « Ce sont encore [...] des aisselles frisées en lichen gris ; ce sont, dans le tronc même de l'arbre, des blessures qui s'allongent en grandes lèvres, sous des touffes de velours roux et des bouquets de mousses ! » (p. 201) Ici, le champ lexical de la pilosité est associé à l'image de l'organe sexuel meurtri

comme le suggèrent « ces blessures qui s’allongent en grandes lèvres », les grandes lèvres, faisant évidemment référence aux lèvres vaginales.

Le processus provoquant la métamorphose des éléments naturels en formes obscènes est nommé « satanisation » par le narrateur : « Partout les formes obscènes montent de la terre, jaillissent en désordre dans le firmament qui se satanise ; » (p. 201)

Toutefois, vers la fin, s’opère un changement brutal dans cette perception sexualisée de la nature, annoncé par la phrase : « Et ce paysage d’abomination change. » (p. 201). En effet, le repoussant et le sanguinolent va prendre définitivement le dessus sur l’aspect pornographique de cette vision dérangeante : « Il constate des exostoses et des ulcères, des plaies taillées à pic, des tubercules chancrelleux, des caries atroces ; c’est une maladrerie de la terre, une clinique vénérienne d’arbres dans laquelle surgit, au détour d’une allée, un hêtre rouge. » (p. 201) Nous basculons donc exclusivement dans le morbide avec l’évocation des maladies de peau et des os (lèpre, exostose) et les infections vénériennes. Ceci n’est pas sans rappeler l’isotopie du corps meurtri structurant la description des plantes monstrueuses du chapitre VIII d’*À rebours*. Le passage se termine finalement avec l’image de ce hêtre rouge, rouge comme la pluie de sang dans laquelle croit se noyer Gilles de Rais, survenant après cet acte contemplatif morbide : « Et devant ces feuilles empourprées qui tombent, il se croit mouillé par une pluie de sang ; » (p. 201) Une fois encore, nous avons une complète association entre la sexualité et le corps souffrant.

Dans *À vau-l’eau*, nous signalons une certaine association entre sexualité et quête gastronomique. La recherche acharnée de la bonne nourriture symboliserait alors pour Folantin un désir sexuel non-assouvi. Pour mettre encore plus en évidence cela, nous nous référons à Stéphanie Guérin-Marmigère : « La nourriture, écran d’ordre sexuel, devient métaphoriquement “ nourriture sexuelle ” et crée une équivalence entre satisfaction ou non-satisfaction nutritive/sexuelle. »¹⁷⁵ Marmigère propose une corrélation entre l’incapacité de Folantin à se nourrir et une éventuelle frustration sexuelle : « Dès lors, l’incapacité de Folantin à se nourrir correctement coïncide avec une impuissance à être satisfait sexuellement et l’échec de ses tentatives culinaires mime son impuissance. »¹⁷⁶ Pour justifier cela, elle fait appel à ce qu’elle nomme « des scènes à double sens »¹⁷⁷ : « lors d’une altercation entre Folantin et son patron sur un prétendu retard, Folantin exhibe pour se justifier “ une antique

¹⁷⁵ Stéphanie Guérin-Marmigère, *La poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans, op.cit.*, pp. 158-159.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 159.

¹⁷⁷ *Id.*

horlogerie » (*N, A.V.E*, p. 86) face à un patron doté d’« un puissant remontoir »¹⁷⁸ « Antique horlogerie » et « puissant remontoir » désigneraient alors les membres virils respectifs de Folantin et de son patron. Les choix de ces expressions serviraient alors à démontrer implicitement l’infériorité sexuelle de Folantin par rapport à celle de son supérieur hiérarchique.

2.2 - Houellebecq : surreprésentation de l’obscénité¹⁷⁹ sexuelle ?

Comme nous l’avons déjà signalé à maintes reprises, la sexualité est un enjeu primordial dans l’œuvre romanesque de Houellebecq, si bien qu’elle joue un rôle structurel important dans la construction de ses romans. L’acte sexuel y est souvent dépeint de manière crue et froide d’où l’étiquette de pornographe qu’on a souvent attribué à l’auteur des *Particules élémentaires* : « D’aucuns traitent la littérature houellebecquienne de pornographie et, sans autre forme de procès, la condamnent sans rémission. »¹⁸⁰ ou encore : « 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. »¹⁸¹

2.2.1 - La sexualité mutilée dans *Extension du domaine de la lutte*

Dans *Extension du domaine de la lutte*, nous avons une corrélation très forte entre sexualité et castration. Cette corrélation a déjà été mise en évidence par Murielle Lucie Clément dans son essai *Sperme et sang* :

[...] dans l’*Extension du domaine de la lutte* [...] le narrateur est obsédé par la castration au point d’en rêver et de l’écrire. Le dégoût de soi s’est emparé de lui. Il est mal dans sa peau, mal dans son être. Il se découvre abject. Il découvre que son impossibilité à vivre réside en lui-même. L’abject l’attire et le détruit.¹⁸²

Ceci nous éclaire un peu plus sur l’origine des tendances automutilatrices du personnage principal, portant en lui une irrépressible haine de soi. Revenons donc à ces passages mettant en lien sexualité et désir de castration : suite à un cauchemar effrayant relatant l’assassinat

¹⁷⁸ *Id.*

¹⁷⁹ Nous définissons le terme « obscène » comme suit : « Qui blesse ouvertement la pudeur par des représentations d’ordre sexuel. », dictionnaire *Le petit Larousse grand format, op.cit.*, p. 709.

¹⁸⁰ Murielle Lucie Clément, *Sperme et sang, op.cit.*, p. 11.

¹⁸¹ *Le forum de Michel Houellebecq*, <http://www.msu.edu/~lescelle/houellebecq.html>. cons. le 13/11/2021. Le lien est malheureusement périmé. À noter que nous avons tiré cette citation de l’ouvrage de Murielle Lucie Clément, *Sperme et sang*.

¹⁸² Murielle Lucie Clément, *Sperme et sang, op.cit.*, p. 49.

sanglant d'une certaine Octavie Léoncet, le narrateur se réveille avec la furieuse envie de se couper le sexe : « Bientôt, je suis en érection. Il y a des ciseaux sur la table près de mon lit. L'idée s'impose : trancher mon sexe. Je m'imagine la paire de ciseaux à la main, la brève résistance des chairs, et soudain le moignon sanguinolent, l'évanouissement probable. Le moignon, sur la moquette. Collé de sang. » (*E.D.L.*, p. 143) La vision de ce moignon sanguinolent nous ramène au motif du corps démembré que nous avons étudié plus haut, mais là où le démembrement était effectif dans les extraits précédents, ici il est uniquement envisagé à l'aune du fantasme comme l'atteste l'emploi du verbe « imaginer ».

Cependant, l'image fantasmatique, chez Houellebecq, contrairement à Huysmans, se distingue par son caractère explicite. En effet, elle est dotée d'une forte charge visuelle, jusqu'à parfois confondre réalité et fantasme, comme si cela nous préparait à l'irruption de la violence extrême dans le cours du récit. Nous relevons une autre occurrence fantasmatique de la castration, survenant au moment où le narrateur développe une réflexion radicale sur les conséquences néfastes de la laideur physique pour les femmes, en particulier pour le cas de Catherine Lechardoy : « je le savais, [Catherine Lechardoy] avait tellement besoin d'être *tronchée*. Ce trou qu'elle avait au bas du ventre devait lui apparaître tellement inutile. Une bite, on peut toujours la sectionner ; mais comment oublier la vacuité d'un vagin ? » (*E.D.L.*, p. 47) Dans ce cas précis, nous avons une comparaison morbide entre l'inutilité respective des organes génitaux mâle et femelle pour les individus privés de toute vie sexuelle. Selon la vision du narrateur, la frustration sexuelle féminine est plus difficile à gérer que celle de l'homme puisque le vagin¹⁸³, de par sa constitution anatomique même, ne peut être sectionné. Ainsi, il devient un fardeau lourd à porter pour son propriétaire. De là, nous comprenons que derrière cette idée de castration, il y a une volonté de se délivrer de la souffrance engendrée par les pulsions sexuelles. Nous renouons donc avec l'idée toute schopenhauerienne selon laquelle souffrance psychologique et sexualité sont intimement liées.

Cependant, le narrateur ne réduit pas l'appareil reproducteur de la femme au vagin puisque, pour exprimer sa haine et sa rancœur envers son ex-compagne Véronique, il « regrette de ne pas lui avoir tailladé les ovaires. » (*E.D.L.*, p. 105) Cette envie pressante de mutiler les ovaires de son ex-petite amie, fief des gamètes femelles assurant par là la formation du fœtus, exprime également la volonté d'éteindre tout pouvoir reproducteur chez Véronique, comme s'il s'agissait d'épargner à la société la perpétuation de la lignée des

¹⁸³ Comme chez Huysmans, ici, le vagin est désigné par la métonymie de la béance, à travers l'emploi du terme « trou ».

Véroniques¹⁸⁴. À noter qu'à la fin du roman, nous avons la consignation d'un acte d'autocastration effectif survenu au sein de la maison de repos dans laquelle a dû séjourner le narrateur en raison de sa dépression : « pendant mon séjour, nous avons eu une tentative réussie de castration¹⁸⁵. » (p.150)

Comme l'a bien démontré Murielle Lucie Clément, le roman est également structuré autour de l'association sperme-sang. Là encore, cette association est introduite par le biais de l'imagination morbide du narrateur, comme le démontre sa réflexion sur l'ampleur de la disparition du lien social dans le monde contemporain : « Vous avez l'impression que vous pouvez vous rouler par terre, vous taillader les veines à coups de rasoir ou vous masturber dans le métro, personne n'y prêtera attention ; (p. 99). La référence au sperme se fait ici à travers la mention de l'activité masturbatoire. Plus loin, l'évocation du sperme et du sang devient explicite survenant au cours d'un dialogue désespéré sur la nécessité du meurtre entre le narrateur et Raphaël Tisserand :

- Le sang est partout.
- Je sais. Le sperme aussi est partout. (p. 121)

Ce sperme qui dégouline de partout en vient même à pervertir le cadre spatial qui devient gluant et humide : « Après le départ de Tisserand, j'ai mal dormi ; sans doute me suis-je masturbé. À mon réveil tout cela était gluant, le sable était humide et froid ; » (p. 123).

Néanmoins, malgré ces diverses allusions à la sexualité, l'acte en lui-même est rarement consigné dans le roman si ce n'est de manière indirecte comme lorsque Raphaël Tisserand avoue s'être masturbé après avoir regardé en cachette les préliminaires d'un rapport sexuel entre deux jeunes gens, dont il rapporte les détails à son interlocuteur : « Elle a déboutonné son pantalon. Quand elle a commencé à le sucer, je n'ai pas pu le supporter. » (p. 120) Là encore, l'acte masturbatoire est affilié au motif du sang versé : « Je me suis masturbé. Je n'avais pas envie de les tuer ; le sang ne change rien. » (p. 120) Nous relevons également un

¹⁸⁴ Tout le long du roman, Véronique se transforme en une sorte d'image subliminale hantant toute l'intrigue. Ainsi, au cours d'une virée en boîte de nuit avec son collègue Tisserand, le narrateur croit reconnaître son ex-compagne sous les traits d'une jeune fille de dix-sept ans, qu'il désignera par le nom de « pseudo-Véronique » (p. 113)

¹⁸⁵ Le motif de la castration est également présent dans *les particules élémentaires* où nous avons vu le sadique David Di Meola prendre plaisir à arracher le sexe de sa victime mais aussi dans *Plateforme* où cette fois, c'est un touriste allemand qui « avait été égorgé et châtré, [avec] sa verge et ses testicules [...] enfoncés dans sa bouche » (P, p. 297) par un terroriste. Justement, dans *La possibilité d'une île*, l'humoriste Daniel propose dans l'un de ses spectacles la représentation d'un acte de castration commis par un terroriste sur la personne d'un touriste allemand, ce qu'on pourrait interpréter comme un clin d'œil au roman de 2001. « En conclusion [les terroristes] arrachaient les testicules de l'otage, sans omettre de suturer soigneusement la plaie afin d'éviter un décès prématuré. » (P.I, p. 49)

passage aux accents assez étranges où il est question d'une consignation nette et précise du rapport sexuel ayant permis la conception du narrateur : « C'est également un 26 mai que j'avais été conçu, tard dans l'après-midi. » (p. 150) Pour rendre compte de l'acte, le narrateur convoque le registre grotesque :

Le coït avait pris place dans le salon, sur un tapis pseudo-pakistanaï. Au moment où mon père prenait ma mère par-derrière elle avait eu l'idée malencontreuse de tendre la main pour lui caresser les testicules, si bien que l'éjaculation s'était produite. Elle avait éprouvé du plaisir, mais pas de véritable orgasme. (pp. 150-151)

Du cadre spatial témoignant du goût douteux des parents pour la décoration - comme le démontre ce tapis pseudo-pakistanaï - à l'aspect expéditif du rapport charnel qui empêche la mère d'accéder à l'orgasme, tout, dans cette description, renvoie à l'idée de simulacre. Le côté grotesque est entériné par l'intrusion d'une note gastronomique survenant tout juste après l'épisode sexuel : « Peu après, ils avaient mangé du poulet froid. » (p. 151) En réalité, il s'agit d'un grotesque triste, puisqu'en ridiculisant le rapport sexuel l'ayant conçu, le narrateur exprime la nature irrémédiablement vide et dérisoire de sa propre existence.

2.2.2 - *Sexe triste*¹⁸⁶ et *sexu mécanique*¹⁸⁷ dans l'univers romanesque houellebecquien

À partir des *Particules élémentaires*, la consignation de l'acte sexuel devient clairement explicite, à travers notamment la relation amoureuse de Bruno et Christiane, ponctuée régulièrement d'épisodes sexuels : « Elle ôta son sweat-shirt, s'allongea au travers du lit, posa un oreiller sous ses fesses et écarta les cuisses. Bruno lécha d'abord assez longuement le pourtour de sa chatte, puis excita le clitoris à petits coups de langue rapides. » (*P.E.*, p. 141) La précision des détails témoigne de la volonté du narrateur de rendre l'acte le plus visible possible, d'où le caractère pornographique du passage. De plus, le choix du terme « chatte », pour désigner l'organe sexuel féminin, imprime un effet obscène à la scène. *A priori*, l'idée selon laquelle la sexualité serait irrémédiablement liée à la souffrance s'en trouve remise en question puisque Bruno semble s'épanouir dans une relation alliant tendresse émotionnelle et désir physique. Mais en réalité, une part de morbidité imprègne insidieusement ces épisodes à caractère pornographique.

¹⁸⁶ Dans l'épisode du 29 août 2015 de l'émission hebdomadaire *On n'est pas couché* où a participé Michel Houellebecq, Léa Salamé, l'une des chroniqueuses de l'émission, emploie l'expression « sexe triste » pour évoquer le thème de la frustration sexuelle cimentant l'œuvre houellebecquienne. <https://www.youtube.com/watch?v=UyGX14yz-8w&t=1890s>, cons. le 13/11/2021.

¹⁸⁷ Nous mentionnons l'ouvrage de Dominique Folscheid intitulé *Sexu mécanique* (Paris, Table ronde, 2002).

Ainsi, la dimension érotique de l'extrait ci-dessus se trouve altérée par le surgissement brutal du sexe de la mère tant honnie de Bruno : « L'espace d'un instant il revit la vulve, maigre et ridée, de sa mère ; » (p. 141). Surtout, nous rappelons l'épisode traité antérieurement dans notre travail (CF le 3^{ème} sous-chapitre du chap.II de la première partie) où au cours d'une scène échangiste Christiane perd définitivement l'usage de ses jambes dans d'atroces douleurs, conséquence finale de sa maladie de dos, ce qui la poussera au suicide. Cela réactualise donc l'association souffrance-sexualité.¹⁸⁸

Concernant Michel, le demi-frère de Bruno, malgré son manque d'intérêt pour le sexe, il acceptera l'union charnelle avec son amie d'enfance Annabelle, afin de lui faire un bébé : « Peu avant d'éjaculer il eut la vision - extrêmement nette - de la fusion des gamètes, et tout de suite après des premières divisions cellulaires. C'était comme une fuite en avant, un petit suicide. Une onde de conscience remonta le long de son sexe, il sentit son sperme projeté hors de lui-même. » (pp. 275-276) Nous avons une description biologisante de l'acte sexuel avec une focalisation sur le processus reproductif amenant à la formation du fœtus. Nous observons également une association entre fécondation et mort, comme si la vitalité de l'homme s'entamait dès lors que s'amorce la conception d'un enfant. Ceci rejoint le constat radical émis par le narrateur de *La carte et le territoire* sur le principe de filiation : « Le fils, c'est la mort du père. » Selon cette perspective, l'expression « il sentit son sperme projeté hors de lui-même » opère un rapprochement implicite du liquide séminal avec le sang, le fluide vital par excellence. On pourrait donc assimiler l'éjaculation au déversement du fluide sanguin.

La possibilité d'une île accorde également une importance cruciale à l'amour physique. C'est justement le manque d'enthousiasme d'Isabelle, la première compagne de Daniell, pour le sexe qui sera à l'origine de la rupture amoureuse : « Six semaines après notre arrivée, alors que je lui faisais l'amour (je la pénétrais comme d'habitude par derrière, mais il y avait un grand miroir dans notre chambre), je m'aperçus qu'en approchant de la jouissance elle fermait les yeux, et ne les rouvrait que longtemps après, une fois l'acte terminé. » (*P.I.*, p. 69) Malgré la teneur *a priori* obscène de cet extrait, il annonce en réalité le déclin de la relation amoureuse des deux protagonistes. En effet, en apprenant le manque de réceptivité de sa femme pour la jouissance sexuelle, il comprend alors que leur liaison est vouée à l'échec : « Isabelle se laissait jouir, elle faisait jouir, mais elle n'aimait pas la jouissance, elle n'aimait

¹⁸⁸ Nous pouvons également signaler l'épisode très violent où Bruno demandera à sa femme, habillée d'une guêpière lamée d'argent que son mari lui a achetée pour décupler son potentiel érotique, de lui faire une fellation. L'expérience se soldera par un échec : « Elle suçait mal, on sentait ses dents ; mais j'ai fermé les yeux et j'ai visualisé la bouche d'une des filles de ma classe de seconde, une Ghanéenne. En imaginant sa langue rose et un peu râpeuse, j'ai réussi à me libérer dans la bouche de ma femme. » (p. 181)

pas les signes de la jouissance ; [...] je revis nos actes d'amour, nos étreintes [...] je la revis à chaque fois détournant le regard, ou fermant les yeux, et je me mis à pleurer. » (p. 70)

Nous pourrions donc employer l'expression de sexe triste pour le cas du couple Daniel-Isabelle. Le motif du déclin sexuel se manifeste également à travers la dégradation du corps d'Isabelle qui s'apparente à une véritable tragédie pour cette femme ayant érigé la beauté plastique en un idéal indépassable : « cet idéal de beauté plastique auquel elle ne pouvait plus accéder allait détruire, sous mes yeux, Isabelle. D'abord il y eut ses seins, qu'elle ne pouvait plus supporter (et c'est vrai qu'ils commençaient à tomber un peu) ; puis ses fesses selon le même processus. » (p. 70)

Cependant, la quête de Daniell pour l'amour physique va finalement se concrétiser pleinement avec la belle Esther, une espagnole à l'érotisme très marquée, d'où un florilège de passages à contenu pornographique.¹⁸⁹ En rencontrant Esther, nous pensons alors que Daniell va enfin pouvoir goûter au véritable bonheur, comme le suggère la comparaison de la jeune espagnole avec Isabelle : « Esther était ravissante, mais Isabelle aussi, dans sa jeunesse elle était même probablement encore plus belle. Esther par contre était plus érotique, elle était incroyablement, délicieusement érotique, » (p. 181). Cependant, dès les premiers moments de bonheur et de sensualité partagés avec sa nouvelle compagne, il comprendra que cet amour allait être passager et qu'il allait par conséquent le conduire à sa perte : « J'ai compris que cette histoire serait si forte qu'elle pourrait me tuer, qu'elle allait même probablement me tuer dès qu'Esther cesserait de m'aimer [...] » (p. 164) Ainsi, tous ces extraits où s'entremêlent érotisme et obscénité pornographique constituent donc une sorte de chant du cygne pour le personnage principal qui, dès que l'abandonnera sa petite amie, sombrera dans une très violente dépression qui le conduira jusqu'au suicide¹⁹⁰ : « Oui, bien des choses étaient déjà déterminées dès ces premières minutes, le processus était déjà bien engagé. » (p. 164)

Soumission met également l'accent sur la représentation du sexe triste à travers le personnage de François, quadragénaire solitaire, qui, pour assouvir ses désirs sexuels, préfère louer les services d'escort-girls triées sur le volet sur internet et regarder des films pornographiques. Néanmoins, nous enregistrons une véritable histoire d'amour entre François et Myriam, malheureusement avortée à cause du contexte politique tendu en France et qui obligera la jeune femme à émigrer en Israël. Là encore, pour illustrer le lien charnel unissant

¹⁸⁹ Nous enregistrons dix respectivement aux pages 167, 171, 180-181, 182, 186, 192, 193, 194, 304 et 306-307.

¹⁹⁰ D'ailleurs, la plupart des moments de bonheur passés avec Esther sont tempérés par la hantise de Daniell de la voir définitivement partir : « je fus surpris, et presque effrayé par la violence de la déception qui me saisit lorsque je m'aperçus que je n'avais aucun message d'Esther. » (p. 175)

le couple, le narrateur recourt à une description de l'acte sexuel versant dans le pornographique : « Je la retournai, écartai ses cuisses et commençai à la caresser ; [...] je remontai ses cuisses pour la pénétrer bien profond, et je commençai à aller et venir. » (S, p. 112) Toutefois, ce sera la dernière fois que François fera l'amour avec Myriam. Cependant, au contraire de Daniell qui finira par mourir d'un manque d'amour, François, en se convertissant à l'Islam, s'offre la possibilité de remédier à sa frustration sexuelle via la polygamie.

Plateforme : le roman de l'épanouissement sexuel ?

Dans *Plateforme*, le thème de la sexualité occupe une place encore plus centrale que dans les autres romans houellebecquiens. En effet, en plus de se focaliser sur la vie sexuelle du personnage principal, l'intrigue tourne essentiellement autour de la thématique du tourisme sexuel. Le projet de l'entreprise *Aurore* pour laquelle travaille le couple Michel-Valérie s'apparente à la constitution d'un espace touristique mondialisé accessible aux masses occidentales leur permettant d'assouvir leurs désirs sexuels via la fréquentation des clubs *Aphrodite* facilitant l'accès aux prostitués du tiers-monde.

D'autre part, l'histoire traite d'une manière très particulière la liaison amoureuse qu'entretient Michel avec sa compagne Valérie. En effet, là où dans les autres romans l'accent a été mis sur la pratique d'une sexualité certes débridée de la part des personnages principaux, mais constamment associée à une part de souffrance (maladie de Christiane dans *Les particules élémentaires*, enlaidissement physique d'Isabelle et manque d'investissement émotionnel de la part d'Esther dans *La possibilité d'une île* et départ définitif de Myriam dans *Soumission*), dans *Plateforme*, au contraire, la relation Michel-Valérie semble représenter la parfaite illustration d'un amour harmonieux et complètement épanoui. Plus exactement, c'est à partir de la deuxième partie que sera développée la relation de couple Michel-Valérie. L'épanouissement sexuel des deux protagonistes principaux se traduit par la présence de nombreux passages pornographiques¹⁹¹ mettant en scène les ébats des deux amoureux. En voici un exemple :

Elle s'agenouilla sur le trottoir, défit ma braguette, prit mon sexe dans sa bouche. [...] Elle retira sa bouche et continua à me branler de deux doigts, tout en passant son autre main dans mon

¹⁹¹ Sans compter l'épisode du bar sado-masochiste que nous avons analysé dans le premier chapitre, nous enregistrons dans le roman seize passages à caractère pornographique aux pages : 50-51, 59-60, 86, 116-117, 134, 135, 136, 174, 206-207, 248-251, 272-274, 281-282, 283-284, 293, 301-302 et 302-303. Le triolisme et le sexe en groupe sont également mis en scène dans ces passages dans les pages 206-207 (triolisme), 248-251 (échangisme) et 272-274 (triolisme). Nous relevons même deux occurrences de rêves érotiques aux pages 86 et 135. À noter que les passages consignés aux pages 50-51, 59-60 et 116-117 mettent en scène l'union charnelle de Michel avec des prostituées thaïlandaises et non avec Valérie.

pantalon pour me caresser les couilles. Elle ferma les yeux ; j'éjaculai sur son visage. À ce moment, je crus qu'elle allait avoir une crise de larmes ; mais finalement non, elle se contenta de lécher le sperme qui coulait le long de ses joues. (P, p. 174)

Malgré l'insistance sur la jouissance générée par le plaisir sexuel, une part de sadisme se dégage de ce passage, comme l'atteste cette image très violente de Michel éjaculant sur le visage de Valérie.¹⁹² L'aspect dérangeant de cette scène est également perceptible à travers le comportement de Valérie qui semble prendre plaisir à lécher le sperme de son partenaire. Cela contribue à réactualiser le topos de la femme objet, représentée souvent dans les productions cinématographiques à caractère pornographique. À noter également dans cet extrait l'emploi d'un lexique versant dans le registre vulgaire avec des mots tels que « couilles » ou le verbe « branler », ce qui contribue à atténuer la dimension sensuelle de l'acte.

De plus, la répétitivité de ces scènes tout au long du roman insuffle un côté froid et mécanique¹⁹³ au rapport charnel, comme si le corps humain se réduisait à une machine industrielle se déchargeant de ses fluides moteurs. Pour mieux illustrer cela, nous convoquons l'acte sexuel de Michel avec une prostituée thaïlandaise, lequel se fait de la même manière qu'avec l'amour de sa vie Valérie : « Aussitôt dans la chambre Sin s'agenouilla devant moi, baissa mon pantalon et mon slip, prit mon sexe entre ses lèvres, dégagea le gland à petits coups de langue. » (p. 116) Nous retrouvons, en effet, des éléments communs avec le rapport sexuel mentionné ci-dessus tels que l'agenouillement du partenaire féminin et le recours à la fellation comme préliminaire afin de faire durer le plaisir du partenaire masculin, comme si la prostituée thaïlandaise et Valérie avaient le même statut aux yeux du narrateur.

Ainsi, malgré le fait que l'auteur, dans la plupart de ses romans, dénonce les ravages engendrés par la dissociation de l'amour et du sexe, il n'en reste pas moins que son traitement crû de la sexualité semble suggérer l'idée que la satisfaction permanente du désir charnel serait suffisante à l'épanouissement de la relation amoureuse.

Le roman accorde tant d'importance aux parcours sexuels des personnages qu'il en vient à nous proposer une généalogie de la sexualité de Valérie : c'est à travers l'amour

¹⁹² Le motif de la décharge séminale sur une partie du corps du partenaire féminin (visage, bouche ou seins) est une image récurrente dans les représentations houellebecquiennes des pratiques sexuelles, nous donnant l'impression que l'auteur puise son inspiration dans les films pornographiques afin de doter son écriture d'une dimension fortement subversive. L'éjaculation faciale est également représentée dans les autres romans houellebecquiens : dans *Les particules élémentaires* à la page 241, dans *La possibilité d'une île* à la page 186 et dans *Sérotonine* à la page 53.

¹⁹³ La mécanicité du rapport sexuel devient encore plus flagrante dans *Soumission* à travers la représentation des relations tarifées de François avec les escort-girls : « Sexuellement, elle faisait son métier avec beaucoup de professionnalisme, mais enchaînait les positions de manière assez mécanique, on la sentait absente, ». (S, p. 195)

saphique avec une certaine Bérénice, alors qu'elle avait quatorze ans, qu'elle découvre les plaisirs de la chair : « Son sexe était déjà humide au moment où Bérénice glissa une main dans sa culotte. Elle s'en débarrassa avec impatience, se laissa tomber sur le lit et écarta les cuisses. Bérénice s'agenouilla devant elle, elle posa la bouche sur sa chatte. [...] jamais elle n'aurait soupçonné l'existence d'un tel plaisir. » (p. 60) Ce passage prouve l'omniscience du narrateur qui semble tout connaître des expériences sexuelles des protagonistes de son récit.

À noter que la bisexualité de Valérie renforce l'aura fantasmatique et érotique qui imprègne tout le roman, en partant du principe que les hommes sont fascinés par la bisexualité féminine comme le confirment les propos de Valérie : « Une fille bisexuelle pour nous deux, je sais que ça fait planer les mecs ; et moi aussi, en fait, j'aime les filles. » (p. 201) Ainsi, « son identité lesbienne est entièrement mise au service de la jouissance de Michel. »¹⁹⁴ La réduction de Valérie à un objet sexuel¹⁹⁵, tout voué à l'assouvissement des désirs de son partenaire sexuel est d'ailleurs corroborée par les propos de Michel : « - C'est justement ça qui est étonnant chez toi : tu aimes faire plaisir. Offrir son corps comme un objet agréable, donner gratuitement du plaisir : voilà ce que les occidentaux ne savent plus faire. » (p. 236) Cela laisserait à penser que Valérie est assimilable à un corps sans âme uniquement programmé pour générer du plaisir. D'une certaine manière, la mise en scène expéditive de sa mort vers la fin du roman conforte cette hypothèse : un simple corps déchiqueté de façon brutale par une bombe terroriste.

2.2.3 - La récurrence du support visuel dans la description de l'abjection sexuelle

Nous mentionnons, dans le corpus houellebecquien, l'importance du support visuel dans la description de l'abjection sexuelle : à titre illustratif, c'est par le biais des contenus de *snuff movies*¹⁹⁶ qu'on apprend les pratiques extrémistes et les sévices sexuels commis par le psychopathe David di Meola : « Parfois ils filmaient la scène de leurs carnages, après s'être recouverts de masques ; l'un des participants était producteur dans l'industrie vidéo, et avait accès à un banc de duplication. Un bon *snuff movie* pouvait se négocier extrêmement cher, autour de vingt mille dollars la copie. » (*P.E.*, p. 210) ou encore : « [...] David avait reconnu

¹⁹⁴ Murielle Lucie Clément, *Houellebecq, sperme et sang, op.cit.*, p. 110.

¹⁹⁵ Esther de *La possibilité d'une île* est également réduite à un simple objet de plaisir par Daniell : « Comme toutes les très jolies jeunes filles elle n'était au fond bonne qu'à baiser, et il aurait été stupide de l'employer à autre chose, » (*P.I.*, p. 204).

¹⁹⁶ On peut définir le *snuff movie* comme suit : « production cinématographique clandestine, amatrice et illégale, qui met en scène un assassinat violent, accompagné de tortures physiques et de scènes pornographiques. » <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/snuff-movie/>, cons. le 21/07/2021.

un de ses films diffusé sur un téléviseur dans une des chambres à coucher. Dans cette cassette, tournée un mois auparavant, il sectionnait un sexe masculin avec une tronçonneuse. » (p. 210)

Dans *Sérotonine*, c'est en regardant des vidéos attachées à des mails que Florent découvrira les activités libertines secrètes de sa compagne japonaise. Pis encore, c'est bien par le biais de ces vidéos que nous apprenons les tendances zoophiles de Yuzu : « Ensuite la caméra changeait d'axe, et pendant que le doberman continuait à la besogner [...] Yuzu agaçait le gland d'un bull-terrier avant de le prendre dans la bouche. » (*SE*, p. 54) Enfin, c'est encore en visionnant secrètement une vidéo qu'il démasquera la pédophilie du touriste allemand résidant aux environs du château d'Aymeric, son meilleur ami. Le choix du support visuel dans la consignation de l'abjection sexuelle n'est guère anodin, cela confirme le fait que Houellebecq, pour asseoir le caractère dérangeant de ses romans, semble privilégier la mise en scène d'un certain voyeurisme malsain dans le traitement de ses passages à caractère pornographique.

Nous avons vu que Huysmans adopte plutôt une certaine distanciation dans l'évocation de l'acte sexuel, notamment en puisant dans une imagerie métaphorique et fantasmatique. Pour le cas d'*À rebours*, le recours à la suggestivité dans le traitement de la sexualité du personnage principal accroît la dimension malsaine du roman et renforce l'aura sadique qui s'en dégage. Nous avons relevé également une grande part d'originalité de la part de l'auteur dans l'écriture de l'acte sexuel à travers la focalisation sur la sexualité animale dans *En rade*, rajoutant alors un côté grotesque à l'intrigue. De plus, l'auteur puise dans un imaginaire morbide foisonnant pour expliciter le comportement sexuel déviant du fameux chevalier Gilles de Rais. Nous avons également établi un lien entre sexualité et douleur dans le corpus huysmansien. Cela se reflète essentiellement dans la mise en application du champ isotopique du corps souffrant dans la description de certains passages à connotation pornographique. Enfin, nous signalons la relation étroite qui lie sexualité et monstruosité chez Huysmans comme l'atteste la métaphore filée de la vampirisation de la femme libertine dans le roman *Là-bas*.

La pornographie houellebecquienne, contrairement à Huysmans, se distingue par son caractère ultravisuel. Ainsi, toutes les pratiques sexuelles, y compris les plus extrêmes, sont consignées de manière explicite dans ses romans (fellation, sodomie, éjaculation, etc.) Cela pourrait renvoyer à l'état d'une société contemporaine saturée d'images érotiques et de productions pornographiques (publicités, films, etc.) et où la performance sexuelle devient impérative pour une intégration réussie dans la compétition sexuelle. La profusion de

passages pornographiques dans le corpus houellebecquien semble suggérer l'idée que la démocratisation du sexe dans les sociétés occidentales n'est pas sans contribuer à la mécanisation et l'objectivation du corps. De plus, nous relevons chez l'auteur des *Particules élémentaires* la manifestation d'une esthétique de la projection des fluides physiologiques : projection du sperme corrélée à celle du sang dans *Extension du domaine de la lutte*, projection du liquide séminal se répandant sur les parties du corps féminin dans les romans suivants.

Pour Huysmans, le principe de métaphorisation concerne également la description des organes sexuels que l'auteur évoque en utilisant diverses techniques suggestives, notamment en faisant appel au champ lexical du turgide et du béant. Houellebecq, complètement à l'opposé de Huysmans, recourt à une désignation crue et directe des organes sexuels avec souvent l'emploi de termes appartenant au registre familier, tels que « couilles », « chatte » ou encore « bite ». Cela a pour effet de donner aux descriptions des actes charnels une dimension « génitale »¹⁹⁷ où l'activité sexuelle se réduit à une simple interaction entre les appareils reproducteurs mâle et femelle.

3. L'abjection alimentaire : le dégueulasse et le vomitif dans les romans de Huysmans et Houellebecq

Dans *Pouvoirs de l'horreur* Julia Kristeva énonce que « Le dégoût alimentaire est peut-être la forme la plus élémentaire et la plus archaïque de l'abjection. »¹⁹⁸ La question alimentaire, tant dans sa dimension plaisante que dégoûtante, devient prépondérante avec l'avènement du XIX^e siècle bourgeois comme le note Geneviève Sicotte dans son article « Le repas dans le roman du XIX^e siècle en France » :

Le XIX^e siècle français a été obsédé par le repas et la bonne chère. Le mot « gastronome » apparaît vers 1800 ; [...] Dans le discours aussi, la nourriture devient un objet de préoccupation. [...] C'est à la situation rehaussée de la bourgeoisie qu'il faut imputer ce nouveau statut du discours gastronomique. Cette classe sociale en quête de légitimation tente de se donner à voir d'une manière à la fois festive et sérieuse, généreuse et rigoureuse, maîtrisant les codes établis et capable d'en créer qui soient à son image.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Ce terme a été employé par le journaliste Frédéric Joignot dans son article « Michel Houellebecq ou les parties de cul élémentaires », dans le journal *Le monde*, *op.cit.*, : « le narrateur [des *Particules élémentaires*] [...] développe une vision très génitale et biologisante de l'amour et de l'individualité - une constante chez Houellebecq. » <https://www.lemonde.fr/blog/fredericjoignot/2020/04/25/michel-houellebecq-parties-de-cul-elementaires/>, cons. le 22/07/2021.

¹⁹⁸ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, *op.cit.*, p. 10.

¹⁹⁹ Sicotte, G. (2002). Le repas dans le roman du XIX^e siècle en France. *Québec français*,(126), 36–42.,

Toutefois, la littérature réaliste rompt avec l'imagerie festive et en même temps solennelle véhiculée par le discours gastronomique de l'époque. Ce changement est d'abord amorcé par Flaubert qui, à travers son œuvre, déconstruit l'imaginaire du repas euphorique, alors encore d'actualité dans la première moitié du XIX^{ème} siècle :

Flaubert s'attaque aux fondements mêmes du repas. Sa prose travaillée dénonce le caractère désormais impossible et fallacieux du banquet classique où l'homme, dans une euphorie pulsionnelle, collective et cosmique, célébrait la plénitude de l'existence. Dans le texte flaubertien, le banquet ne subsiste que lesté de dérives négatives, de formes dégénérées dont on peut repérer trois modèles distincts : les repas de l'inappétence, les repas voraces et les repas illusoires.²⁰⁰

Le courant naturaliste va renforcer la dégénérescence en œuvre dans la représentation du modèle prandial (du latin *prandium*, repas) en traitant la gastronomie à l'aune de sa dimension la plus abjecte, en se focalisant notamment sur l'état pourrissant de la nourriture.

Pour illustrer cela, nous pouvons prendre l'exemple de l'épisode du banquet au chapitre VII de *L'Assommoir* de Zola où le puant et le salissant viennent contaminer l'atmosphère festive générée par la glotonnerie des convives : « Quand Augustine posa deux lampes allumées, une à chaque bout de la table, la débandade du couvert apparut sous la vive clarté, les assiettes et les fourchettes grasses, la nappe tachée de vin, couverte de miettes. On étouffait dans l'odeur forte qui montait. »²⁰¹ Ici, la lumière émise par les lampes révèle la véritable nature crasse et sale du repas en question. L'aspect dégoûtant du repas se perçoit également dans l'exposition du plat principal : « Cependant, l'oie venait de laisser échapper un flot de jus par le trou béant de son derrière ; et Boche rigolait. »²⁰² Nous relevons des accents scatologiques dans la description, avec l'image de ce trou béant d'où s'échappait un flot de jus : « “ Moi, je m'abonne, murmura-t-il, pour qu'on me fasse comme ça pipi dans la bouche. ” »²⁰³ Le scatologique devient encore plus explicite avec l'évocation du pipi. À noter que la déchéance de Gervaise, le personnage principal du roman, est visible à travers la dégradation de son alimentation, puisqu'elle sera contrainte vers la fin du roman, du fait de son extrême pauvreté, de se nourrir de rebuts et de nourritures avariés récupérés dans la déchetterie du quartier :

Elle en arrivait, les matins de fringale, à rôder avec les chiens, pour voir aux portes des marchands, avant le passage des boueux ; et c'était ainsi qu'elle avait parfois des plats de riches,

²⁰⁰ *id.*

²⁰¹ Émile Zola, *L'Assommoir* [1877], Paris, Le livre de poche *classique*, 2003, p. 265.

²⁰² *Ibid.*, p. 267.

²⁰³ *Id.*

des melons pourris, des maquereaux tournés, des côtelettes dont elle visitait le manche, par crainte des asticots.²⁰⁴

Nous sommes donc passés d'un festin, aux relents certes âcres mais où l'ambiance festive y était encore dominante, au monde de l'ordure alimentaire grouillant de vers voraces et d'immondices.

3.1 - Huysmans : de la gastronomie triste au monde carnavalesque

L'idée de gastronomie triste résume parfaitement le propos de la nouvelle *À vau-l'eau* où jamais spleen et mauvaise nourriture n'ont été si étroitement associés.²⁰⁵ Nous allons également voir que le thème du dégoût et de la perversité alimentaires traverse également les autres romans de Huysmans, essentiellement *À rebours*. Ensuite, nous mettrons en évidence, toujours pour le corpus huysmansien, les diverses manifestations du monde à l'envers carnavalesque théorisé par Bakhtine qui se caractérise entre autres par la glotonnerie et les références scatologiques.

3.1.1 - Dégoût et perversion alimentaire dans *À vau-l'eau* et *À rebours*

La nouvelle *À vau-l'eau* est structurée autour du dégoût alimentaire éprouvé par Folantin face à des mets aussi répugnants les uns que les autres. Le récit foisonne de scènes où le pauvre bougre est contraint de consommer un plat peu ragoûtant dans des établissements gastronomiques aussi médiocres les uns que les autres. À noter que le thème de la mauvaise alimentation a déjà été abordé par Huysmans dans ses premiers romans naturalistes, c'est ce qui fait dire à Marco Modenesi dans *Le héros à table. À vau-l'eau ou le piège gastronomique* que :

À vau-l'eau (1882) se révèle être le roman de transition dans la production littéraire de Huysmans. Le thème de la nourriture est directement hérité des textes « naturalistes » qui l'ont précédé, ainsi que la manière et le style de l'insérer dans l'œuvre : de *Marthe* (1876) à *En ménage* (1881), on retrouve toujours les mêmes repas attristants, les mêmes lieux ignobles où l'on doit les consommer, qui caractérisent *À vau-l'eau*.²⁰⁶

²⁰⁴ *Ibid.*, pp. 456-457.

²⁰⁵ Dans le « Héros à table. *À vau-l'eau* ou le piège gastronomique » (*op.cit.*), Marco Modenesi affirme ceci : Folantin cherche à fuir l'ennui et le spleen qui le prennent au piège ; sa tentative va bien au-delà de l'intention de satisfaire son appétit. »

²⁰⁶ Modenesi, M. (1987). Le héros à la table. *À vau-l'eau* ou le piège gastronomique, *op.cit.* Concernant la crise gastronomique en œuvre dans *À vau-l'eau*, nous citons également l'article suivant : Christopher Lloyd, « *À vau-l'eau* : le monde indigeste du Naturalisme », *Bulletin de la société J.-K. Huysmans*, n°71, 1980, pp. 19-44.

Cependant, la question alimentaire revêt un aspect existentiel dans la nouvelle de 1882. Ainsi, cette focalisation sur la médiocrité gastronomique est perceptible dès l'*incipit* où M. Folantin se condamne à chipoter un désolant fromage en faisant la moue. Cette scène ne va cesser de se répéter tout au long du récit avec des mets différents, mais tout aussi exécrables : « Par dégoût des viandes cuites au four, il se rabattait sur les œufs ; il les réclamait sur le plat et très cuits ; généralement, on les lui apportait presque crus et il s'efforçait d'éponger avec de la mie de pain, de recueillir avec une petite cuiller le jaune qui se noyait dans des tas de glaires. » (A.V.E, p. 98) L'image de ce jaune d'œuf se noyant dans des tas de glaires renforce la dimension écœurante du repas, l'aspect visqueux et dégoulinant de la glaire renvoyant à la viscosité de la morve. L'évocation de l'acte de se nourrir se fait également de manière à provoquer le dégoût, voire l'effroi : « M. Folantin enviait les solides mâchoires de ses partners qui broyaient les filaments des aloyaux dont les chairs fuyaient sous la fourchette. » (p. 98) L'écœurement que suscitent les chairs des aloyaux fuyant sous la fourchette se joint à la peur engendrée par l'image de ces monstrueuses mâchoires comparées à des machines broyeuses de viandes humaines.

L'acte de manger est rapproché du « déchiquetage », terme utilisé au moment de décrire le modeste fonctionnaire en train de consommer une viande de piètre qualité : « M. Folantin lapait sans se plaindre, une fois sorti du bain, l'eau de vaisselle de son bouillon, et déchiquetait l'amadou mouillé de sa viande. » (p. 102) Le choix du verbe « laper » au lieu de boire n'est, dans ce cas précis, guère anodin. Cela contribue à rabaisser l'acte alimentaire en l'assimilant à une activité animale. Nous relevons une autre occurrence du verbe « laper » : « et malgré le dégoût que lui inspiraient les bières de Vienne fabriquées avec du chicotin et de l'eau de buis, sur la route de Flandre, il en lapait deux bocks, peu désireux de se mettre au lit. » (p. 107) Le fait d'assimiler la manière de se désaltérer à une activité animale sert à renforcer la sensation de dégoût qui anime Folantin ; il s'agit donc d'un procédé hyperbolique. Le fait de s'alimenter à la manière d'un animal est suggéré également par l'emploi du verbe « se repaître »²⁰⁷ à deux reprises, respectivement aux pages 86 et 109 : « M. Folantin galopait maintenant, songeant au feu qu'il avait allumé, chez lui, avant que d'aller se repaître dans son restaurant. » et « M. Folantin hésita ; il balançait entre l'agrément de ne pas se repaître seul et la crainte que lui inspiraient les repas du corps. » L'emploi du verbe « galoper » dans la première phrase accentue l'animalisation du personnage, comparé à un

²⁰⁷ Le verbe « se repaître » est souvent employé pour désigner l'activité alimentaire animale comme l'illustre cette définition du Larousse en ligne : « 1. Donner sa nourriture à un animal. », https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/se_repa%c3%aetre/68307, cons. le 25/07/2021.

cheval se ruant pour recevoir sa pitance, comme si le narrateur s'acharnait à humilier le protagoniste et à grossir les traits de sa médiocrité.

Nous remarquons que le champ d'application de l'isotopie du dégoût alimentaire déborde le **du** seul cadre de la gastronomie, puisqu'il est aussi exploité pour mettre en évidence l'austérité du personnage. Ainsi, pour évoquer le caractère réfléchi et excessivement sérieux de Folantin, le narrateur utilise le terme « rassis » : « C'était un garçon très intelligent et, malgré sa jeunesse, déjà rassis. » (p. 89) Le choix de ce terme n'est guère fortuit puisqu'il nous renvoie à l'image du pain rassis, nous ramenant donc au motif de la corruption alimentaire. Nous constatons également que le sentiment de dégoût chez Folantin ne se restreint pas au seul domaine alimentaire mais qu'il s'étend à tous les domaines de la vie quotidienne. À titre illustratif, pour rendre compte de l'impact terrible de la pauvreté sur l'éducation des enfants, Folantin, dans un monologue rapporté, emploie l'adjectif « dégoûtante » : « et puis, c'est une lâcheté lorsqu'on n'a pas de fortune que d'enfanter des mioches ! - C'est [...] les jeter dans une dégoûtante lutte, ». (p. 101) De plus, le narrateur utilise l'expression « profond dégoût » (p. 97) pour exprimer le désarroi de Folantin à l'idée de franchir la rive gauche pour aller dîner.²⁰⁸

La vie sexuelle du jeune Folantin est également évoquée par le biais de la métaphore gastronomique : « dans son ardeur, il se les figurait déshabillées et voyait sous les pantalons et sous les jupes la chair se mouiller et se tendre. Tout un fumet de femme montait dans des tourbillons de poussière et il restait là, ravi [...] » (p. 91) ou encore « Ainsi que dans ces gargotes où son bel appétit lui faisait dévorer de basses viandes, sa faim charnelle lui permettait d'accepter les rebuts de l'amour. » (p. 91) Là où dans le premier exemple, l'érotisme de la femme est comparé à la délicatesse d'une viande à la chair tendre, dans la deuxième phrase, nous renouons avec l'isotopie de la corruption alimentaire à travers les expressions « basses viandes » et « rebuts de la viande ». Pour évoquer le renoncement de Folantin aux plaisirs de la luxure, dû au dépérissement de sa virilité, le narrateur convoque une nouvelle fois le motif du dégoût : « Vers les vingt-sept ans, le dégoût l'avait pris des femmes en carte, éparses dans son quartier ; » (p. 92) Enfin, l'échec de l'expérience sexuelle de Folantin avec une prostituée particulièrement laide est signalé par l'emploi de l'adjectif « écœuré » : « M. Folantin descendit de chez cette fille, profondément écœuré [...] » (p. 132)

Nous avons déjà mentionné le fait qu'*À vau-l'eau* se caractérise par l'absence de péripéties qui feraient avancer l'action, due à une structure narrative en cercle vicieux où tout

²⁰⁸ Nous pourrions ajouter l'emploi de l'expression « lui fit lever le cœur » (p. 111) servant à exprimer le dégoût de Folantin envers les hommes politiques.

se répète. Cependant, l'installation d'une nouvelle pâtisserie dans le quartier de Folantin, livrant des dîners à domicile, va insuffler un caractère dramatique à l'intrigue. On pourrait penser alors que la quête du personnage principal pour de bons repas quotidiens va enfin aboutir avec l'apparition providentielle de cette pâtisserie : « M. Folantin eut un éblouissement. Est-ce que ce rêve si longtemps caressé de se faire monter à dîner chez soi allait pouvoir enfin se réaliser ? » (p. 120) L'espoir renaît alors pour le médiocre fonctionnaire : « Ça y est ! En voilà une chance, se dit-il ; » (p. 121) La première commande de dîner faite auprès de la nouvelle pâtisserie contribue à produire un effet de *suspens*: est-ce que la nourriture va être bonne ? À notre plus grande surprise, les mets commandés vont combler les attentes de Folantin : « - Mais ce n'est pas mauvais, se dit-il en goûtant à chacun de ses plats, et il se gava de bon appétit, but un peu plus que de coutume, puis il tomba dans une douce rêverie, en contemplant sa chambre. » (p. 123)

Pour la première fois, les crises intermittentes d'anorexie²⁰⁹ de Folantin s'estompent - du moins momentanément - et évoluent même vers une forme de boulimie heureuse comme le suggère le choix du verbe « gaver ». La régénérescence gustative éveille même des velléités contemplatives pour le personnage vu qu'il se laisse porter par une douce rêverie en contemplant sa chambre, à l'agencement pourtant bien bancal. Cependant, l'état d'extase ne va pas durer : « Sans doute, huit jours ne s'étaient pas écoulés et déjà le pâtissier se relâchait. » (p.125) Ce relâchement se manifeste par la détérioration des plats proposés, détérioration suggérée par la référence à la puanteur alimentaire : « la sauce des viandes puait l'aigre madère des restaurants ; » (p. 125)

Dès lors, nous observons une véritable descente en enfer gastronomique : « Mais la mauvaise qualité des plats ne devait pas rester stationnaire et, peu à peu, elle s'accéléra, encore aggravée par les constants retards du petit mitron. » (p. 125) À noter ici l'emploi de procédés elliptiques pour rendre compte du passage de la satisfaction alimentaire au retour des désillusions culinaires pour Folantin. Ainsi, le narrateur passe en revue huit jours entre le premier plat et le premier met médiocre qu'aura à consommer le personnage. Nous relevons également l'usage du verbe « accélérer » pour signaler la dégradation de la victuaille. Le recours à l'ellipse accentue l'effet dramatique de la déception gastronomique du protagoniste alors que nous avons vu que dans le reste de la nouvelle, le procédé elliptique servait

²⁰⁹ Comme l'a déjà fait remarquer Marco Modenesi dans « Le héros à table. À *vau-l'eau* ou le piège gastronomique » (*op.cit.*), l'origine du dégoût qui assaille à chaque fois Folantin face à un met qu'il estime mauvais pourrait s'expliquer non pas uniquement par la médiocrité gastronomique du plat en question mais aussi par les multiples attaques anorexiques dont il semble être la victime.

essentiellement à évacuer la monotonie du quotidien du fonctionnaire. Le déclin de la qualité de la nourriture a pour effet la réactualisation du motif du dégoût alimentaire : « et pourtant le cœur lui défaillait quand il devait ramasser sa viande tombée dans le fer-blanc, » (p. 125).

Mais le coup ultime va lui être asséné par un repas délivré par un garçon à la saleté écœurante : « [...] sa saleté était répugnante ; il était vêtu de torchons de cuisine roides de graisse et de crasse, ses joues étaient barbouillées de farine et de suie et son nez mal mouché, coulait en deux vertes rigoles tout le long de la bouche. » (p. 126) Cette description nous fait basculer du dégoûtant au carrément « dégueulasse », introduit par cette image de la morve dégoulinant du nez mal mouché du serveur. Vers la fin, le dégoût alimentaire se transforme définitivement en nausée pour Folantin : « En dépit de sa résignation, le moment vint où certains plats lui donnèrent des nausées. » (p. 126) Ses désirs alimentaires se reportent alors sur les œufs durs et les salades : « Il eut recours aux œufs durs. [...] Et quotidiennement il se bourra de salades ; mais les œufs putridiaient, la fruitière lui vendant, en sa qualité d'homme qui ne s'y connaissait pas, les œufs les plus avariés de sa boutique. » (p. 126) Nous remarquons que le lexique employé, avec des termes tels que « nausée, putridier et avariés » suggère implicitement l'idée de vomissement.²¹⁰

À signaler que la lutte de Folantin contre la mauvaise bouffe réactualise le motif de l'épopée dans la nouvelle comme le démontre la phrase suivante : « M. Folantin para énergiquement ce nouveau coup ; il renonça aux sauces, aux assiettes maculées ; il transféra sa viande sur une assiette à lui, la racla, la nettoya et la mangea avec du sel. » (p. 126) Mais notre héros va finir par rendre les armes, s'inclinant devant le joug de la mauvaise boustifaille : « de semaines en semaines, son énergie se désarmait, en même temps que son corps, déplorablement nourri, criait famine. » (p. 126)

Le pourrissement alimentaire semble également s'étendre à l'espace lui-même :

Enfin, en descendant plus bas, en fréquentant les purs mannezingues ou les bibines de dernier ordre, la compagnie était répulsive et la saleté stupéfiante ; la carne fétidait, les verres avaient des ronds de bouches encore marqués, les couteaux étaient dépolis et gras et les couverts conservaient dans leurs filets le jaune des œufs mangés. (p. 98)

L'expression « en descendant plus bas » renforce cette idée de descente en enfer gastronomique pour Folantin qui, à la manière d'un Dante, explore les soubassements d'un

²¹⁰ Le vomissement est par contre évoqué d'une manière tout à fait explicite au chapitre VIII de *L'Assommoir* de Zola : « Coupeau avait rendu tripes et boyaux ; il y en avait plein la chambre ; le lit en était emplâtré, le tapis également, et jusqu'à la commode qui se trouvait éclaboussée. » (*op.cit.*, p. 325) et « Il s'étalait [au milieu de son ordure], vautré comme un porc, une joue barbouillée, soufflant son haleine empestée par sa bouche ouverte, balayant de ses cheveux déjà gris la mare élargie autour de sa tête. » (*Ibid.*, pp. 325-326).

monde envahi de mauvaises nourritures. Ainsi, les lieux de restauration sont souvent décrits comme étant des endroits sales, corrompus par les résidus alimentaires laissés par les divers clients : « Sur la nappe tiède, dans les éclaboussures de sauce, dans les miettes de pain, on leur jeta des assiettes, et l'on servit un bœuf coriace et résistant, des légumes fades, un rosbif dont les chairs élastiques pliaient sous le couteau, une salade et du dessert. » (p. 110)

Enfin, l'angoisse profonde de Folantin à l'égard des intempéries se traduit, au niveau de l'écriture, par un lexique puisant là encore dans le pourrissement gastronomique : « Bientôt les chaleurs accablantes s'atténuèrent ; les longues journées s'écourtèrent, l'air fraîchit, les ciels faisandés perdirent leur bleu, se peluchèrent comme de moisissure. » (p. 108) Nous voyons bien que même l'altération du cadre temporel est traitée par le prisme de la putréfaction alimentaire. Nous mentionnons également l'exemple suivant : « Enfin, la journée s'était terminée et, sous le ciel bas, au milieu des rafales, M. Folantin avait dû piétiner dans des parfais de fange, dans des sorbets de neige, » (p. 87) où la neige et la bourbe se métamorphosent en crème glacée gélatineuse.

À noter que les thématiques du dégoût alimentaire et de l'anorexie sont relancées dans *En rade* où Jacques Marles, du fait de l'échec de son adaptation au milieu rural, se trouvera aux prises avec une crise anorexique : « Et tout aussitôt l'appétit cessa ; la pâture des interminables viandes mal masquées par d'insipides sauces, lui fit lever le cœur. » (*E.R.*, p.158) Nous remarquons une forte ressemblance entre le texte de cet extrait et celui d'*À vau-l'eau* avec notamment la réapparition du motif de la viande insipide provoquant l'écœurement du protagoniste.

Dans *À rebours*, avant la retraite de des Esseintes dans son domicile de Fontenay-aux-roses, la gastronomie était évoquée sous son aspect exotique, en accord avec l'excentricité du personnage : « On avait mangé dans des assiettes bordées de noir, des soupes à la tortue, des pains de seigle russe, des olives mûres de Turquie, du caviar, des poutargues de mulets, des boudins fumés de Francfort, des gibiers aux sauces couleur de jus de réglisse et de cirage [...] ». (*A.R.*, p. 90) Cependant, une fois isolé du monde, il adaptera ses goûts gastronomiques à sa quête de l'artifice comme en témoigne le fameux épisode du lavement à la peptone au chapitre XV :

[...] un pâle sourire remua ses lèvres quand le domestique apporta un lavement nourrissant à la peptone [...] L'opération réussit et des Esseintes ne put s'empêcher de s'adresser de tacites félicitations à propos de cet événement qui couronnait, en quelque sorte, l'existence qu'il s'était créée ; son penchant vers l'artificiel avait maintenant [...] atteint l'exaucement suprême ; on n'irait pas plus loin ; la nourriture ainsi absorbée était, à coup sûr, la dernière déviation qu'on pût commettre. (*A.R.*, pp. 332-333)

L'utilisation de la nourriture comme procédé de lavement constitue le paroxysme de l'idéal artificiel de des Esseintes. Ce passage confirme également le lien consubstantiel entre la loi de l'artifice et celle de l'inversion, analysée dans notre premier chapitre. L'absorption d'aliments par lavement est envisagée par le duc Jean comme « la dernière déviation qu'on pût commettre », il s'agit donc d'un sacrilège où l'alimentation est détournée de sa finalité première pour se transformer en une sorte d'artefact à l'usage exclusif de l'aristocrate déchu, c'est comme si cette nourriture subissait une forme de pourrissement, voire de sacrilège rien qu'en entrant en contact avec le corps malade et débilité de notre antihéros. Nous sommes donc face à un cas de perversion ultime.²¹¹ La perversion alimentaire de des Esseintes devient clairement perceptible au chapitre XIII lorsqu'il sera atteint d'un pica. Le pica, rappelons-le, est un symptôme maladif qui provoque chez le sujet un attrait pour la nourriture répugnante.

En effet, il prendra l'envie au duc Jean, après avoir observé un enfant à l'allure dégoûtante en train de manger un fromage tout dégoulinant, décrit en ces termes : « il avait des cheveux de varech remplis de sable, deux bulles vertes au-dessous du nez, des lèvres dégoûtantes, entourées de crasse blanche par du fromage à la pie écrasé sur du pain et semé de hachures de ciboule verte. » (p. 281), de goûter à un met à la répugnance semblable à celle du goûter de cet enfant sale : « un pica, une perversion s'empara de lui ; cette immonde tartine lui fit venir l'eau à la bouche. Il lui sembla que son estomac, qui se refusait à cette nourriture, digérerait cet affreux mets et que son palais en jouirait comme d'un régal. » Nous sommes donc en plein processus d'inversion où le dégoûtant se mue en objet de fascination pour des Esseintes. D'ailleurs, là où la morve surajoutait au dégoût de Folantin dans *À vau-l'eau*, ici, au contraire, « les deux bulles vertes » dégoulinant du nez du garçon semblent aiguïser encore plus l'appétit de l'antihéros.

Des Esseintes sera également victime d'épisodes vomitifs, suite à ses nombreux dérèglements gastriques : « [...] ses vomissements incoercibles [...] rejetaient tout essai de nourriture, » (pp. 330). Là encore, contrairement au cas de Folantin, où tout suggérait le vomissement sans jamais qu'il survienne, l'acte vomitif devient effectif dans le cas du duc Jean.

Enfin, nous remarquons, vers la fin du roman, que le personnage principal, pour exprimer son aversion envers la caste bourgeoise, laquelle, selon lui, a précipité la société

²¹¹ L'expression de « perversion ultime » est justement employée par Marco Modenesi pour qualifier le comportement alimentaire malsain de des Esseintes : « l'apogée de l'artifice correspondra au moment où il devra être nourri par lavement (perversion ultime, inversion totale du processus nutritif naturel), « Le héros à table. À vau-l'eau ou le piège gastronomique » (*op.cit.*)

dans la décadence, convoque le lexique de la voracité et de la déjection alimentaire : « Le résultat de l'avènement de [la bourgeoisie] avait été l'écrasement de toute intelligence [...] la mort de tout art, et, en effet, les artistes avilis s'étaient agenouillés, et ils mangeaient, ardemment, de baisers les pieds fétides des hauts maquignons [...] » (p. 347) La voracité et la vénalité de ces pseudos-artistes sont associées à l'odeur puante émanant des membres inférieurs des bourgeois. Les productions médiocres de l'époque, quant à elles, sont comparées implicitement à de la matière fécale : « [...] il lui fallait [...] de l'amour chaste au voltairien qui accusait le clergé de viols, et s'en allait renifler hypocritement [...] sans dépravation réelle d'art, dans des chambres troubles, l'eau grasse des cuvettes et le poivre tiède des jupes sales ! » (p. 347) ou encore « c'était enfin [...] l'incommensurable goujaterie du financier et du parvenu, rayonnant, tel qu'un abject soleil, sur la ville idolâtre qui éjaculait, à plat ventre, d'impurs cantiques devant le tabernacle impie des banquets ! » (p. 348) Pour donner de la force à son monologue intérieur, le personnage met en corrélation le discours scatologique, à travers des termes tels que « éjaculait », « à plat ventre », « abject » ou encore « impurs », et celui de la religion (« cantiques », « tabernacle » et « idolâtre »).

Nous relevons diverses similitudes entre la clôture d'*À rebours* et celle de *Là-bas*. En effet, le roman de 1891 se clôt également sur la dénonciation des personnages principaux des travers d'une fin de siècle pourrissant, en puisant également dans le lexique de l'abjection alimentaire :

- [...] [ce siècle] contamine le surnaturel et vomit l'au-delà. Alors, comment [...] s'imaginer qu'ils seront propres, les gosses issus des fétides bourgeois de ce sale temps ? Elevés de la sorte, je me demande ce qu'ils feront dans la vie, ceux-là ?

- Ils feront, comme leurs pères, comme leurs mères, répondit Durtal ; ils s'emplieront les tripes et ils se vidangeront l'âme par le bas-ventre ! (*L.B.*, p. 342)

Comme dans *À rebours*, le bourgeois est désigné par le sème de la puanteur avec l'emploi du même terme « fétide ». La référence au vomi se fait d'une manière encore plus explicite avec cette image métaphorique structurée autour de la dichotomie ingestion/rejet (s'emplier les tripes et se vidanger) pour rendre compte des bassesses d'un siècle ayant, selon le personnage, définitivement rompu avec le mysticisme religieux.

3.1.2 - Le monde carnavalesque dans l'univers huysmansien

Nous avons étudié dans *À rebours* le principe de l'inversion satanique, satanisme que nous retrouvons également dans *Là-bas* à travers l'épisode de la Messe Noire et les aventures sanglantes de Gilles de Rais. En outre, nous relevons dans l'univers romanesque huysmansien

diverses références au monde de l'inversion carnavalesque telle que l'a théorisée Mikhaïl Bakhtine dans son ouvrage *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance*. En se basant sur l'œuvre de François Rabelais, Bakhtine stipule que l'univers carnavalesque est par essence un monde qui marche sur la tête, ce qu'il nomme « le monde à l'envers »²¹² :

L'orientation vers le bas est propre à toutes les formes de la liesse populaire et du réalisme grotesque. En bas, à l'envers, le devant-derrrière : tel est le mouvement qui marque toutes ces formes. Elles se précipitent toutes vers le bas, se retournent et se placent sur la tête, mettant le haut à la place du bas, le derrière à celle du devant, aussi bien sur le plan de l'espace réel que sur celui de la métaphore.²¹³

Le principe du monde inversé s'applique également au corps humain dont le centre topographique se trouve déplacé vers le bas corporel défini comme suit : « Sous son aspect plus proprement *corporel*, [...] le bas [c'est] les organes génitaux, le ventre et le derrière. »²¹⁴ Cela favorise donc l'intrusion d'images scatologiques qui deviennent inséparables de toute festivité carnavalesque. Mais là où dans le sadisme et le satanisme, la scatologie est représentée dans sa forme la plus abjecte, dans l'univers de la fête populaire, elle se caractérise plutôt par son aspect ambivalent avec une oscillation permanente entre le pôle négatif de la destruction et le pôle positif de la renaissance :

[Le bas corporel] est *ambivalent*²¹⁵, il est à la fois négation et affirmation. On précipite non seulement vers le bas, dans le néant, dans la destruction absolue, mais aussi dans le bas productif, celui-là même où s'effectuent la conception et la nouvelle naissance, d'où tout croît à profusion. Ce réalisme grotesque ne connaît pas d'autre bas ; le bas, c'est la terre qui donne la vie et le sein corporel, le bas est toujours le *commencement*.²¹⁶

Toujours selon Bakhtine :

Rabaisser, cela veut dire faire communier avec la vie de la partie inférieure du corps, celle du ventre et des organes génitaux, par conséquent avec des actes comme l'accouplement, la conception, la grossesse, l'accouchement, l'absorption de nourriture, la satisfaction des besoins naturels. Le rabaissement creuse la tombe corporelle pour une *nouvelle* naissance.²¹⁷

²¹² Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance* [1965], traduit du Russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 2020, coll. Tel, p. 103.

²¹³ *Ibid.*, p. 368.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 30.

²¹⁵ En italique dans le texte.

²¹⁶ Mikhaïl Bakhtine, *op.cit.*, p. 30.

²¹⁷ *Id.*

À noter que le rire bouffon et bruyant propre au monde carnavalesque renferme également une part régénératrice puisqu'il célèbre la victoire de la vie sur la mort :

La sensation aiguë de la victoire remportée sur la peur est un élément primordial du rire du Moyen-Âge. [...] On y voit toujours cette peur vaincue sous la forme du monstrueux comique, sous celle des symboles du pouvoir et de la violence retournés à l'envers, dans les images comiques de la mort, dans les supplices joyeux. Tout ce qui était redoutable devient drôle.²¹⁸

Là encore, nous remarquons que le rire est doté lui aussi de ce pouvoir d'inversion, ce qui lui permet de retourner les images génératrices de peur et de tristesse en images comiques.

L'univers décrit dans la nouvelle *Sac au dos* de Huysmans incarne parfaitement le principe du monde bakhtinien marchant sur la tête. Dans ce cas précis, la guerre est dépouillée de sa dimension tragique et se transforme en un vaste carnaval comique comme le prouve cette ambiance de cirque à ciel ouvert et ce, le jour même de l'éclatement de la guerre avec la Prusse : « C'était un hourvari assourdissant chez les mastroquets, un vacarme de verres, de bidons, de cris, coupé, çà et là, par le grincement des fenêtres que le vent battait. Soudain un roulement de tambour couvrit toutes ses clameurs. » (*SAC*, p. 45) ou encore : « c'était un pêle-mêle de militaires et de bourgeois ; des mères pleuraient, des pères plus calmes suaient le vin, des enfants sautaient de joie et braillaient, de toute leur voix aiguë, des chansons patriotiques. » (p. 45) De plus la référence au bas-corporel est constamment actualisée tout le long du récit.

En effet, tout dans la nouvelle y renvoie, à commencer par la dysenterie du personnage principal, maladie caractérisée par la fréquence accrue des déjections fécales. De là, la quête d'un lieu décent où le personnage principal puisse soulager ses entrailles devient l'objet principal de l'intrigue. Nous relevons d'ailleurs dans la nouvelle la présence de divers termes appartenant au jargon populaire désignant le pot de chambre, réceptacle de la matière fécale tels que : « le thomas »²¹⁹ et « le geigneux »²²⁰. De plus, la référence au pompage à travers l'utilisation de machines telles que le clysopompe (p. 60) ou la pompe foulante (p. 61) n'est pas sans rappeler la vidange de l'estomac de ses ordures fécales. La quête gastrique d'Eugène finira avec son retour inespéré au foyer familial, là où il pourra satisfaire ses besoins dans son cabinet de toilette personnel comme l'atteste la fin du récit : « Je suis chez moi, dans des cabinets à moi ! et je me dis qu'il faut avoir vécu dans la promiscuité des hospices et des

²¹⁸ *Ibid.*, p.99.

²¹⁹ Thomas : vase de nuit (populaire) : (*SAC*, p. 70).

²²⁰ Geigneux : pot de chambre à anse : (*SAC*, p. 62).

camps pour apprécier la valeur d'une cuvette d'eau, pour savourer la solitude des endroits où l'on met culotte bas, à l'aise. » Ainsi, c'est tout naturellement que la nouvelle s'achève dans la *merde*.²²¹

À noter que l'acte défécatoire est également évoqué de manière implicite, précisément au cours du séjour du personnage principal à l'hôpital où il sera contraint de côtoyer des malades à l'hygiène douteuse : « Le dragon jurait des “ Nom de Dieu ” sans parler, se levait à tout instant, enveloppé dans son grand manteau blanc et allait aux latrines dont il rapportait l'ordure gâchée par ses pieds nus. » (p. 62) L'injure blasphématoire renforce encore plus l'aspect carnavalesque de cette image, déjà bien établi via la référence scatologique.²²²

Le carnavalesque se manifeste aussi à travers l'évocation de la glotonnerie du personnage qui, malgré sa maladie gastrique, n'en ressentira pas moins un constant besoin de se goinfrer.²²³ Nous en voulons pour preuve la scène où Eugène et son ami s'empiffrent d'un copieux repas auprès de prostituées à la laideur et à la bêtise remarquables : « Je découpe le poulet, les bouchons sautent, nous buvons comme des chantres et bâfrons comme des ogres. » (p. 66) La phrase « nous buvons comme des chantres et bâfrons comme des ogres » imprime un cachet gargantuesque à l'extrait, notamment à travers la comparaison avec la figure de l'ogre. Nous retrouvons encore l'image carnavalesque du banquet dans le passage suivant : « Ô sainte joie des bâfres ! J'ai la bouche pleine, et Francis est soûl ! [...] le garçon qui nous sert a l'air d'un idiot, nous, nous avons l'air de goinfres [...]. Nous nous empiffrons rôtis sur rôtis, nous nous ingurgitons bordeaux sur bourgogne, chartreuse sur cognac. » (p. 57) Nous mentionnons encore une fois la contamination du lexique religieux par le champ isotopique de la glotonnerie comme le démontre l'expression « Ô sainte joie des bâfres ! ». Ainsi, le monde du carnaval en œuvre dans cette nouvelle nous fait passer du grotesque triste au réalisme grotesque bakhtinien.

²²¹ Léon Bloy, à propos de *Sac au dos* a écrit : « Quand l'héroïsme semble grotesque, la chiasse devient glorieuse », Léon Bloy, *Joris-Karl Huysmans, de l'académie Goncourt, in œuvres*, t. IV, Paris, éd. J. Petit, Mercure de France, 1965, p. 260.

²²² Sur l'association du langage religieux au langage scatologique dans la nouvelle *Sac au dos* voir J.-M. Seillan, « Joris-Karl Huysmans, écrivain scatologique », in C.Becker, A. Simone Dufief et J.-L. Cabanès, *Ironie et inventions naturalistes*, Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, n°7, Nanterre, 2002. Nous définissons le terme de scatologique comme suit : « Personne qui prie avant de tirer la chasse. » <https://www.impossible-dictionnaire.com/scatolique/>, cons. le 30/07/21.

²²³ Voir le chapitre IV « Le banquet chez Rabelais » dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen-âge et sous la Renaissance*, op.cit.

Dans *En rade*, la scatologie se manifeste à travers sa dimension olfactive, c'est-à-dire par l'émission d'odeurs nauséabondes rappelant la pisse et la matière fécale.²²⁴ Nous illustrons cela par la convocation de deux exemples : « Réveillés en sursaut, Jacques et Louise virent, effarés, devant eux, l'oncle Antoine debout, dans une latrinière exhalaison de purin tiède. » (*E.R.*, p. 91) et :

Une corrosive touffeur d'alcali traversée par des milliers de mouches perça la vue [de Jacques] d'aiguilles et lui térébra de sifflements ronds les ouïes. L'étable [...] était trop petite pour contenir ses quatre vaches, serrées, les unes contre les autres, sur des litières empoicrées par d'excrémentielles tartes. (p. 92)

Ainsi, nous avons une réduction du milieu paysan à un dépotoir à ciel ouvert où s'entassent l'ordure et les excréments animaux issus de l'activité agraire à laquelle le personnage principal ne comprend rien. Cela met en évidence la part de grotesque qui traverse tout le roman.

Comme pour Eugène Lejantel dans *Sac au dos*, au cours d'une exploration approfondie du château de Lourps, Jacques Marles se fixera pour objectif de dénicher un lieu décent pour assouvir ses besoins gastriques : « Il avait en vain cherché dans le labyrinthe de ces pièces les confessionnaux du corps, les pièces aménagées pour déverser ses fuyants secrets. » (p.102) Nous relevons là encore un entremêlement du discours religieux à celui de la scatologie. Ainsi, le cabinet de toilette est désigné ici par l'expression « les confessionnaux du corps » alors que l'expression « déverser ses fuyants secrets » joue le rôle d'une métaphore renvoyant à l'acte défécatoire. Nous avons donc une poétisation du discours scatologique. Cette métaphorisation de la déjection excrémentielle est en contradiction totale avec le discours crû et terre à terre de la tante Norine : « - C'est-il donc que tu voudrais chier, mon neveu, dit-elle entre deux hoquets ; mais on se pose dehors, où qu'on est, comme nous ! » (p. 102) L'image de cette femme paysanne chiant à même le sol entre deux hoquets n'est pas sans réactualiser le comique carnavalesque.

Le carnavalesque va jusqu'à s'immiscer dans le troisième cauchemar de Jacques, celui du chapitre X. En effet, cet épisode onirique reproduit une véritable ambiance de cirque avec des apparitions hautes en couleur telles que cette « vieille femme vêtue d'un chapeau calèche, d'une camisole de nankin cailloutée de taches, d'un tablier bleu sur lequel ballottait une

²²⁴ La puanteur est également un motif récurrent dans *Sac au dos* : « [...] nous étions parvenus à expulser [...] deux gaillards dont la puanteur de pieds native s'aggravait d'une incurie prolongée et volontaire. » (p. 47) ou encore : « Le lendemain, [...] le médecin fait son entrée ; un brave et excellent homme, qui n'avait que deux défauts : celui de puer des dents et celui de vouloir se débarrasser de ses malades [...] » (pp. 59-60)

plaque de marchande des quatre saisons, en cuivre, de la forme d'un cœur » (pp. 191-192) et qui avait « des cuisses énormes soigneusement comprimées dans de sévères bas à varices » (p.192) ou encore ce cul-de-jatte, « se ten[ant] assis dans une écuelle de bois posée sur un madrier » (p. 192) et jouant du pibroch. Ces personnages monstrueux permettent de faire le lien entre le monde carnavalesque et celui des monstruosité telles qu'on peut les voir dans les foires aux monstres.²²⁵

D'ailleurs ce n'est point un hasard si, dans le chapitre IX d'*À rebours*, les étranges maîtresses de des Esseintes appartiennent toutes au monde du cirque. Toujours dans ce même cauchemar, nous relevons une transformation du monde agricole honni par Jacques en véritable fête foraine où se mêlent exotisme, grotesque et bas-corporel : « [...] [Jacques] pénétra dans une galerie labourée, plantée de potirons. Tous palpitaient, se soulevaient enfiévrés, tiraient sur les tiges qui les attachaient au sol. Jacques eut l'immédiate perception qu'il voyait un champ de fesses mongoles, un potager de derrières appartenant à la race jaune. » (p. 190) Nous avons donc la métamorphose d'un aliment végétal - les potirons - en un élément constitutif du bas-corporel, en l'occurrence les fesses. À l'inverse, nous relevons la transformation d'objets célestes en objets comestibles : « une cuve formidable de noir dans laquelle nageaient, ainsi que des pâtes d'Italie, des étoiles, des croissants, des losanges, des cœurs phosphorescents, tout un ciel souterrain, constellé d'astres comestibles, l'épouvanta ; ». (p. 190). Comme le confirme encore plus l'expression oxymorique « ciel souterrain », nous sommes face à un phénomène de rabaissement caractéristique du monde à l'envers.²²⁶ Enfin, comme dans *À rebours* et *Là-bas*, le roman s'achève sur une référence au bas corporel avec l'image des deux paysans se dirigeant « ventre à terre » (p. 228) vers le château.

Malgré sa forte teneur pessimiste, *À vau-l'eau* contient tout de même quelques éléments renvoyant au monde carnavalesque, à commencer d'abord par la naissance de Folantin dans des ingrédients culinaires : « Une tante [...] le débarbouilla avec du beurre et, par économie, lui poutra les cuisses, en guise de lycopode, avec de la farine raclée sur la croûte d'un pain. » (*A.V.E.*, p. 88). Cela imprime un côté gargantuesque à la destinée du personnage, laquelle consisterait alors à errer de gargote en gargote, en quête du met ultime. Nous mentionnons également dans la nouvelle quelques clins d'œil scatologiques tels que ces références aux

²²⁵ Nous remarquons que l'étrange femme, au départ « d'une beauté solennelle » (p. 194) mais qui deviendra de plus en plus laide à mesure que nous progressons dans le cauchemar, finira par ressembler à un clown : « La femme [avait] [...] la gueule gâchée, dépeuplée sur l'avant, cariée sur l'arrière, barrée comme celle d'un clown, de deux traits de sang. » (p. 195), c'est ce qui accentue la dimension circassienne du passage.

²²⁶ Le réalisme grotesque, caractéristique du monde carnavalesque, se perçoit également à travers la référence aux entrailles pour exprimer l'état de frayeur de Jacques face à cet étrange cauchemar : « Il fut secoué, remué dans ses entrailles, [...] » (p. 194).

urinoirs publics : « il avait eu recours aux charlatans, sans tenir compte des inscriptions qui rayaient leurs affiches dans les rambuteaux²²⁷, » (p. 92) et « le vaste tableau d'un déménageur avivait ses couleurs [...] et, sur l'armure d'un urinoir, une réclame de teinturier : deux chapeaux écarlates [...] évoquaient, dans ce quartier de bedeaux et de dévotes, les fastes d'une religion, les hautes dignités d'un sacerdoce. » (p. 119) Nous signalons, encore une fois, dans ce dernier exemple la manifestation du « scatologique » avec cette association loufoque du scatologique au religieux.

L'emploi du terme « vidange » dans l'expression « la vidange des vins blancs aigris » (p. 100) nous renvoie à l'image grotesque d'un individu vidant ses entrailles de la matière fécale. De plus, malgré la thématique centrale du dégoût alimentaire, nous relevons la présence dans le texte du champ lexical de la glotonnerie se reflétant dans la dissémination de quelques verbes dénotant la voracité gastronomique tels que « avoir dévoré » (p. 88), « bâfrait » (p. 94), « s'empiffrer » (p. 111) ou encore « se gaver » (p. 123). Enfin, même l'inanimé se pare de quelques attributs scatologiques telle que cette lampe dont Folantin « arrachait [...] de profonds rots. » (p. 86)

3.2 - Houellebecq : le vomitif comme expression du dégoût du monde

Le vomitif et le boulimique sont traités de manière assez directe chez Houellebecq renforçant ainsi le caractère visuel de l'abjection dans son univers romanesque. Nous verrons également à quel point la fête revêt un aspect négatif dans ses romans d'où l'expression de fête triste que nous proposons. Cela réactualise une fois de plus le grotesque triste de son œuvre littéraire.

3.2.1 - La représentation explicite du vomitif et du boulimique

Chez Houellebecq, le vomi est souvent évoqué de manière explicite et ce dès son premier roman *Extension du domaine de la lutte*. En effet, ce roman est parsemé d'épisodes vomitifs venant accentuer le caractère abject du récit. Ainsi, le motif du vomi apparaît dès la fin de l'*incipit* : « En me réveillant, je me suis rendu compte que j'avais vomi sur la moquette. J'ai dissimulé les vomissures sous un tas de coussins, » (*E.D.L.*, p. 7). Bien souvent dans le roman, le vomitif est mis en corrélation avec la sexualité frustrée du personnage principal. Aussi, l'acte vomitif de l'*incipit* a-t-il un lien direct avec le cauchemar du narrateur où il a rêvé d'une fille en minijupe sur laquelle il a fantasmé tout juste avant de s'endormir : « La

²²⁷ Rambuteaux : urinoirs publics édifiés dans les rues et réservés aux hommes (populaire). (*A.V.E.*, p. 92).

filles en minijupe était dans l'embrasement d'une porte, [...]. Sur ses épaules était perché un perroquet gigantesque, qui représentait le chef de service. De temps en temps elle lui caressait les plumes du ventre, d'une main négligente mais experte. » (p. 7) Le deuxième acte vomitif : « Je m'excusai brièvement, et je partis vomir dans les toilettes. » (p. 47) survient juste après que le protagoniste principal a envisagé de faire l'amour avec sa collègue de travail Catherine Lechardoy : « Après mon troisième verre j'ai failli lui proposer de partir ensemble, d'aller baiser dans un bureau ; sur le bureau ou sur la moquette, » (p. 46) Enfin, vomir et sexualité sont mis en relation de façon explicite dans l'épisode de la boîte de nuit vers la fin du récit : « Je commençais à avoir envie de vomir, et je bandais ; » (p. 113) Suite à cela, seront exposés de manière claire et visible et l'acte vomitif et l'acte masturbatoire :

Une fois enfermé [dans les toilettes] j'ai mis deux doigts dans ma gorge, mais la quantité de vomissements s'est avérée faible et décevante. Puis je me suis masturbé, avec un meilleur succès : au début je pensais un peu à Véronique, bien sûr, mais je me suis concentré sur les vagins en général, et ça s'est calmé. L'éjaculation survint au bout de deux minutes ; elle m'apporta confiance et certitude. (p. 113)²²⁸

Nous comprenons à travers ce passage que le narrateur conçoit l'acte émetteur de fluides qu'ils soient gastriques ou corporels (vomissement et éjaculation) comme sources d'un certain plaisir. Mais là où l'acte masturbatoire se révèle satisfaisant, le vomitif se solde par un échec du fait de la faible quantité de vomissements émises. Nous constatons aussi que dans ces exemples les rejets buccaux ont tous une origine liquide, plus précisément, c'est souvent à la suite d'une consommation excessive de boissons alcoolisées que le personnage en vient à vomir ce qui nous ramène encore une fois à l'importance du motif de l'éjection liquide en œuvre dans tout le roman. Cependant, nous avons une occurrence d'un cas de rejet d'aliments solides, précisément au moment où le narrateur séjourne dans un hôpital psychiatrique pour traiter sa dépression : « [...] toute ingestion d'aliments solides me fut impossible ; je les vomissais aussitôt, avec des hoquets douloureux ; j'avais l'impression que mes dents allaient partir avec. Il fallut recourir aux perfusions. » (p. 144) Ici, le vomitif se manifeste dans sa dimension purement morbide comme le prouvent ces douleurs gastriques qui accompagnent l'acte de rejet.

À noter que l'emploi du lexique vomitif dépasse le seul cadre alimentaire pour investir les autres domaines du quotidien médiocre des protagonistes. Plus précisément, le vomitif sert

²²⁸ Nous relevons également un peu en aval de ce même passage la présence d'une métaphore assimilant le sperme de Tisserand à de la nourriture avariée : « j'avais l'impression de sentir le sperme pourri qui remontait dans son sexe. » (p. 119) Ce sperme qui remonte rappelle le reflux d'un fluide gastrique suite à des problèmes digestifs.

à exprimer le sentiment de dégoût qui assaille les personnages du roman, à commencer par le narrateur lui-même qui, pour rendre compte de sa haine envers sa profession et le monde en général convoque le motif du vomissement : « Je n'aime pas ce monde. Décidément, je ne l'aime pas. La société dans laquelle je vis me dégoûte ; la publicité m'écœure ; l'informatique me fait vomir. » (p. 83) Cela n'est pas sans rappeler le cas de Folantin dans *À vau-l'eau* où le dégoût déborde du cadre gastronomique pour devenir le moyen par lequel le personnage exprime sa répugnance envers son environnement.

À noter que la dégradation physique et psychologique du personnage principal agit comme un répulsif auprès de son chef de service : « Il fera l'ultime effort de me raccompagner jusqu'à la porte, mais en maintenant une distance de sécurité de deux mètres, comme s'il craignait que tout à coup je lui vomisse dessus. » (p.136) Quant au cas Raphaël Tisserand, il illustre parfaitement l'effet dégoûtant qu'exerce une trop grande laideur physique sur l'interlocuteur : « Hélas, chaque fois que [Tisserand] s'approche de la pauvre petite secrétaire, le visage de celle-ci se crispe dans une expression de répulsion involontaire, on pourrait presque dire de dégoût. C'est vraiment une fatalité. » (p.59) La référence au motif de dégoût vient ici confirmer le caractère déterminant de l'apparence physique.

L'espace lui-aussi semble subir une sorte de souillure tout au long du roman : ainsi, le narrateur parle d' « un bouillonnement visqueux » (p. 51) pour qualifier l'air ambiant « aux approches de la passe de Bab-el-Mandel » (p. 51), « bouillonnement visqueux » rappelant la viscosité du fluide gastrique mal digéré. Pour décrire les terres inondées s'étendant tout le long du parcours Rouen-Paris, le protagoniste « imagine une boue gluante, noirâtre, où le pied s'enfonce brusquement. » (p. 82)

L'acte vomitif est également représenté dans les autres romans houellebecquiens. Ainsi, dans *Les particules élémentaires*, Michel interrompt la logorrhée de Bruno portant sur le désastre de sa vie affective pour aller vomir dans les toilettes suite à une consommation d'alcool excessive : « Il se leva, s'enferma dans les toilettes. Très discrètement, sans faire le moindre bruit, il vomit. » (*P.E*, p. 180) Dans *Plateforme*, le personnage « vomit longuement dans la cuvette des W-C [après s'être] réveillé avec un mal de crâne atroce. » (*P*, p. 104), là encore, à cause d'une consommation excessive d'alcool. Nous mentionnons, à la suite de cet acte vomitif, une intrusion inattendue de la religion : « Dans le tiroir de la table de nuit il y avait une bible en anglais, ainsi qu'un livre sur l'enseignement de Bouddha. » (p. 104) Nous sommes donc face à la manifestation du scatologique.

Dans *La possibilité d'une île*, c'est bien de rejets alimentaires dont il s'agit puisqu'après avoir consommé « des saucisses écœurantes baignant dans une sauce très grasse, [...] »

accompagnées de plusieurs bières » (*P.I.*, p. 286) Daniell tombera malade d'une intoxication alimentaire : « [...] je fus saisi d'une crise de rire douloureux, accompagnée de maux d'estomac, qui se prolongèrent pendant trois jours, au bout desquels je me mis à vomir. J'appelai un médecin qui diagnostiqua un empoisonnement, » (p. 288) Nous relevons dans ce cas précis l'association du rire avec le vomitif ce qui ajoute un côté carnavalesque à la situation. Le carnavalesque s'en trouve même renforcé par une référence scatologique portant sur la nature toxique du met consommé : « je sentais mon estomac se gonfler, se remplir de merde, » (p. 286).

Enfin dans *La carte et le territoire*, le personnage principal Jed Martin, tenant mal l'alcool, est souvent sujet à des crises vomitives suite à des repas trop arrosés : « [Jed] termina le cognac avant de sauter à pieds joints sur son tableau [...]. Il finit par perdre l'équilibre et tomba, le cadre du chevalet lui heurta violemment l'occiput, il eut un renvoi et vomit, » (*C.T.*, p. 29). Dans ce cas présent, la présence de vomissures semble être corrélée à la difficulté du processus créatif. Les autres épisodes vomitifs surviennent lors d'une réception à laquelle a assisté Jed : « Il sentit monter la nausée, se précipita dans la cour et vomit sur un palmier nain » (p. 238), « il vomit à nouveau, il avait encore un fond de bile dans l'estomac, cela avait probablement été une erreur de mélanger le punch créole et l'absinthe. » (p. 239) et « Il fut de nouveau saisi d'un spasme, éructa difficilement sur le palmier. » (p. 238) Ici, c'est bien la dimension douloureuse de l'acte vomitif qui est mise en avant.

La boulimie, motif contraire du rejet alimentaire, est également représentée dans l'univers houellebecquien à travers essentiellement deux personnages principaux : Bruno des *Particules élémentaires* et Florent de *Sérotonine*. Bruno, pour échapper aux aléas d'une enfance extrêmement difficile, va se réfugier dans la nourriture si bien qu'il deviendra obèse :

Parfois Bruno se relevait dans la nuit, marchait jusqu'au réfrigérateur. Il vidait des corn flakes dans un bol, rajoutait du lait, de la crème fraîche ; il recouvrait le tout d'une épaisse couche de sucre. Puis il mangeait. Il mangeait plusieurs, jusqu'à l'écoeurement. Son ventre était lourd. Il éprouvait du plaisir. (*P.E.*, p. 48)

Ici, nous sommes à des années-lumière de la festività gastronomique issue de la conception carnavalesque du monde. Bien au contraire, la glotonnerie est envisagée uniquement dans sa dimension morbide avec la mise en avant convulsive de l'acte alimentaire qui aboutit à une forme de nausée comme le suggère le terme « écoeurement ». La boulimie de Bruno est à mettre en parallèle avec son activité masturbatoire excessive, autre manifestation de ce mal-être qui le ronge de l'intérieur.

D'ailleurs, voracité gastronomique et sexualité convulsive sont clairement mises en relation dans le parcours narratif de Bruno. Ainsi, à l'époque où il est devenu étudiant à la fac, il prend l'habitude, après s'être empiffré de nourritures grasses et dégoulinantes, de se rendre dans une salle de cinéma porno :

Dans le McDonald's [...] il engloutissait plusieurs cheeseburgers, qu'il accompagnait de Coca-Cola et de milk-shakes à la banane ; puis il descendait en titubant la rue de la Harpe avant de se terminer aux pâtisseries tunisiennes. En rentrant chez lui il s'arrêtait devant le *Latin*, qui proposait deux films porno au même programme. [...] Il se branlait (p. 150).

Ce passage illustre parfaitement l'association malsaine entre la malbouffe et la sexualité triste. Cette association devient encore plus explicite dans le passage où le narrateur expose la relation entre Bruno et Annick, une jeune femme de dix-huit ans décrite comme étant laide et « presque obèse » (p. 152). Le physique particulièrement ingrat d'Annick empêche toute perspective d'épanouissement sexuel pour le couple : « Trop humiliée par son physique, elle refusait de se déshabiller ; mais le premier soir elle proposa à Bruno de lui faire une pipe. Elle le suçait rapidement, un peu trop fort ; il éjaculait dans sa bouche. » (p. 152) Nous imaginons alors une scène à caractère particulièrement glauque où deux corps boursoufflés se livrent à une activité sexuelle inachevée se réduisant à la jouissance orale. À noter qu'avant chaque rapport avec Annick, Bruno adopte un rituel alimentaire bien précis : « Il se gavait de pâtisseries tunisiennes, à la limite du vomissement ; il montait chez elle, se faisait faire une pipe et repartait. » (p. 152) Ainsi, cette description froide et expéditive²²⁹ réduit Annick, au rang de simple exutoire, dont le rôle, comme celui de la nourriture, se limiterait à combler les pulsions les plus irrépressibles de Bruno. La référence au vomissement survenant juste après l'évocation de l'acte éjaculatoire dans le texte nous ramène une fois de plus à cette esthétique de l'éjection - voire de la déjection - propre à Houellebecq.

Le rapport entre obésité et haine de soi se perçoit dans *La possibilité d'une île* à travers l'attitude de Daniell, après avoir consommé ces fameuses saucisses grasses et peu ragoûtantes : « et l'idée me traversa d'accélérer consciemment le processus de destruction, de devenir vieux, répugnant et obèse pour mieux me sentir définitivement indigne du corps d'Esther. » (*P.I.*, pp. 286-287)

²²⁹ L'aspect froid et expéditif de la phrase se reflète dans la juxtaposition de quatre actions toutes aussi différentes les unes que les autres - la consommation alimentaire, l'arrivée chez la conjointe, l'acte sexuel et le départ du conjoint - mais toutes exposées de la même manière, c'est-à-dire la plus concise et la plus distante qui soit, sans recours à aucun procédé emphatique.

Dans *Sérotonine*, contrairement aux *Particules élémentaires*, nous avons un cas de boulimie physiologique. En effet, la prise de l'antidépresseur Captorix par Florent a ravivé l'appétit de l'ingénieur agronome de façon très intense. Plus précisément, c'est l'augmentation du taux de Cortisol sécrété dans le sang qui est à l'origine de l'altération de son rapport avec l'alimentation : « - Avec le cortisol c'est inévitable, vous allez grossir de plus en plus, vous allez devenir franchement obèse. Et une fois que vous serez obèse, là ce ne sont pas les maladies mortelles qui manquent, il y a l'embarras du choix. » (S, pp. 316-317) Une seule perspective s'offre alors quant à l'avenir de Florent, celle de passer le restant de ses jours à manger jusqu'à la faillite financière : « La seule solution pour réduire mon solde bancaire était de continuer à bouffer, d'essayer de m'intéresser à des mets onéreux et fins (truffes d'Alba ? homards du Maine ?, je venais de dépasser quatre-vingts kilos [...] » (p.344) Mentionnons ici la note d'humour noir du narrateur qui, malgré l'exposition de sa situation désespérée, se permet tout de même d'explicitier le nom des mets onéreux dont il compte se gaver, à la manière d'un menu de restaurant.²³⁰

L'importance de la gastronomie se perçoit également à travers la représentation de l'espace restaurant. Cela se traduit par le recours à des descriptions minutieuses des menus des lieux gastronomiques fréquentés tels que celui du café O 'Jules qui aura le mérite de susciter l'enthousiasme de Florent :

D'emblée la carte de l'établissement me transporta d'enthousiasme, [...] l'emploi du nom Jules avait en effet permis l'élaboration d'un système de carte profondément innovant, où la créativité des dénominations s'associait à une contextualisation porteuse de sens, comme en témoignait déjà le chapitre des salades, qui faisait voisiner " Jules dans le Sud " (salade, tomates, œuf, crevettes, riz, olives, anchois, poivron) avec " Jules en Norvège " (salade, tomates, saumon fumé, crevettes, œuf poché, toasts) (p. 85).

La dramatisation d'une simple lecture d'un menu de restaurant, outre l'effet grotesque qu'elle génère, nous indique à quel point la quête gastronomique devient un enjeu existentiel pour le personnage principal, ce qui n'est pas sans rappeler le cas de Folantin dans *À vau-l'eau*.

3.2.2 - La fête triste dans l'univers houellebecquien

La fête, dans l'univers romanesque houellebecquien, est souvent porteuse d'une certaine négativité accroissant l'état dépressif du personnage. Nous sommes donc, une fois de plus,

²³⁰ Dans *La carte et le territoire*, l'association boulimie-dépression est également exploitée dans la représentation du personnage Michel Houellebecq qui, pour surmonter son état dépressif, se livre à une consommation excessive de charcuterie : « " j'ai replongé... J'ai complètement replongé au niveau charcuterie " poursuit sombremenent Houellebecq. » (C.T, p. 162)

bien loin du monde carnavalesque bakhtinien où la fête populaire revêt un caractère régénérateur. Dans un monde régi par la loi de la compétition sexuelle, la fête se dépare de sa dimension populaire et devient un terrain de jeu où interviennent diverses discriminations. Nous citons en illustration l'exemple de la boîte de nuit, espace de la festività postmoderne par excellence. C'est au sein de cet espace que les hommes aux physiques avantageux pourront s'octroyer les faveurs de la gent féminine, laquelle, depuis la libération sexuelle, s'est trouvée affranchie de toute contrainte morale, tandis que les autres, les hommes aux physiques ingrats, sont condamnés à subir le joug oppressant de la frustration sexuelle.

Nous retrouvons cela parfaitement retranscrit dans *Extension du domaine de la lutte* où le narrateur décrit la discothèque *L'Escale* en ces termes : « La boîte était à moitié pleine : surtout des quinze-vingt ans, ce qui anéantissait d'emblée les modestes chances de Tisserand. Beaucoup de minijupes, de bustiers échancrés ; bref, de la chair fraîche. » (*E.D.L.*, p. 111) La boîte en question est donc réduite à un lieu où s'agglutinent les corps dénudés de jeunes filles, à la disposition de la gent masculine dont les représentants devront se surpasser pour espérer attraper une proie. Ce lieu devient par conséquent synonyme d'enfer sur terre pour Raphaël Tisserand puisque, du fait de sa grande laideur, il sait d'avance qu'il ne pourra jamais accéder à la volupté de ces corps féminins. Il devra tout au plus se contenter de regarder ce déferlement violent de chair fraîche sans pouvoir y goûter : « Je vis les yeux [de Tisserand s'exorbiter brutalement en parcourant la piste de danse ; » (p. 111). Ce n'est donc point un hasard si le narrateur choisit une boîte de nuit pour réveiller les pulsions criminelles de son collègue de travail.

La fête, dans *La possibilité d'une île*, est également abordée dans sa dimension la plus triste, puisque c'est au cours de la fête d'anniversaire d'Esther que Daniell comprend que la relation charnelle qu'il avait entretenue jusque-là avec la belle espagnole était sur le point de se terminer. Le sentiment de tristesse se voit associé à celui de perte vu que l'humoriste rassis était le seul, parmi les deux cents personnes de la fête « à avoir dépassé vingt-cinq ans » (*P.I.*, p. 310). Face à l'amertume dont il est assailli, Daniell ne trouvera d'autre échappatoire qu'une consommation excessive d'alcool, ce qui le conduit au vomissement : « je me précipitai sur la cuvette des toilettes et m'enfonçai la main dans la gorge, je vomis longuement, douloureusement avant de commencer à me sentir mieux, » (p. 312). Là où la fête rabelaisienne véhiculait un idéal de régénération, notamment à travers la convocation d'images scatologiques puisant dans un comique grotesque mais fédérateur, la fête

houellebecquienne, elle, accorde la primauté au vomitif²³¹, acte douloureux associé à la maladie et aucunement à une quelconque renaissance. De plus, la fête en question est caractérisée par un côté trash où se côtoient sexe facile et consommation de drogues dures : « Dans le coin, une adolescente blonde, au tee-shirt relevé sur les seins, faisait des pipes ; » (p. 310) et « Lorsqu' [Esther] s'agenouilla à son tour sur le sol, sa jupe remonta très haut sur son cul. Elle introduisit le tube de carton dans sa narine et [...] elle sniffa rapidement [...] la poudre blanche, » (p. 311).

Nous relevons également cette image très évocatoire : « À quelques mètres de moi il y avait une fille vêtue de noir, au regard vide ; je pensais qu'elle ne remarquait pas ma présence, mais elle cracha de côté au moment où j'éjaculais. » (p. 315) La synchronisation de l'acte éjaculatoire avec celui du crachat illustre parfaitement cette idée de sexe sale. La fête se termine d'ailleurs dans la puanteur généralisée pour Daniell : « Il y avait du sperme séché sur mon pantalon, et j'avais dû renverser du whisky sur ma chemise, ça empestait. Je me levai avec difficulté, traversai la terrasse au milieu des reliefs de nourriture et des bouteilles vides. » (p. 316) Nous pouvons interpréter ce sperme séché comme une forme de déchet, relégué au même rang que ce tas de nourriture pourrissante, gisant sur le sol de la terrasse.

À noter que le sentiment d'extrême perte dans lequel s'est trouvé Daniell au cours de cette fête réactualise l'idée d'horreur cosmique étudiée lors de la deuxième partie de notre travail : « J'étais dans des zones intérieures pénibles, confinées, comme une succession de pièces sombres. » (p. 315) La sensation d'errance et de claustrophobie atteste de l'altération totale de la perception chez l'humoriste déclinant.

Il existe un lien évident entre fête et solitude dans l'univers houellebecquien. Les *incipits* respectifs d'*Extension du domaine de la lutte*, *les particules élémentaires* et *Soumission* rendent parfaitement compte de cela. En effet, ces trois romans débutent par la mise en scène d'un événement festif : soirée entre collègues pour *Extension du domaine de la lutte*, pot de départ du personnage principal dans *Les particules élémentaires* et soutenance de thèse réussie pour François dans *Soumission*. Cependant, à chaque fois c'est bien la solitude du personnage qui est mise en avant. Ainsi, le narrateur du premier roman de Houellebecq rentre chez lui tout seul à pied après avoir perdu ses clés tandis que François de *Soumission* passera le soir de sa soutenance à boire chez lui, en solitaire. Enfin, la soirée de pot de départ de Michel des *Particules élémentaires*, suite à laquelle il rentre chez lui là encore en solitaire, se signale par une ambiance lourde, d'où son extrême brièveté : « Un malaise de plus en plus

²³¹ Nous rappelons que l'épisode de la discothèque dans *Extension du domaine de la lutte* est également ponctué d'un acte vomitif.

perceptible se répandit entre les convives ; [...] Les mots échangés claquaient avec lenteur dans l'atmosphère. On se sépara rapidement. [...]. À dix-neuf heures trente, tout était terminé. » (*P.E.*, p. 13)

Cependant, pour *Soumission*, la solitude et la tristesse du personnage sont à relativiser. En effet, le roman se distingue par la manifestation d'une certaine forme de festivité grotesque rappelant quelque peu le monde de la fête populaire théorisée par Bakhtine, où la gastronomie et les banquets jouent un rôle clé. Aussi, les conversations politiques tournant autour de l'avènement de l'Islam comme fait politique majeur sont-elles souvent tenues dans le cadre d'un bon repas entre amis.²³² Même la conversation décisive de François avec Robert Rediger, le nouveau doyen de la Sorbonne, portant sur son avenir professionnel et sa future conversion à l'Islam, au chapitre IV de la cinquième partie, se voit ponctuée de commentaires émis par le narrateur sur la qualité des mets et des alcools proposés par l'hôte : « Les petits pâtés chauds étaient délicieux, épicés mais pas trop, je reconnus la saveur de la coriandre. Et le vin était sublime. » (*S.*, p. 261) et « Il me servit un verre de boukha, me tendit à nouveau le plateau de pâtisseries ; elles étaient excellentes, le contraste avec l'amertume de l'alcool de figue était délicieux. » (p. 272) Cela a pour effet de retourner le côté sérieux de la situation en y insufflant une part de burlesque.²³³

L'importance de la gastronomie dans le récit se perçoit également à travers la réinterprétation de *Là-bas* de Huysmans à laquelle se livre François, en tant que spécialiste de cet auteur : ainsi *Là-bas* serait le roman, non pas uniquement du mysticisme catholique, mais aussi et surtout celui de l'épanouissement gastronomique :

La cuisine célébrée dans *Là-bas* était ce qu'on aurait pu appeler une honnête cuisine de ménage, [...]. Ce qui représentait vraiment le bonheur aux yeux [de Huysmans], c'était un joyeux repas entre artistes et amis, un pot-au-feu avec sa sauce au raifort, accompagné d'un vin "honnête", et puis un alcool de prune et du tabac, au coin du poêle, alors que les rafales du vent hivernal battent les tours de Saint-Sulpice. (pp. 297-298)

Chez Huysmans, comme pour la pornographie et la monstruosité, l'abjection alimentaire est traitée dans sa dimension métaphorique : ainsi, dans *À vau-l'eau*, la sensation de dégoût ne se restreint point au seul domaine de la nourriture mais structure l'ensemble du récit. Le monde serait donc semblable à un met périmé qu'on ferait mieux de rejeter, comme

²³² Il s'agit essentiellement de deux repas respectivement situés au chapitre V- Partie II et chapitre II - Partie III, au cours desquels François discute avec Alain Tanneur, un agent de la DGSI et mari de sa collègue de travail Marie-Françoise, sur l'avenir de la France.

²³³ L'inversion comique se reflète également dans la consommation d'alcool excessive des deux personnages alors que Robert Rediger, depuis sa conversion à l'Islam et étant donné que cette religion interdit la consommation d'alcool, n'est plus censé en boire.

le confirme la référence à Schopenhauer vers la fin de la nouvelle. Nous avons également relevé une forme d'esthétisation voire de dramatisation dans la description de la mauvaise bouffe qui s'apparente à un véritable projet d'écriture, dépassant ainsi le seul cadre thématique. De plus, Huysmans innove dans l'exploitation du topos du dégoût alimentaire en l'insérant au niveau des frontières romanesques, principalement dans les clôtures de ses romans. Enfin, en sus du principe d'inversion satanique faisant suite à une interprétation particulière du sadisme, l'univers romanesque huysmansien réactualise l'idée d'inversion carnavalesque où la voracité alimentaire et le scatologique sont mis à contribution pour dépeindre un monde marchant sur la tête, dominé par la prépondérance du bas-corporel.

Pour Houellebecq, là encore, dans la continuité de son traitement de la monstruosité et de la pornographie, l'abject alimentaire se déploie dans sa forme la plus directe, c'est-à-dire le vomitif et le bilieux, avec toujours cette volonté de nous faire visualiser l'objet de l'abjection. Nous avons également démontré que le vomitif est souvent associé à une forme de sexualité sale, convulsive. Ainsi, l'acte éjaculatoire devient assimilable à celui du rejet gastrique, altérant par là le statut même du fluide séminal : le sperme n'est plus ce fluide fécondant générateur de vie mais un liquide pourrissant dans les entrailles de l'individu tyrannisé par l'œuvre d'une frustration sexuelle irrépressible. Nous aboutissons alors, chez Houellebecq, à l'élaboration d'une esthétique de la déjection où tous les fluides corporels (sang, sperme et bile) nous sont présentés dans leurs manifestations les plus répugnantes. Enfin, nous avons vu que le monde de la fête, dans l'univers romanesque houellebecquien, se départ de ses attributs populaires pour se transformer en chronotope²³⁴ infernal contribuant à amplifier l'état dépressif du personnage. Sur le plan sociologique, la fête sert alors d'outil d'autopsie des dérives et des excès de la société postmoderne.

Nous pouvons donc conclure que, de Huysmans à Houellebecq, l'écriture de l'abject diffère. Chez Huysmans, nous décelons cette tendance à transformer le laid en beau, en d'autres termes à esthétiser l'abject, via une écriture puisant dans le métaphorique et le suggestif. Chez Houellebecq, nous constatons une volonté de rendre compte, avec le plus de réalisme et d'acuité possible, de la dimension horrifique que renferme l'abjection. L'écriture chez lui, se veut alors la plus visuelle qui soit.

²³⁴ Chez Houellebecq, la fête n'est jamais aussi triste que quand elle se déroule durant une période propice aux célébrations telles que le réveillon de fin d'année, les anniversaires ou le soir de Noël.

III/ La morale à l'épreuve de l'abject

L'abject qui imprègne les romans de nos deux auteurs nous amène à traiter des enjeux moraux. La morale a-t-elle encore une place dans un monde régi par tant d'abjection, laquelle serait par essence « immorale, ténébreuse, louvoyante et louche » ?²³⁵ *A priori*, leurs œuvres romanesques accorderaient la primauté à l'immoralisme, au vu du cynisme et de l'humour noir caractérisant souvent les propos tenus par leurs personnages. En réalité il n'en est rien puisque nous verrons que la question morale occupe une place centrale chez nos deux auteurs. Dans cette optique nous commencerons par étudier les discours émis par les différents protagonistes à l'aune de leurs moralités présumées douteuses. Ensuite, nous examinerons la problématique de la mort volontaire : le suicide serait-il la seule échappatoire à un monde donné comme foncièrement mauvais ? Enfin, nous terminerons ce chapitre par l'évocation de la question du salut par l'art : à quoi pourraient se raccrocher des individus enfermés dans une société qu'ils détestent, sinon à un idéal artistique ?

1. Un discours à la moralité douteuse ?

C'est en exploitant le critère de la divergence/convergence du discours narratorial avec celui des personnages que nous allons évaluer la prétendue immoralité du discours huysmansien. Concernant Houellebecq, nous essayerons de démontrer la présence d'un certain discours polyphonique, lequel remettrait en question la dimension provocatrice de ses romans.

1.1 - Huysmans : incertitudes discursives sur la question du Mal

Comme nous l'avons déjà indiqué à maintes reprises, la littérature naturaliste a suscité de nombreuses réactions d'indignation au sein de la critique littéraire de l'époque, l'accusant de verser dans l'obscénité la plus crasse et l'immoralité la plus vulgaire. Cette question de l'immoralité se trouve fortement corrélée à celle de la prostitution qui deviendra, avec l'avènement du naturalisme, un motif littéraire récurrent. C'est à l'aune de la thématique prostitutionnelle que Huysmans va apparaître comme le parfait représentant de l'immoralité littéraire puisque en s'initiant à l'écriture de la prostitution, principalement à travers son roman *Marthe histoire d'une fille*, il va poser le premier jalon de toute une série de romans portant sur la fameuse figure de la fille :

²³⁵ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op.cit., p. 12.

Du côté du livre, ils sont nombreux également à décliner la figure de la prostituée. Le roman avant-coureur de Huysmans, *Marihe, histoire d'une fille*, en 1876, a ouvert une longue généalogie de récits de fille : *La Fille Élisa* de Goncourt en 1877 ; *Nana*, publiée en feuilleton dans le *Voltaire* (16 octobre 1879 - 5 février 1880), puis en volume chez Charpentier ; *La Fin de Lucie Pellegrin*, de Paul Alexis ; Les *Soirées* de Médan avec notamment *Boule de suif* et *l'Affaire du Grand 7* de Léon Hennique...²³⁶

À noter que l'étiquette de pornographe, attribuée à l'auteur d'*À rebours*, est en partie liée à cette tendance à faire de la prostitution un objet d'étude littéraire puisqu'il est à rappeler que « conformément à l'étymologie du terme, réinventé en quelque sorte par Restif de la Bretonne dans son livre *Le Pornographe ou la prostitution réformée*²³⁷ : le *pornographe* est celui qui traite de la *pornè*, la prostituée en grec ancien. »²³⁸ L'autre motif d'indignation pour les critiques de l'époque réside dans le fait que les romans de fille de Huysmans et des autres auteurs cités ci-dessus traitent de la prostitution et par extension de la sexualité d'une manière assez dérangeante où la mélancolie et la tristesse prennent le pas sur la dimension grivoise voire galante qu'on prête souvent aux romans libertins ou autres récits subversifs : « Avec ces fictions relatant invariablement le même parcours de déchéance de la prostituée, on est très loin des splendeurs et misères des courtisanes balzaciennes et des récits libertins du XVIII^e siècle, mais aussi des chroniques salées et salaces de la petite presse. La chair y est définitivement triste. »²³⁹ Le traitement de la sexualité dans sa dimension crue et morbide par ces récits accentue leurs mauvaises réceptions par les critiques qui se veulent moralisateurs, parmi lesquels nous citons Francisque Sarcey : « Ce n'est plus même la courtisane que nos romanciers se plaisent à peindre, ils marquent je ne sais quel goût étrange pour la prostituée ». ²⁴⁰

1.1.1 - Prise de distance de l'instance narrative avec le discours du personnage dans *À rebours*

À partir d'*À rebours*, le caractère immoral des écrits huysmansiens prend un tout autre tournant puisque cette fois-ci, bien plus que la prostitution ou la pornographie, c'est le satanisme et bien plus généralement la question du mal qui deviendra un véritable enjeu moral

²³⁶ Brigitte Diaz, « Desinfectionner la littérature » : la presse contre la pornographie littéraire », Médias 19 [En ligne], Chroniques et littératures de la prostitution, Publications, Guillaume Pinson (dir.), Presse, prostitution, bas-fonds (1830-1930), mis à jour le : 17/05/2013, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=13400>. Cons. le 27/01/2022.

²³⁷ Restif de la Bretonne, *Le pornographe ou la prostitution réformée*, 1769.

²³⁸ Brigitte Diaz, « Désinfectionner la littérature », *op.cit.*

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ Rapporté par Maupassant dans « Chronique », *Le Gaulois*, 20 juillet 1882.

dans la suite de son œuvre.²⁴¹ À noter que l'accueil d'*À rebours*, comme les autres romans naturalistes du même auteur, a été marqué par une grande agitation.²⁴² À titre d'exemple, Pellerin, le critique du journal *le constitutionnel* dira qu'avec Huysmans « on nage en pleine boue naturaliste. »²⁴³

L'une des nombreuses particularités de ce roman réside dans le fait que son côté immoral se décline non sur le plan des actes²⁴⁴ du personnage, dont nous avons déjà démontré les limites, mais bien plus sur le plan du discours. Autrement dit, c'est à partir du discours déviant du personnage principal que surgit la problématique de la morale. Ainsi, on pourrait résumer l'éthique de des Esseintes à ce célèbre aphorisme, survenant au chapitre VI : « Fais aux autres ce que tu ne veux pas qu'ils te fassent ; avec cette maxime tu iras loin. » (A.R, p. 166) Apparaît là encore le principe d'inversion cher au duc Jean où nous avons le détournement de la maxime « Ne fais pas aux autres ce que tu ne voudrais pas qu'on te fasse. » Nous relevons également une autre réflexion du même ordre : « plus on s'efforcera d'équarrir l'intelligence et d'affiner le système nerveux des pauvres diables, et plus on développera en eux les germes si furieusement vivaces de la souffrance morale et de la haine. » (p. 167)

Nous pourrions alors penser que ce roman serait une sorte de bréviaire de l'immoralisme faisant l'apologie de tous les comportements humains éthiquement répréhensibles. Cependant, ce constat est à relativiser et même à revoir, puisque sur le plan discursif, il existe une prise de distance nette entre le discours du narrateur et celui du personnage. Comme nous le rappelle très bien Guérin-Marmigère dans *La poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans*, au sujet de la distinction narrateur/personnage, « Canal linguistique, le roman distingue par définition le personnage présent dans la diégèse, le narrateur metteur en scène de l'univers fictionnel et l'auteur à l'origine de la fiction et de la

²⁴¹ Nous citons la célèbre phrase de Jules Barbey d'Aurevilly au sujet de la parution du roman décadent de 1884 : « *Après les Fleurs du Mal, dis-je à Baudelaire, il ne vous reste plus, logiquement, que la bouche d'un pistolet ou les pieds de la croix. Baudelaire choisit les pieds de la croix. Mais l'auteur d'À rebours, les choisira-t-il ?* » (*Le constitutionnel*, 29 juillet 1884, p. 3/4)

²⁴² À noter que François Livi a consacré le chapitre II de son ouvrage *j.-k. Huysmans à rebours et l'esprit décadent (op.cit.)* à la réception critique du roman de 84 : « Chapitre II, La parution d'à rebours » (p. 25). Concernant l'accueil de ce roman, Livi dit : « Dans l'ensemble la confusion est grande. » (p. 30)

²⁴³ <https://www.retronews.fr/arts/echo-de-presse/2017/11/10/rebours-le-grand-roman-fin-de-siecle-de-huysmans>, cons. le 08/08/2021.

²⁴⁴ Ceci est tout de même à relativiser puisque des Esseintes, en la parant de joaillerie, provoquera tout de même la mort de sa tortue.

diction. »²⁴⁵ Pour *À rebours* donc, vu qu'il s'agit d'un roman à un seul personnage, le discours se manifeste essentiellement sous forme de monologue intérieur.²⁴⁶ Pour illustrer la prise de distance entre le narrateur et les propos du personnage, revenons au chapitre XII où il est question des penchants littéraires de l'aristocrate déchu pour le satanisme. C'est au cours de ce chapitre qu'il explicite sa fascination pour le sadisme et la littérature sacrilège de Jules Barbey d'Aurevilly. Cependant, dès le début du chapitre XII, l'instance narrative prend le relais sur le monologue intérieur du personnage, ce qui se traduit par l'exposition objective par cette dernière de l'aggravation de l'état de santé du duc Jean : « [Des Esseintes] s'assit, désolé, car la surexcitation qui le soutenait, depuis qu'il se plaisait à rêvasser, en classant ses livres, avait pris fin. » (p. 77)

Ainsi, le narrateur, en employant les termes de « surexcitation » et « rêvasser », laisse entendre que les réflexions du personnage sur cette littérature subversive ne seraient en réalité que des élucubrations et des divagations issues d'un cerveau dérégulé par la maladie psychique. D'ailleurs, ce n'est point un hasard si le narrateur emploie le terme de « cervelle » chaque fois qu'il s'agit de mettre en évidence l'effervescence nerveuse qui s'est emparée du système cérébral de son protagoniste : « Ce fut, durant quelques jours, dans sa cervelle, un grouillement de paradoxes, de subtilités, un vol de poils fendus en quatre, un écheveau de règles aussi compliquées que des articles de codes, » (p. 177) ou encore « Leur liaison continua, mais bientôt les défaillances de des Esseintes s'aggravèrent ; l'effervescence de sa cervelle ne fondait plus les glaces de son corps ; les nerfs n'obéissaient plus à la volonté ; » (p. 211) Tout se passe comme si le discours narratorial servait essentiellement à prévenir le narrataire du caractère délirant du personnage, caractère délirant qui aura des répercussions sur les propos de ce même personnage.

Toujours dans l'optique de la mise en évidence de la divergence narrateur/personnage dans le roman de 1884, revenons au passage où des Esseintes exprime au style indirect libre sa haine de la génération :

²⁴⁵ Stéphanie Guérin-Marmigère, *La poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans, op.cit.*, p. 381. Sur ce point, voir Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991. Sur la question du discours huysmansien, Marmigère démontre que sur le plan discursif, il existe une prise de distance entre l'instance narrative et le personnage, et ce jusqu'au roman *En rade*. Cependant cette prise de distance prend fin avec le cycle romanesque de Durtal où se met en place une convergence entre le discours du narrateur et celui du personnage de Durtal, lui-même étant l'alter-ego de l'auteur, ce qui corrobore la dimension autobiographique des romans de la conversion catholique.

²⁴⁶ Il est cependant important de signaler qu'à maintes reprises dans le roman, le monologue intérieur du personnage en vient à être rapporté de manière directe par le narrateur, sans compter que nous enregistrons quelques dialogues éparpillés au sein de l'intrigue, mettant en scène des personnages issus des vieux souvenirs du duc.

En somme, pour la société, était réputé crime l'acte qui consistait à tuer un être doué de vie ; et cependant, en expulsant un fœtus, on détruisait un animal, moins formé, moins vivant, et, à coup sûr, moins intelligent et plus laid qu'un chien ou qu'un chat qu'on peut se permettre impunément d'étrangler dès sa naissance ! [...] Le domestique interrompit les charitables réflexions que ruminait des Esseintes, en lui apportant sur un plat de vermeil la tartine qu'il avait souhaitée. (pp. 284-285)

Ici, le narrateur modalise²⁴⁷ ces propos en employant l'expression « charitables réflexions » qui révèle l'intention ironique de l'instance narrative²⁴⁸ qui semble donc ne pas adhérer au discours du personnage. L'emploi du verbe « ruminer », de part sa connotation péjorative, atteste également de l'ironie de ce même narrateur confirmant par là la prise de distance qui s'opère entre le discours narratorial et celui du protagoniste principal.

Le recours à l'ironie comme procédé de prise de distance entre narrateur et personnage est mis en exergue par Dominique Maingueneau dans son ouvrage *L'analyse du discours* : « [...] un énoncé ironique fait entendre une autre voix que celle du “ locuteur ”, la voix d'un “ énonciateur ” qui exprime un point de vue insoutenable. Le “ locuteur ” prend donc en charge les paroles mais non le point de vue qu'elles supposent. »²⁴⁹

Cette attitude ironique témoigne d'une certaine moquerie envers le comportement douteux de l'étrange misanthrope. Cela est perceptible notamment à travers le commentaire de la fameuse scène d'amour entre le duc Jean et la ventriloque : « Doucement, il étreignait la femme silencieuse, à ses côtés, se réfugiant, ainsi qu'un enfant inconsolé, près d'elle, ne voyant même pas l'air maussade de la comédienne obligée à jouer une scène, [...] » (p. 211) L'expression « ne voyant même pas l'air maussade de la comédienne » atteste de l'omniscience du narrateur qui profite de sa position surplombante pour exposer l'attitude ridicule du protagoniste succombant aux illusions générées par ses propres fantasmes sexuels déviants.

Cependant, nous remarquons que des Esseintes lui-même semble à certains moments revenir à la raison suite aux apparitions soudaines d'éclairs de lucidité lui rappelant la détérioration de son état de santé psychique : « - Eh ! Je deviens stupide, se dit des Esseintes ; la crainte de cette maladie va finir par déterminer la maladie elle-même, si ça continue. »

²⁴⁷ Le Querler, dans *Typologie des modalités*, presses universitaires de Caen, 1996, p. 61, définit la modalité comme « l'expression de l'attitude du locuteur par rapport au contenu propositionnel de son énoncé. »

²⁴⁸ François Livi a déjà signalé l'attitude ironique du narrateur vis-à-vis du protagoniste : « [Le public] ne s'est pas arrêté [...] sur la délicieuse ironie, parfois à peine saisissable, dont Huysmans entoure son inimitable duc, sur la distance entre l'auteur et son singulier personnage. », *J.-K. Huysmans, À rebours ou l'esprit décadent, op.cit.*, p. 13. À noter que ce cas particulier portant sur la divergence du discours personnage/narrateur (la haine de la génération chez des Esseintes) a déjà été étudié par Marmigère (p. 387)

²⁴⁹ Dominique Maingueneau, *L'analyse du discours, introduction de l'analyse de l'archive*, Paris, Hachette Supérieur, 1991, p. 128.

(p.176), « Il soupira : - Allons, encore des plaisirs à modérer, des précautions à prendre ; et il se réfugia dans son cabinet de travail, pensant échapper plus facilement ainsi à la hantise de ces parfums. » (p. 229) ou encore : « - Ah ! S'il en était de même de l'estomac, soupira des Esseintes, tordu par une crampe qui ramenait vivement son esprit égaré au loin, à Fontenay. » (p. 291) Ce basculement du récit de pensées au discours direct sert principalement à marquer l'irruption de la réalité triviale, à laquelle tente constamment d'échapper le duc Jean, qui vient perturber l'état d'égarement dans lequel notre dandy décadent aime souvent se complaire.²⁵⁰ Ce sursaut de lucidité se manifeste, sur le plan de l'écriture, par l'emploi d'interjections telles que « Ah » ou encore « Eh » et également par l'usage à deux reprises du verbe « soupirer » (deux occurrences), qui vient corroborer l'effet déceptif engendré par ce brusque retour à la réalité. Ainsi, ceci nous pousse à dire que l'immoralité du personnage se déploie à un niveau fantasmatique, jamais actualisé dans la vie réelle. Cependant, ce constat est à nuancer puisque via l'évocation de son turbulent passé, nous est suggérée l'idée que le duc Jean avait expérimenté diverses turpitudes durant sa jeunesse :

[...] le cervelet s'exalta, appela de nouveau aux armes. De même que ces gamines qui, sous le coup de la puberté, s'affament de mets altérés ou abjects, il en vint à rêver, à pratiquer les amours exceptionnelles, les joies déviées ; alors, ce fut la fin : comme satisfaits d'avoir tout épuisé, comme fourbus de fatigues, ses sens tombèrent en léthargie, l'impuissance²⁵¹ fut proche. (p. 85)

L'expression « satisfaits d'avoir tout épuisé » relance la piste de l'abjection morale dans laquelle se serait vautré le duc Jean durant sa jeunesse. Nous renouons donc avec ce qu'on pourrait désigner par la poétique de la suggestivité caractérisant la construction de l'univers romanesque de notre auteur.

Concernant la confusion auteur-narrateur, nous serions tentés dans un premier temps de voir en des Esseintes l'alter-ego de Huysmans comme le stipule Robert Baldick dans *La vie de Joris-Karl Huysmans* : « le véritable prototype de des Esseintes [...] est en réalité Huysmans lui-même. [...] L'auteur et son personnage ne font qu'un. »²⁵² Cependant, rien n'est moins sûr puisque comme nous l'avons déjà indiqué, le personnage de des Esseintes est à rapprocher de celui, cette fois réel, du comte Robert de Montesquiou. Cela est confirmé par

²⁵⁰ À noter que pour le deuxième exemple, celui de la page 229, le retour brutal à la réalité, outre l'intrusion du discours direct, est signalé par l'emploi de pointillés jouant le rôle de frontières entre le monde de l'imagination engendré par les divagations morbides de des Esseintes et celui du réel.

²⁵¹ Ainsi l'impuissance sexuelle de des Esseintes serait due non pas à une déficience physiologique mais plutôt à une forme de lassitude tirant son origine du fait que ce dernier a tout connu en matière de plaisirs charnels, si bien qu'il en est ressorti blasé.

²⁵² Robert Baldick, *La vie de Joris-Karl Huysmans*, Paris, Denoël, 1958, p. 107.

la correspondance de Huysmans avec Zola où il évoque la ressemblance de son personnage avec celui de Montesquiou : « [...] si j'avais fait Montesquiou des Esseintes exact - (il eût été trop bouché !) j'aurais exprimé son inénarrable dégoût pour le naturalisme. Je voulais faire tel quel, mais plus juste et moins étroit [...] »²⁵³ D'ailleurs, tout juste après la publication de son roman, Huysmans préférera parler de la dimension subversive de ce dernier, sans nulle évocation de sa nature prétendument autobiographique : « L'ahurissement que provoque la lecture d'À rebours aux bourgeois parisiens est énorme : le plus beau, c'est que le parti catholique qui n'a sans doute rien compris à certaines ironies du livre, le soutient comme étant orthodoxe ! »²⁵⁴

1.1.2 - Convergence discursive Narrateur/Personnage dans Là-bas

À partir de *Là-bas*, nous relevons un changement au niveau du rapport personnage/narrateur.²⁵⁵ En effet, au contraire d'À rebours, le roman de 1888 se caractérise, sur le plan discursif, par la convergence entre le discours du narrateur et celui du personnage. Ainsi, instance narrative et protagoniste se rejoignent quant à la condamnation de l'abjection émanant des pratiques satanistes. Cela est particulièrement perceptible lors de l'épisode de la Messe Noire où Durtal exprime de manière claire son dégoût envers l'immonde spectacle auquel il a été convié. Aussi, face à l'atmosphère vénéneuse et étouffante de ladite messe, exprime-t-il sa répugnance par le biais du discours direct : « - J'ai...que j'étouffe, l'odeur de ces cassolettes est intolérable ! » (*L.B.*, p. 291) L'emploi du discours indirect libre rend également compte du désarroi de Durtal face à l'attitude douteuse des convives satanistes : « Sapristi ! se dit-il, Satan n'a pas l'air de rendre ses fidèles heureux ! » (p. 290)

Sur le plan du discours narratorial, nous constatons que les descriptions qui suivent justifient le dégoût et l'indignation du protagoniste : « l'enfant de chœur [...] jouait les chérubins, sous prétexte d'atteindre les cierges noirs dont l'odeur de bitume et de poix s'ajoutait maintenant aux pestilences étouffées de cette pièce. » (p. 290) La référence « aux pestilences étouffées » de la pièce légitime les propos de Durtal qui trouvait « intolérable » l'odeur de ces exhalaisons asphyxiantes. De même, l'apparence patibulaire des adeptes de Satan justifie également le commentaire dévalorisant de Durtal à leur égard : « Puis un autre

²⁵³ Joris-Karl Huysmans : *Lettres inédites à Émile Zola*, publiées et annotées par Pierre Lambert, avec une introduction de Pierre Cogny, Droz, 1953, p. 103.

²⁵⁴ Lettre à Hannon du 8 juin 1884, *Lettres à Théodore Hannon*, éd. Pierre Cogny et Christian Berg, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1985, p. 275.

²⁵⁵ C'est ce que s'est efforcé de démontrer Stéphanie Guérin-Marmigère dans la cinquième partie de son ouvrage *La poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans*.

enfant de chœur encore plus hideux s'exhiba. » (p. 290) Le choix du terme « hideux » laisse à penser que le narrateur partage avec Durtal la même consternation envers cette Messe Noire. Enfin, nous remarquons une nette prise de distance entre le discours abject du prêtre sataniste, le chanoine Docre, et celui du narrateur. Ainsi, avant de clamer haut et fort face à une foule surexcitée sa haine sacrilège envers la figure du Christ, nous relevons la présence d'une phrase introductrice attestant du caractère ignoble du personnage : « Puis, Docre, se releva, et, debout, d'une voix claire, haineuse, les bras étourdis, vociféra : » (p. 294) L'adjectif « haineux » corrobore la nature maléfique du protagoniste, nature également décelée par Durtal lui-même : « Durtal écoutait ce torrent de blasphèmes et d'insultes ; l'immondice de ce prêtre le stupéfiait ; » (p. 295). Nous ne percevons donc aucune forme de complaisance, ni de la part du personnage, ni de celle du narrateur, envers cet étalage d'obscénités.

Nous mentionnons également le passage du chapitre VIII où Durtal, en partant de l'exemple du chevalier Gilles de Rais, s'interroge sur l'origine du Mal. Cela donne lieu à un très long monologue intérieur dans lequel, via le discours indirect libre, le personnage commence par se livrer à des interprétations assez complexes sur la signification réelle du Satanisme : « Car, au fond, c'est cela le Satanisme, se disait-il ; la question agitée depuis que le monde existe, des visions extérieures, est subsidiaire, quand on y songe²⁵⁶ ; » (p. 139) Cette intériorisation du discours contribue au rapprochement discursif entre l'instance narrative et le protagoniste, comme l'explique très bien Guérin-Marmigère :

La prédominance du discours intériorisé est au centre du rapprochement discursif entre le narrateur et le personnage. Les monologues narrativisés et rapportés prennent en effet le pas sur le discours direct de sorte que le discours du personnage est de moins en moins coupé du discours du narrateur. [...] Le discours indirect se transforme tout à coup en monologue rapporté mêlant au sein d'un même paragraphe le discours du personnage à celui du narrateur habituellement différenciés.²⁵⁷

Ainsi, le narrateur semble épouser les questionnements métaphysiques de Durtal sur le Mal. Cela nous pousse donc à formuler l'hypothèse qu'il adhère bel et bien au projet de rédemption du personnage principal qui, comme on le sait, va entamer une quête de conversion catholique qui se concrétisera définitivement dans les romans suivants. Finalement, nous voyons bien que *Là-bas*, malgré ses airs de roman transgressif se focalisant

²⁵⁶ Nous situons la fin de ce long récit de pensée au niveau du deuxième paragraphe de la page 141 où réapparaît l'instance narrative à travers le « il » relatif au récit à la troisième personne : « [...] il a dû se passer de terribles nuits dans cette forteresse, se dit Durtal, revenant à ce château de Tiffauges qu'il avait visité [...] alors qu'il voulait, pour son travail, vivre dans le paysage où vécut de Rais et humer les ruines. » (p. 141)

²⁵⁷ Stéphanie Guérin-Marmigère, *La poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans, op.cit.*, p. 390.

sur des thématiques assez dérangeantes, accorde la primauté au souverain Bien sur le déploiement du Mal satanique, ce qui atteste de son importante dimension morale.

En sus de la convergence personnage-narrateur, il est légitime d'avancer l'hypothèse autobiographique pour le cas de *Là-bas*. En effet, tout concourt dans ce roman à confondre le narrateur avec Huysmans puisqu'il existe une parfaite correspondance entre la conversion progressive de Durtal au catholicisme et celle de Huysmans lui-même.²⁵⁸

Nous mentionnons, toujours dans *Là-bas*, une référence au personnage de des Esseintes par Durtal : « [Gilles de Rais] aimait les repas studieusement épicés, les vins ardents, assombris par les aromates ; il rêvait de bijoux insolites, de métaux effarants, de pierres folles. Il était le des Esseintes du quinzième siècle ! » (p. 74) En s'appuyant sur le fait que Durtal serait l'alter-ego de Huysmans, cette comparaison de Gilles de Rais avec des Esseintes renforce la prise de distance entre l'auteur et l'antihéros d'*À rebours*. Le duc Jean aurait donc le même statut que Gilles de Rais : un homme brillant et esthète confirmé mais corrompu par ses prédispositions au Mal.

1.2 - Houellebecq : du discours abject à la polyphonie

Nous allons étudier le discours houellebecquien à l'aune de deux axes principaux : ceux du racisme et de l'islamophobie. Nous verrons que, généralement, les propos des personnages houellebecquiens sont à inscrire dans le cadre d'une certaine polyphonie, reflétant la complexité sociale et politique du monde contemporain.

1.2.1 - Représentation du discours raciste dans Les particules élémentaires et Plateforme

Ce n'est un secret pour personne que le discours houellebecquien se caractérise par sa dimension particulièrement provocatrice.²⁵⁹ Nous l'avons en partie démontré, notamment en mettant en lumière l'œuvre d'un humour noir qui sous-tend constamment les propos de ses personnages. Cela est également perceptible à travers son traitement de la sexualité où les descriptions de l'acte sexuel s'accompagnent souvent de discours réduisant la femme - et par extension l'être humain - au rang de simple objet dont la finalité se limiterait à procurer du

²⁵⁸ Cependant, ce constat est à nuancer : dans son étude sur la convergence auteur-narrateur, Marmigère avance qu'il existe divers éléments remettant en question le caractère autobiographique du roman. À titre d'exemple, Huysmans n'aurait jamais assisté à une Messe Noire : « aucun document ne certifie la présence de Huysmans à une messe noire célébrée par l'abbé Van Haecke. » (*Ibid.*, p. 403) Pour étayer cela, elle s'appuie sur les propos de Rémy de Gourmont : « la messe noire est purement imaginaire », *Promenades littéraires*, « souvenirs sur Huysmans », 3^{ème} série, Paris, Mercure de France (9^{ème} édition), 1924, p. 15.

²⁵⁹ Concernant la dimension provocatrice de l'œuvre houellebecquienne, nous citons l'ouvrage de Jean-François Patricola, *Michel Houellebecq ou la provocation permanente*, Écriture, 2005.

plaisir ou à en recevoir. Mais dès qu'on l'aborde à l'aune de la question raciale, le caractère controversé du discours houellebecquien devient encore plus évident, ce qui a eu pour conséquence de susciter diverses polémiques au sein de la critique littéraire et ce, dès la publication de son deuxième roman *Les particules élémentaires*. Les critiques les plus virulentes viendront du comité de la revue *Perpendiculaire*, dont Houellebecq était pourtant membre : « Les critiques les plus féroces sont venues du comité de la revue *Perpendiculaire*, dont Houellebecq faisait partie. »²⁶⁰ Les membres de cette revue iront même jusqu'à organiser une interview avec Houellebecq dans laquelle ils vont lui demander de se justifier sur la teneur polémique de son roman. Ils lui reprochent entre autres certains propos racistes émanant de ses personnages :

À la question « Vos personnages expriment des idées racistes qui [...] peuvent scandaliser, qu'il s'agisse de points de vue politiques, de racisme, d'exclusion. Jusqu'où partagez-vous ces positions ? », Houellebecq répondra : « Mais ils n'ont pas de points de vue politiques. Ils s'en foutent. Quant au racisme, cela ne m'intéresse pas, c'est de la foutaise... »²⁶¹

Mais qu'en est-il réellement du racisme de ses personnages ? Pour cela, intéressons-nous au chapitre XIV de la deuxième partie où Bruno tente de publier un pamphlet raciste au près de la maison d'édition *L'Infini* de Sollers. Des extraits de ce pamphlet nous parviennent par la voie de Philippe Sollers lui-même, qui prendra un malin plaisir à les lire à voix haute : « « *Nous envions et nous admirons les nègres parce que nous souhaitons à leur exemple redevenir des animaux, des animaux dotés d'une grosse bite et d'un tout petit cerveau reptilien, annexe de leur bite.* » » (*P.E.*, p. 195) Nous mentionnons également la phrase : « *On ne naît pas raciste, on le devient.* » À noter que les idées exprimées dans ce pamphlet reflètent parfaitement l'opinion de Bruno qui, dans un monologue intérieur, se lamente sur la fin probable de la civilisation occidentale en ces termes : « C'est comme ça que devait finir la civilisation occidentale, me disais-je avec amertume : se prosterner à nouveau devant les grosses bites, tel le babouin *hamadryas*. » (p. 192) En réalité la haine de Bruno envers les noirs tient son origine d'un sentiment de jalousie ressenti envers un de ses élèves, un noir nommé Ben qui a réussi à séduire une fille de la même classe, envers laquelle Bruno éprouvait une vive attirance : « Le nègre sortait exactement avec celle que j'aurais choisie

²⁶⁰ <https://www.lefigaro.fr/livres/2014/12/29/03005-20141229ARTFIG00127-houellebecq-et-les-particules-elementaires-le-racisme-c-est-de-la-foutaise.php>, cons. le 11/08/2021. À noter que la polémique ne va pas provenir uniquement de la revue *Perpendiculaire* puisque « les responsables d'un camping “ new age », près de Royan, s'estimant diffamés, vont demander l'interdiction et la destruction du livre, dans lequel sont raillés les babas campeurs de “ L'Espace du possible ” » (*Ibid.*). C'est ainsi que « L'espace du possible » deviendra « Le lieu du changement » dans le roman.

²⁶¹ *Ibid.*

pour moi-même : mignonne, très blonde, le visage enfantin, de jolis seins en pomme. [...] Qu'est-ce qu'il pouvait bien y comprendre ce grand singe ?²⁶² » (p. 192) Il est alors légitime de se demander si le constat de racisme ne s'étendrait pas au narrateur lui-même auquel cas il aurait donc pris Bruno comme relais à ses opinions racistes. Sauf que justement, le roman se caractérise par la présence d'une instance narrative située à une centaine d'années des événements relatés :

Le narrateur omniscient de cette narration hétérodiégétique est un clone humain, résultat de la découverte eugénique de Michel. D'une part, il y a le récit encadrant, le discours direct du clone qui vit au XXIème siècle et dans le récit enchâssé, relaté par le même clone, la vie de Michel et Bruno, récit polyphonique de leur trajectoire respective qui se finalise dans l'ultime catastrophe, mort ou folie.²⁶³

Ainsi, le discours raciste de Bruno est à inscrire dans le cadre d'une idéologie surannée et qui n'a plus cours dans le monde posthumain du narrateur-clone. À noter également que le récit polyphonique, de par la multiplication des voies discursives dont il est le dépositaire, provoque un effet de brouillage contribuant à accentuer la prise de distance entre discours narratorial et ceux des personnages. Nous pouvons aussi ajouter que la représentation d'une opinion raciste dans le roman imprime un effet de *mimésis* ancrant le récit dans un contexte hautement réaliste. En effet, rappelons que nous sommes dans le cadre d'une société postmoderne où nous enregistrons la cohabitation de diverses idéologies, aussi antinomiques les unes que les autres, telles que le racisme et l'eugénisme d'un côté, et l'individualisme, l'égalitarisme et le libéralisme économique et culturel de l'autre. Enfin, sur le plan psychanalytique, nous pouvons interpréter le racisme de Bruno comme un reflet de sa propre haine de soi qui déborde le seul cadre de son individualité pour se transformer en haine de l'autre :

L'abjection de soi serait la forme culminante de cette expérience du sujet auquel est dévoilé que tous ses objets ne reposent que sur la perte inaugurale fondant son être propre. Rien de tel que l'abjection de soi pour démontrer que toute abjection est en fait reconnaissance du manque fondateur de tout être, sens, langage, désir.²⁶⁴

²⁶² L'animalisation des noirs est également exploitée dans *Extension du domaine de la lutte*, dévoilant ainsi les penchants racistes du narrateur : « [...] un Noir écoute son walkman en descendant une bouteille de *J and B*. [...] Un animal, probablement dangereux. [...] Un cadre vient s'installer en face de moi, sans doute gêné par le nègre. » (*E.D.L.*, p. 82)

²⁶³ Murielle Lucie Clément, *Houellebecq, sperme et sang, op.cit.*, p. 100.

²⁶⁴ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, op.cit.*, pp. 12-13.

La haine d'autrui qui caractérise le comportement de Bruno serait donc la conséquence d'un manque au sein même de sa personnalité. Nous voyons bien que son racisme envers les noirs est d'ordre sexuel. En les représentant comme des êtres virils, bons qu'à forniquer, il dévoile la source même de son mal-être, qui aurait donc pour fondement ses faibles prédispositions sexuelles auprès de la gent féminine.

Dans *Plateforme*, le discours raciste est également réactualisé. Déjà, l'idée même de faire des pays du tiers-monde des plateformes touristiques géantes où sont mis, à la disposition des occidentaux, des clubs de vacances favorisant le tourisme sexuel est en soi douteuse. Cependant, il est à rappeler que le narrateur ne cessera tout au long du récit de pointer du doigt les dérives du monde occidental, auquel il n'épargne aucune critique, jusqu'à finir par déclarer :

Jusqu'au bout je resterai un enfant de l'Europe, du souci et de la honte ; je n'ai aucun message d'espérance à délivrer. Pour l'Occident je n'éprouve pas de haine, tout au plus un immense mépris. Je sais seulement que, tout autant que nous sommes, nous puons l'égoïsme, le masochisme et la mort. (*P*, p. 349)

Pour aborder plus en détail la question raciale, revenons au chapitre 10 de la première partie où nous est retranscrit une discussion entre Michel et un dénommé Robert, compagnon de voyage du personnage principal, dans un bar érotique en Thaïlande. La discussion est principalement menée par Robert, qui, dans un long monologue, tente de démontrer les bienfaits du racisme à son interlocuteur. D'emblée, il avoue sans ambages son racisme : « “ Je suis raciste...dit-il gaiement. Je suis devenu raciste...Un des premiers effets du voyage, ajouta-t-il, consiste à renforcer les préjugés raciaux ; [...] » (p. 111) S'ensuit alors tout un développement sur l'aspect bénéfique et humaniste du racisme de l'homme blanc envers les noirs :

“À l'époque où les Blancs se considéraient comme supérieurs, dit-il, le racisme n'était pas dangereux. Pour les colons, les missionnaires, les instituteurs laïques du XIXème siècle, le Nègre était un gros animal pas très méchant, aux coutumes distrayantes, une sorte de singe un peu plus évolué. [...] De toute façon on voyait en lui un “ frère inférieur ”, et pour un inférieur on n'éprouve pas de haine, tout au plus une bonhomie méprisante. Ce racisme bienveillant, presque humaniste, a complètement disparu. À partir du moment où les Blancs se sont mis à considérer les Noirs comme des *égaux*, il était clair qu'ils en viendraient tôt ou tard à les considérer comme *supérieurs*. La notion d'égalité n'a nul fondement chez l'homme” (p. 112)

Dans un premier temps, nous pourrions penser que ce passage fait l'apologie du racisme à travers les propos provocateurs du personnage, sauf que la prise de distance qui s'opère entre le discours narratorial et celui du protagoniste laisse préjuger du contraire. En effet, les

diverses réflexions du narrateur autodiégétique tendent à donner une image ridicule et bouffonne de Robert. D'emblée, le narrateur prend ses distances vis-à-vis de ce volubile compagnon de voyage : « Depuis le début du voyage, je l'avais noté, [il] attendait l'occasion favorable pour entamer une conversation avec moi ; je n'avais aucune intention de me laisser prendre à ce petit jeu. » (p. 110) Ensuite, en apprenant que Robert était un professeur agrégé de mathématiques, le narrateur sera saisi de stupeur :

Écoutant distraitemment, j'appris avec surprise qu'il était agrégé de mathématiques, [...]. Je réagis vivement à l'information : il y avait donc certains domaines, certains secteurs de l'intelligence humaine où il avait été le premier à percevoir nettement la vérité, à en acquérir une certitude absolue, démontrable. (p. 111)

Cette surprise témoigne de la faible estime du narrateur envers son interlocuteur puisque ayant acquis la certitude qu'il s'agissait d'un individu médiocre, il ne pouvait s'attendre à ce qu'il soit doté de capacités intellectuelles aussi développées dans le domaine des sciences exactes. L'emploi de l'adverbe « distraitemment » prouve également le manque d'intérêt du même narrateur pour les propos de Robert auxquels il semble n'accorder aucun crédit. L'absence d'adhésion du narrateur au discours de Robert est telle qu'il estime inutile d'émettre des objections et d'engager la conversation dans des explications interminables : « J'aurais pu, en effet, objecter différentes choses : [...] j'aurais également pu faire remarquer que nous étions là pour baiser, et que ces discussions faisaient perdre du temps ; c'était là, au fond, mon objection principale. » (p. 113) Pour définitivement ridiculiser son interlocuteur, le narrateur finit par le comparer à un bouledogue français : « On peut caractériser la vie comme un processus d'immobilisation, bien visible chez le bouledogue français - si frétilant dans sa jeunesse, si apathique dans son âge mûr. Chez Robert, le processus était déjà bien avancé ; » (p. 115). Enfin, le commentaire de Michel : « je sentais que j'allais l'oublier assez vite. » (p.115) atteste définitivement du mépris qu'il éprouve envers cet individu. Ainsi, nous voyons bien que le cadre énonciatif dans lequel se déploie le discours douteux de ce personnage - n'oublions pas que tout se passe dans un bar érotique en Thaïlande – concourt à délégitimer son discours.

1.2.2 - Discours fluctuant sur l'Islam

Comme nous l'avons signalé au moment d'aborder la conception du roman chez Houellebecq, le discours critique envers l'Islam est perceptible dès son deuxième roman *Les particules élémentaires*. À titre illustratif, nous relevons les propos de Christiane qui se plaint à Bruno du comportement violent de son fils : « [Mon fils] fréquente vraiment de drôles de

types, des musulmans, des nazis [...] » (*P.E.*, p. 214). Évidemment, la dimension provocatrice de cette parole réside dans le rapprochement entre Islam et nazisme.

Mais c'est bien dans *Plateforme* que la critique de l'Islam va prendre des proportions assez importantes. Elle est véhiculée essentiellement par le discours du personnage principal dont le père, rappelons-le, a été assassiné par le frère de sa femme de ménage, une dénommée Aïcha. Au cours d'une conversation avec ladite Aïcha, il déclarera que : « “ - C'est vrai, dans l'ensemble, les musulmans c'est pas terrible...” » (*P.*, p. 27) Mais sa haine envers l'Islam atteindra réellement son point d'orgue suite à la mort de sa compagne Valérie dans un attentat islamiste en Thaïlande : « L'Islam avait brisé ma vie, et l'Islam était certainement quelque chose que je pouvais haïr ; les jours suivants, je m'appliquai à éprouver de la haine pour les musulmans. » (p. 338) Sur le plan moral, cette hostilité violente envers la religion musulmane réhabilite le principe de vengeance : « On peut certainement rester en vie en étant simplement animé par un sentiment de vengeance ; beaucoup de gens ont vécu de cette manière. » (p. 338) Le discours du narrateur prend à contre-pied celui communément admis qui veut qu'on se doit de pardonner à autrui les torts - aussi grands soient-ils - qu'il nous a faits. Nous pourrions y voir la critique d'une société qui conçoit la morale seulement dans le cadre d'un monde régi par l'unique loi du Droit et du Marché.

À noter que l'émission du discours critique vis-à-vis de l'Islam ne se limite point au seul personnage de Michel, puisque diverses autres voies narratives véhiculent des opinions hostiles à cette religion : et là, fait assez intéressant, ces opinions émanent de personnages secondaires eux-mêmes issus de la culture arabo-musulmane. À commencer par Aïcha elle-même qui, au cours d'une discussion avec Michel, se plaint de la mauvaise conduite des membres de sa famille :

Non seulement ils sont pauvres, mais en plus ils sont cons. Il y a deux ans, mon père a fait le pèlerinage de La Mecque ; depuis, il n'y a plus rien à en tirer. Mes frères, c'est encore pire : ils s'entretiennent mutuellement dans leur connerie, ils se bourrent la gueule au pastis tout en se prétendant les dépositaires de la vraie foi, et ils se permettent de me traiter de salope parce que j'ai envie de travailler plutôt que d'épouser un connard dans leur genre. (p. 27)

Les propos d'Aïcha relancent la question de l'émancipation de la femme par le travail en s'opposant au joug de la société patriarcale traditionnelle qui, au nom de la morale religieuse, la condamne à une vie monotone de femme au foyer, chargée uniquement d'élever des enfants. Nous mentionnons également le cas d'un touriste égyptien rencontré par Michel au cours d'un lointain voyage en Égypte dont il explique la décadence par son islamisation : « Depuis l'apparition de l'Islam plus rien. Le néant intellectuel absolu, le vide total. Nous

sommes devenus un pays de mendiants pouilleux. Des mendiants pleins de poux, voilà ce que nous sommes. Racaille, racaille !... » (p. 243) Toutefois, malgré la teneur polémique de ses propos, nous y relevons une interprétation anthropologique de la violence d'origine religieuse : « Plus une religion s'approche du monothéisme [...] plus elle est inhumaine et cruelle ; et l'Islam est, de toutes les religions, celle qui impose le monothéisme le plus radical. » (p. 244) S'ensuit alors une apologie du polythéisme et de l'athéisme où il fait apparaître le catholicisme comme la religion abrahamique qui a su le plus s'éloigner du danger monothéiste ; « À travers le dogme de la Trinité, le culte de la vierge et des saints, la reconnaissance du rôle des puissances infernales, l'admirable invention des anges, il a peu à peu reconstitué un polythéisme authentique ; » (p. 244) Nous décelons donc un côté voltairien dans le discours de cet égyptien qui, pour remettre en question le dogme musulman, use d'un argumentaire rationalisant rappelant le discours critique des philosophes des lumières dirigé contre l'obscurantisme religieux.

La troisième intervention critique vis-à-vis de l'Islam nous parvient cette fois d'un jordanien dont les propos nous sont rapportés indirectement par le narrateur :

Le problème des musulmans, me dit-il, c'est que le paradis promis par le prophète existait déjà ici-bas : il y avait des endroits sur cette terre où des jeunes filles disponibles et lascives dansaient pour le plaisir des hommes, où l'on pouvait s'enivrer de nectars en écoutant une musique aux accents célestes. (pp. 338-339)

Là encore nous sommes à mille lieux du cliché du musulman conservateur défendant farouchement sa foi, bien au contraire, son discours transgressif en vient même à retourner la croyance musulmane en un paradis céleste générateur de plaisirs infinis mais réservé uniquement aux élus de Dieu, pour en faire une réalité terrestre accessible au commun des mortels.

Ainsi, le narrateur, en donnant la parole à des individus d'origine musulmane mais prenant leur distance par rapport à leur milieu d'origine, ne tombe pas dans le piège de l'essentialisation. Bien au contraire, il met en représentation la posture du rebelle qui se détache de ses déterminations politico-religieuses pour épouser une vision du monde radicalement différente de celle véhiculée par ses ancêtres. D'ailleurs, cela se traduit également, sur le plan discursif, par l'absence de confrontations entre musulmans et non-musulmans.

À partir de *Soumission*, toujours sur le plan discursif, nous relevons un revirement total concernant le statut de l'Islam. Ainsi, il n'est plus perçu par les divers protagonistes comme cette religion turbulente et nocive plongeant ses disciples dans une irrationalité endémique.

Bien au contraire, l'instance narrative semble présenter la conversion de la France à l'Islam comme un évènement salvateur, offrant une alternative solide au vide ontologique qui assaille l'ensemble de la société occidentale. Cela se reflète d'abord par le discours même du protagoniste principal François qui en vient à voir d'un bon œil l'islamisation des mœurs en France :

Soumettez l'homme à des impulsions érotiques [...], il éprouvera des désirs sexuels ; supprimez lesdites impulsions, il cessera d'éprouver ces désirs et en l'espace de quelques semaines, il perdra jusqu'au souvenir de la sexualité, jamais en réalité cela n'avait posé le moindre problème aux moines et d'ailleurs moi-même, depuis que le nouveau régime islamique avait fait évoluer l'habillement féminin vers davantage de décence, je sentais peu à peu mes impulsions s'apaiser, je passais des journées entières sans y songer. (S, p. 296)

Ce monologue intérieur atteste de l'effet bénéfique de l'obligation, dans l'espace public, de respecter les codes vestimentaires en accord avec le dogme islamique, dans la mesure où cela permet l'annulation de la frustration sexuelle que génère une trop grande impulsion érotique inassouvie. Ainsi, l'islamisation des mœurs est évaluée par François à l'aune de sa capacité à atténuer, voire à neutraliser les ravages engendrés par la compétition sexuelle. À noter que le côté subversif de ce passage se décline également dans le fait que seul le point de vue masculin est pris en compte par l'instance narrative qui élude la question de la condition féminine sous le joug du dogme islamique : « La situation des femmes était peut-être légèrement différente, [...] mais enfin je n'avais pas vraiment le temps d'entrer dans des détails hors sujet, » (p. 296).

Mais c'est sans doute le discours de Robert Rediger qui exprime avec le plus d'acuité ce changement radical d'opinion sur l'Islam. En effet, dans un long dialogue avec François, Rediger va tout mettre en œuvre pour tenter de convaincre son interlocuteur de la nécessité d'une religion pour donner du sens à une vie humaine et, bien plus encore, pour ériger et conserver la cohésion d'une civilisation. Ainsi, selon lui, la civilisation occidentale était irrémédiablement destinée à disparaître dès le moment où elle avait renoncé au christianisme pour se laisser envahir par la pensée nihiliste : « sans la chrétienté, les nations européennes n'étaient plus que des corps sans âme - des zombies. » (p. 268) Dès lors, et ce afin de remédier à cet état de fait déplorable, une seule et unique alternative : le retour au religieux. Mais ne croyant nullement à une résurrection de la chrétienté, il conclut à la nécessité de se tourner vers l'Islam :

[...] le sommet du bonheur humain réside dans la soumission la plus absolue, [...] l'absolue soumission de la femme à l'homme [...] et la soumission de l'homme à Dieu, telle que l'envisage l'Islam. [...] Pour l'Islam [...] la création divine est parfaite, c'est un chef-d'œuvre absolu. Qu'est-ce que le Coran au fond, sinon un immense poème mystique de louange ? (p. 274)

Nous passons donc d'un discours violemment critique envers l'Islam à un plaidoyer prenant une dimension apologétique pour cette même religion. Nous relevons par rapport à *Plateforme* une forme d'opposition symétrique que laissent entrevoir les propos de Rediger. Dans le roman de 2001, là où nous avons un ancien musulman critiquant de manière virulente sa religion de naissance au profit du christianisme, dans celui de 2015, nous sommes, à l'inverse, face à un ancien chrétien converti à l'Islam, d'où une critique assez vive des dogmes de son ancienne religion qu'il estime peu crédibles : « Et même l'idée chrétienne de l'incarnation, au fond, témoigne d'une prétention un peu comique. Dieu s'est fait homme... Pourquoi Dieu ne se serait-il pas plutôt incarné en habitant de Sirius, ou de la galaxie d'Andromède ? » (p. 266)

À noter que ce changement de point de vue sur l'Islam semble s'étendre jusqu'à l'opinion de Houellebecq lui-même qui, interrogé par le journaliste Patrick Cohen sur ces anciens propos polémiques sur l'islam²⁶⁵, répond : « “ Non, tout compte fait, après lecture approfondie du Coran²⁶⁶, je suis sûr qu'on peut négocier. ” »²⁶⁷

Toujours concernant la question morale, Bruno Viard, auteur de *Houellebecq au laser : la faute à Mai 68* (2008) et *Les tiroirs de Michel Houellebecq* (2013) estime que l'auteur des *Particules élémentaires* est l'archétype même de l'écrivain mal compris et mal lu. Il le voit, au contraire de la plupart des critiques, comme un véritable moraliste s'insurgeant contre les excès de l'individualisme contemporain :

Cet auteur à la ligne claire, comme on l'a dit d'un Hergé ou d'un Camus, est en réalité souvent mal compris en raison des fausses pistes auxquelles il expose son lecteur. Derrière l'apparence du pornographe provocateur, on découvre un moraliste possédant une vision

²⁶⁵ À noter que suite à des propos jugés offensants envers la religion musulmane, après la parution de *Plateforme*, diverses associations musulmanes et la Ligue des droits de l'homme ont poursuivi l'auteur pour « violence ou incitation à la haine à l'égard d'une personne en raison de son appartenance à une religion. » https://www.lemonde.fr/societe/article/2010/09/09/au-proces-de-michel-houellebecq-pour-injure-a-l-islam-les-ecrivains-defendent-le-droit-a-l-humour_1409172_3224.html, cons. le 15/08/2021.

²⁶⁶ Cela confirme le fait qu'au moment d'écrire *Plateforme*, Houellebecq ne connaissait pas grand-chose de la religion musulmane. Cela est d'ailleurs perceptible à travers le discours rapporté par le narrateur du jordanien où il évoque les sept devoirs du musulman, alors qu'en réalité il n'y en a que cinq : « [...] il n'était nullement besoin de remplir les sept devoirs du musulman, » (P, p. 339).

²⁶⁷ https://www.lexpress.fr/culture/livre/videos-houellebecq-sur-france-inter-je-suis-trop-gentil-de-repondre-a-ces-questions_1638168.html, cons. le 15/08/2021. À la question de Patrick Cohen s'il souhaitait la mort de la République française, Houellebecq répond : « “ Je ne sais pas. Je peux m'adapter à plusieurs régimes. ” », renforçant ainsi cette impression que l'auteur de *Soumission* semble adhérer à la disparition de la république française telle qu'il la présente dans son roman.

historique à long terme. Houellebecq est à ranger parmi les grands écrivains réactionnaires qui voient dans l'individualisme le fléau du monde moderne.²⁶⁸

Quant à la pseudo xénophobie de l'écrivain, il la réfute complètement en affirmant : « Michel Houellebecq a de quoi choquer, mais il se livre en réalité à une étiologie de la xénophobie: il l'analyse comme le ressentiment des *losers* du jeu social. [...] Il est absurde de prendre cela au premier degré. »²⁶⁹ Au bout du compte, notre sulfureux auteur ne serait-il pas effectivement un authentique moraliste des temps modernes ?

Nous avons vu chez Huysmans que le discours moral porte essentiellement sur la question du Mal.²⁷⁰ Question qui se trouve traitée de manière assez ambiguë, tant dans son roman phare *À rebours* que dans *Là-bas*, sachant que les deux récits abordent la même problématique du satanisme et du sadisme. Cependant, nous avons relevé, sur le plan discursif, une différence de taille entre les deux romans : là où dans *À rebours*, s'opère une prise de distance, certes difficilement repérable mais bel et bien présente, entre le discours narratorial et celui du personnage - lequel ne cessera de manifester sa haine de l'altérité tout au long de l'histoire -, dans *Là-bas*, au contraire, nous avons conclu à la convergence entre le discours du narrateur et celui du personnage de Durtal, lequel finit par être convaincu de la nature abjecte du satanisme, suite à sa malencontreuse expérience de la Messe Noire, ce qui lance la piste du salut par la religion, qui prendra définitivement forme dans les romans suivants. Il existe également une différence notable au niveau des statuts respectifs des personnages de des Esseintes et celui de Durtal : ainsi, ce dernier serait l'alter-ego de Huysmans lui-même, vu qu'il empruntera le même cheminement que son créateur, à savoir celui de la conversion catholique. Pour des Esseintes, le cas est plus ambigu, bien qu'il partage certains traits avec Huysmans, tels que sa quête du beau ou le mépris pour la médiocrité artistique contemporaine. Il semblerait même qu'il soit un avatar du comte de Montesquiou dont l'excentricité a interpellé l'auteur d'*À rebours*.

²⁶⁸ https://www.lemonde.fr/livres/article/2019/01/03/bruno-viard-houellebecq-est-un-romancier-ambigu_5404563_3260.html, cons. le 15/08/2021.

²⁶⁹ <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20120511.OBS5369/houellebecq-est-mal-lu.html>, cons. le 15/08/2021.

²⁷⁰ Concernant le rapport complexe entre le Mal et la Morale, Georges Bataille affirme que : « Le Mal - une forme aiguë du Mal - dont [la littérature] est l'expression, a pour nous la valeur souveraine. Mais cette conception ne commande pas l'absence de morale, elle exige une " hypermorale ". » ; *La littérature et le Mal* [1957], Paris, folio essais, 2016, p. 9.

Pour Houellebecq, nous nous sommes focalisés sur le discours raciste que profèrent certains de ses personnages, ce qui a souvent poussé les critiques à s'interroger sur la portée morale de son œuvre. Mais nous avons vu que l'abjection émanant de ce discours devient relative dès qu'on le remet dans son contexte énonciatif. Ces propos douteux reflètent souvent les opinions de personnages désaxés, ou à bout de souffle, qu'on pourrait qualifier d'individus symptomatiques du mal-être qui ronge les sociétés occidentales, ravagées par l'impact d'un libéralisme économique et culturel de plus en plus envahissant. Ce discours est également à inscrire dans le cadre d'une démocratisation de la parole de quelque nature qu'elle soit, à l'heure de la mondialisation où toutes les opinions se valent. Cela se traduit également, au niveau du roman houellebecquien, par la présence d'un phénomène polyphonique où diverses voies narratives souvent contradictoires s'expriment de manière souvent assez explicite, sans souci de nuance. Le discours sur l'Islam illustre parfaitement ce phénomène de polyphonie, vu que de *Plateforme* à *Soumission* nous sommes passés d'un discours dénonçant d'une manière virulente les ravages causés par cette religion, à celui où cette même religion apparaît comme celle qui va sauver l'Occident de son état de déliquescence morale. Cependant, nous retrouvons souvent chez l'auteur de *Soumission* cette idée que les maux de la société occidentale sont en grande partie dus aux conséquences d'un individualisme galopant qui sape les fondements moraux de ladite société. Cela réactualise donc le caractère moral de son œuvre.

À noter que cette démocratisation des opinions est ce qui constitue peut-être une des grandes différences entre le discours houellebecquien et huysmansien, sachant que ce dernier, surtout à partir de la période postnaturaliste, va être soumis à un processus d'intériorisation en accord avec la volonté du personnage de s'isoler du monde de la bourgeoisie de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, jugée médiocre et avilissante.

2. Traitement éthique et esthétique du suicide littéraire chez Huysmans et Houellebecq

Processus biologique dont nul ne peut échapper, la mort n'en suscite pas moins divers questionnements moraux, parmi lesquels le suicide figurerait en tête de liste. Le XIX^{ème} siècle verra l'émergence de multiples débats passionnés se cristallisant autour de la question de la mort volontaire, tant au sein du cercle littéraire que scientifique. L'avènement du courant romantique, au début de ce même siècle, n'y est pas étranger. En effet, il est bien connu que ce mouvement, en dépeignant des personnages idéalistes à l'extrême allant jusqu'à

envisager la mort volontaire comme ultime acte libérateur du joug oppressant de ce fameux Mal du Siècle, a contribué à la glorification du suicide. Nous pensons bien évidemment au roman de Goethe *Les Souffrances du jeune Werther*, paru en 1774, qui allait avoir une influence considérable sur toute la littérature de la première moitié du XIX^{ème} siècle. Il est à rappeler que ce livre a déclenché des vagues de suicides dans toute l'Allemagne chez les divers lecteurs marqués par le destin du jeune Werther, lequel a décidé de mettre fin à ses jours suite à une romance impossible avec une dénommée Charlotte.²⁷¹ Aussi, Mme de Staël clame-t-elle que « Werther a causé plus de suicides que la plus belle femme du monde. »²⁷² Cependant, devant la banalisation de l'acte suicidaire, « de plus en plus de voix issues du milieu scientifique [vont] s'élever contre ce qui était perçu comme une apologie spécifiquement littéraire – à la fois sentimentale et délétère – d'un geste grave »²⁷³ et ce dès la fin des années 1830.

En effet, divers aliénistes vont pointer du doigt le caractère pathologique de l'acte suicidaire qui, selon eux, ne témoignerait d'aucun héroïsme ni bravoure mais serait plutôt la conséquence d'une psychologie morbide. Nous citons alors, dans une liste non-exhaustive, les traités médicaux respectifs de Prosper Lucas, Étienne Esquirol et Moreau de Tours fils : *De l'imitation contagieuse* (1833), *Des maladies mentales* (1838) et *De la contagion du suicide* (1875). À la cohorte médicale viendra se joindre celle du monde littéraire, plus précisément la littérature réaliste et naturaliste, dont les représentants vont s'efforcer, à travers leurs romans, de ternir l'image, autrefois glorifiée, du personnage suicidaire :

Avec la montée en puissance des vulgates antiromantique et scientiste durant la seconde moitié du siècle, tout suicide en littérature devient suspect. Chez les romanciers naturalistes, qui se sont insurgés contre l'idéal romantique, le rejet du suicide prend des formes diverses et concerne un certain nombre d'éléments que l'époque associe d'emblée à la question (le sentimentalisme, le mélodrame, le sensationnalisme, l'héroïsation, la dramatisation facile, et ainsi de suite).²⁷⁴

²⁷¹ Le sociologue David Phillips a employé, en 1974, l'expression d'« effet Werther » pour désigner le phénomène de suicides de masse : « [Le phénomène des grappes de suicides de masse a été désigné par le sociologue américain Phillips en 1974 sous l'appellation d'« effet Werther », en référence à l'augmentation dramatique des suicides par arme à feu en Europe, suite à la publication de l'œuvre classique de Johann Wolfgang von Goethe “ Les souffrances du jeune Werther ”. » <http://www.preventionsuicide.info/medias/werther.php>, cons. le 16/08/2021.

²⁷² Mme de Staël, *De l'Allemagne*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Didot, 1871, t. II, p. 85.

²⁷³ Roldan Sébastien, « Le rejet du suicide par les romanciers naturalistes : permanence d'une figure révoltante », *Romantisme*, 2014/2 (n° 164), p. 121-134. DOI : 10.3917/rom.164.0121. URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2014-2-page-121.htm>. Cons. le 27/01/2022.

²⁷⁴ *Ibid.*

Ainsi l'image littéraire du suicide en pâtura tant sur le plan éthique que sur celui de l'esthétique. Sur le plan éthique, là où les romantiques faisaient du suicidé un être héroïque qui, de par sa marginalité et son caractère exceptionnel, n'a d'autre alternative que de recourir à la mort volontaire, via laquelle il exprime son refus d'évoluer dans un monde qu'il abhorre, chez les naturalistes, l'accent est plutôt mis sur la nature pathologique du suicidaire, être grossier et dénué de tout héroïsme. Les personnages de Thérèse Raquin et de Duveyrier dans *Pot-bouille* illustrent parfaitement cela. En effet, le suicide de Thérèse n'est finalement que la conséquence du détraquement irréversible de son tempérament nerveux. De même pour Duveyrier, personnage maladif à la physiologie déficiente, son suicide avorté est dû principalement à ses faibles dispositions psychologiques.

Sur le plan esthétique, là encore, nous voyons s'opérer une transgression de la part des romanciers naturalistes par rapport au romantisme qui a, selon Pierre Popovic, offert « une vision esthétisée » du suicide dans lequel « la fusion du violent et du beau fait naître une mythologie de la révolte où se lit la difficile émergence de l'individualisme moderne ».²⁷⁵ Cette transgression se reflète parfaitement dans la mise en scène ridicule du suicide de ce même Duveyrier qui essaiera de se tuer en se tirant une balle dans la bouche dans ses cabinets de toilette : « puis, comme une porte se trouvait devant lui, la porte des lieux d'aisance, il la poussa ; et sans hâte, il s'assit au milieu du siège. [...] Il introduisit le canon du petit revolver dans sa bouche, il lâcha un coup. »²⁷⁶ Mais non seulement, il échouera dans sa tentative mais il sera défiguré à vie, ce qui va rajouter à sa grande laideur physique : « Il venait de se rater. La balle, après lui avoir entamé la mâchoire, s'en était allée en trouant la joue gauche. »²⁷⁷

Enfin, nous ajoutons que, selon toujours le point de vue naturaliste, le suicide littéraire, en dramatisant outre mesure l'intrigue, en vient à altérer la dimension réaliste du récit : « Proposer un héros qui – coup de théâtre – attente à sa vie serait, au goût des naturalistes, une ficelle narrative à éviter, car de mauvais aloi, trop courante en littérature, trop éloignée du réel tel qu'on le rencontre tous les jours. »²⁷⁸

²⁷⁵ Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire*, Montréal, Presses de l'U. de Montréal, « Socius », 2008, p. 86 et 128.

²⁷⁶ Emile Zola, *Pot-bouille* [1882], Paris, France loisirs, 2002, p. 509.

²⁷⁷ *Ibid.*, pp. 509-510.

²⁷⁸ Roldan Sébastien, « Le rejet du suicide par les romanciers naturalistes », *op.cit.* Pour appuyer ses propos Sébastien se réfère au commentaire de Zola sur les excès romantiques d'*Hernani* de Victor Hugo : « Nous sommes ici trop dans la fiction [...] où toute humanité disparaît, obliger un brave garçon à mourir le soir de ses nocces, parce qu'il a promis de se tuer au premier appel, cette histoire-là n'est qu'un cauchemar abominable, qui

2.1 - Dédramatisation du suicide et de la mort chez Huysmans

Malgré la teneur pessimiste de ses romans qui laisserait à penser que la mort volontaire serait la seule issue possible pour des protagonistes happés par une société qu'ils détestent, nous retrouvons chez Huysmans ce même mépris naturaliste pour le suicide. Nous constatons cela dès son premier roman *Marthe* où le personnage éponyme manque se jeter à la Seine. L'échec de son entreprise est due à l'intervention inopinée de son ami Ginginet qui la persuade de l'inanité de son geste : « - Mais, petite oisonne, poursuivait l'acteur, à quoi cela te servirait-il de te noyer ? C'est bête comme tout la mort... même au cinquième acte d'un drame ; là, voyons, réfléchis un peu, te vois-tu sur le Tucker de la morgue avec tes cheveux rouges et un ventre vert ? »²⁷⁹

À noter que le discours du personnage met en évidence le refus naturaliste de la dramatisation du récit par l'acte suicidaire, comme le démontre cette référence à un drame en cinq actes s'achevant par la mort. Le rejet du suicide se manifeste également à travers une exposition crue et organique de la mort avec l'évocation de la morgue, les cheveux rouges et le ventre vert²⁸⁰, loin des clichés de la mort héroïque chère aux romantiques. Le suicide est même envisagé sous un angle qu'on pourrait qualifier de comique dans *En ménage* où le personnage de Jeanne échoue lamentablement dans sa tentative de mort volontaire par empoisonnement :

- Mais oui, je me suis empoisonnée.

Et Jeanne raconta que s'étant couchée, elle avait mis une camisole blanche, et avait avalé un verre de laudanum après y avoir préalablement versé quelques gouttes d'alcool de menthe pour que ce fût moins mauvais.

- Eh bien, dit André, qu'est-il arrivé ?

- Rien, seulement j'ai été malade, pendant quinze jours. J'ai tout rendu sur l'oreiller.²⁸¹

Nous pouvons interpréter le suicide avorté de Jeanne comme une parodie du suicide d'Emma Bovary par empoisonnement à l'arsenic.

Dans *La retraite de monsieur Bougran*, la mort du personnage éponyme pourrait être assimilée à un suicide. Bougran, n'ayant jamais accepté sa mise à la retraite forcée, se détruira à petit feu en sombrant dans une forme d'étrange folie l'amenant à reproduire son cadre de

n'a pas l'excuse du vrai » ; Émile Zola, « Victor Hugo », dans *Nos auteurs dramatiques*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Cercle du livre précieux, 1966-1969, t. XI, p. 586.

²⁷⁹ Joris-Karl Huysmans, *Marthe*, *op.cit.*, p. 83.

²⁸⁰ Cela d'ailleurs n'est pas sans rappeler l'horrible image du corps décomposé de Camille, exposé à la morgue, après sa mort par noyade dans *Thérèse Raquin*.

²⁸¹ Joris-Karl Huysmans, *En ménage*, *op.cit.*, pp. 257-258.

travail au sein même de son domicile. D'ailleurs, toute la nouvelle est structurée autour de l'isotopie de la mort. Ainsi, au moment de rentrer dans son bureau, suite à l'annonce de son éviction, « il eut l'impression d'un homme qu'on étrangle » (*N, R.M.B*, p. 208). Ses pulsions suicidaires ne feront qu'augmenter par la suite : « Il se força à marcher, résolu à mourir, s'il le fallait sur la brèche. » (p. 212) Cependant, nous ne ressentons point de compassion de la part du narrateur pour son triste personnage. Bien au contraire, la surdramatisation d'une simple mise à la retraite insuffle une part de grotesque ridicule annulant tout effet tragique. Cela est particulièrement visible dans l'épisode où Bougran sera pris par l'envie de retourner à son bureau malgré son statut de retraité. Il sera alors accueilli par ses anciens collègues de travail dans une ambiance funèbre :

Ils avaient guetté la rentrée et les condoléances variaient avec les têtes. Le commis d'ordre, un grand sécot, à tête de marabout, peluchée de quelques poils incolores sur l'occiput, lui secoua vivement les mains, sans dire mot ; il se comportait envers lui comme envers la famille d'un défunt, à la sortie de l'église, devant le corps après l'absoute. Les expéditionnaires hochaient la tête, témoignaient de leur douleur officielle en s'inclinant. (pp. 212-213)

L'assimilation d'une simple visite de bureau à un enterrement, voire à une marche funèbre, accentue cet effet burlesque en œuvre dans toute la nouvelle, comme si le narrateur cherchait à railler la fragilité psychologique du personnage qui semble se complaire dans une attitude d'autoapitoiement. L'aspect humoristique de ce passage se manifeste également à travers la description dégradante de ce « commis d'ordre à tête de marabout » saluant silencieusement de manière frénétique son ancien homologue, s'agissant probablement de lui témoigner à sa façon sa trop grande compassion.

La mort pathétique de Bougran, qui plus est dans une indifférence générale : « Il poussa un cri. Ni Huriot, ni la bonne ne se dérangèrent. » (p. 226) accentue cette impression de raillerie émanant du narrateur. Nous pouvons y déceler une forme de condamnation implicite de l'attitude déraisonnable du fonctionnaire qui, devant le refus de toute résistance face à la difficulté de sa situation, a préféré se réfugier dans un univers factice, ce qui a précipité sa perte.

Dans *À vau-l'eau*, le rejet du suicide est exprimé à travers le dégoût éprouvé par Folantin envers les romans portant sur la mort volontaire : « La plupart des volumes entassés dans les caisses étaient des rancarts de librairie, des rossignols sans valeur, des romans mort-nés, mettant en scène des femmes du grand monde racontant dans un langage de pipelette, les accidents de l'amour tragique, les duels, les assassinats et les suicides. » (*N, A.V.E*, p. 102)

Ainsi, selon lui, « tous ces romans avaient été rédigés par d'incontestables imbéciles [...] » (p.103)

En réalité, c'est la mort elle-même qui est traitée dans sa dimension triviale dans la nouvelle. Pour démontrer cela, rappelons l'épisode de l'annonce de la mort de la cousine, dernière parente de Folantin, par le biais d'une lettre de faire-part, juste au moment où ce dernier était en train de « chipot[er] des œufs qui sentaient la vesse, » (p. 127). En effet, la référence scatologique contribue à dédramatiser la mort de cet ultime membre de la famille du pauvre fonctionnaire.

Pour *En rade*, la mort est également traitée dans sa dimension burlesque, teintée néanmoins de quelques accents sinistres, notamment à travers la dramatisation excessive de la lente agonie du chat de compagnie de Louise :

Tout à coup, des hoquets furieux l'étranglèrent ; on eût dit qu'il voulait vomir ses entrailles par la bouche qui s'ouvrait démesurément et laissait pendre la langue dont la lime mouillée râpait le sol. Il suffoqua, les yeux hors du crâne, puis parvint à reprendre haleine, poussa un hurlement désespéré et des flots d'eau mousseuse jaillirent de la gueule. (*E.R.*, pp. 215-216)

S'il n'y avait cette référence finale à la gueule, cette description dérangeante puisant dans le vomitif et le morbide aurait très bien pu correspondre à un cas d'agonie humaine. D'ailleurs, la vision affreuse de ce chat souffrant va grandement ébranler les nerfs de Louise qui va interpréter la lente agonie du pauvre animal comme un signe annonciateur de son propre trépas : « Louise vit la bête tordue, écorchant l'air de ses griffes, vomissant de l'écume et des gaz. [...] D'une voix changée, elle ajouta : il les a aussi, c'est la paralysie qui vient ! » (p.218) C'est alors que Jacques va vouloir se faire rassurant quant à la santé physique de sa femme : « Mais non, que tu es bête ! [...] le chat a ces douleurs depuis une minute et il meurt ; toi, tu les as depuis des mois et tu es cependant ingambe ! Et puis, quelle sottise que de vouloir établir des similitudes entre des maladies d'animaux et des affections de femme ! » (pp. 218-219) Cependant, l'instance narrative va vite révéler le manque de conviction de Jacques par rapport au contenu de son propre discours : « Mais sa voix était mal assurée. [...] Il eut l'intuition que ses explications étaient maladroitement, que cette hâte à vouloir dissuader était presque un aveu, que ce besoin pressant de discuter et de convaincre révélait clairement l'authenticité de ses craintes. » (p. 219) Encore une fois, nous nous situons à la frontière entre le triste et le grotesque.

Dans *Sac au dos*, Huysmans met en scène la fin du mythe de la mort glorieuse au nom de son pays. La guerre, dans la nouvelle de 1879, s'apparente à un gigantesque suicide collectif : « À vrai dire, je ne compris pas les motifs qui rendaient nécessaires ces boucheries

d'armées. Je n'éprouvais ni le besoin de tuer les autres, ni celui de me faire tuer par eux. » (*N*, SAC, p. 44) Les propos d'Eugène mettent en exergue le caractère absurde d'une guerre fratricide qui allait effectivement mettre en péril la souveraineté de toute une nation. Nous pouvons donc voir en *Sac au dos*, la nouvelle annonciatrice de toute cette littérature qui allait condamner férocement l'idéologie nationaliste à l'origine notamment de la grande boucherie de la guerre 14-18. Nous pensons notamment à *Voyage au bout de la nuit* de Céline où l'auteur se livre à une déconstruction virulente du mythe de la mort glorieuse du soldat pour son pays.

Nous relevons également une part de burlesque et de trivialité dans le traitement de la mort dans *À rebours*, comme en témoigne l'épisode du repas de deuil organisé en faveur du dépérissement de la virilité de des Esseintes. Toutefois, on pourrait apparenter sa réclusion dans la maison de Fontenay à une forme de suicide lent où la mort du personnage constituerait la seule issue possible pour le récit. Cependant, le recours permanent aux secours des médecins atteste de la volonté de des Esseintes de se maintenir en vie quitte à suivre un programme diététique draconien l'obligeant à revoir son hygiène alimentaire. Cela tend à transformer la quête désespérée de notre cher duc pour une thébaïde éloignée de toutes les préoccupations terrestres en une diète médicale, ce qui confirme la dimension satirique du roman qui en évacue toute possibilité tragique.

C'est bien cette impossibilité tragique qui semble avoir fortement dérangé Zola qui, suite à sa lecture du roman de 1884, reprochera à son ancien frère d'armes naturaliste d'avoir laissé en vie son personnage principal au lieu de le faire tuer par suicide. De là, on pourrait avancer l'hypothèse que le rejet du suicide et plus généralement la dédramatisation de la mort chez Huysmans, n'émane point d'une quelconque réticence morale mais témoigne bien plus du cynisme ravageur et caustique qui caractérise sa vision du monde. En leur refusant le salut par le suicide, il condamne ses personnages à errer dans un sempiternel cercle vicieux auquel ils ne peuvent échapper. Il n'empêche qu'avec *À rebours*, nous aboutissons à une impasse²⁸², comme l'a d'ailleurs très bien deviné Barbey d'Aurevilly en prédisant à Huysmans le suicide ou la conversion. C'est bien la deuxième voie que prendra l'auteur de *Là-bas*. D'ailleurs, c'est à l'aune de sa conversion à la religion catholique que Huysmans réinterprétera son roman de

²⁸² Cette impasse concernerait tant le champ éthique qu'esthétique : ainsi François de *Soumission* pose une problématique cruciale concernant l'œuvre de Joris-Karl Huysmans : « Dans le cas de Joris-Karl Huysmans, le problème se posait évidemment avec une acuité particulière en ce qui concerne *À rebours*. Comment, lorsqu'on a écrit un livre d'une originalité aussi puissante, qui demeure inouï dans la littérature universelle, comment peut-on continuer à écrire ? (*S*, p. 52) ou encore « [...] Huysmans ne pouvait en aucun cas continuer *À rebours* [car] ce chef-d'œuvre était une impasse ; » (p. 40)

1884 : « Je pourrais très bien signer maintenant les pages d'À rebours sur l'Église, car elles paraissent avoir été, en effet écrites par un catholique. » (A.R, préf., p. 60)

À partir de *Là-bas*, justement, nous décelons une évolution au niveau du traitement de la mort, à travers notamment celle du chevalier Gilles de Rais. En effet, malgré l'horreur de ses actes, il aura droit à une mort digne à l'issue de laquelle il aura pu racheter ses péchés auprès de Dieu :

Le Maréchal soutenait ses complices, les embrassait, les adjurait d'avoir “ grande déplaisance et contrition de leurs méfaits ” et, se frappant la poitrine, il suppliait la Vierge de les épargner, tandis que le clergé, les paysans, psalmodiaient les sinistres et implorantes strophes de la Prose des Trépassés. (L.B, p. 340)

Nous voyons bien qu'ici la réconciliation avec la foi catholique permet la restauration de la dimension salvatrice de la mort, laquelle offre une possibilité de rédemption pour un chrétien ayant pourtant versé dans la pratique d'un satanisme radical.

À noter que la philosophie de Schopenhauer, référence commune à Huysmans et Houellebecq, condamne clairement le suicide : « Très loin d'être une négation de la volonté, celui-ci est le phénomène d'une puissante affirmation de la volonté. »²⁸³ Il est à rappeler que la Volonté, selon le philosophe allemand, désigne cette force souterraine et aveugle qui est à l'origine de toutes les pulsions humaines, condamnant l'homme à subir le joug éternel de la dualité frustration/satisfaction. Elle serait donc à l'origine même de la souffrance. Pour Schopenhauer, l'acte suicidaire, loin d'annuler l'œuvre de la Volonté, contribue bien au contraire à l'affirmer puisque le suicide se résume uniquement à la mort physique alors que sur le plan métaphysique, la Volonté, par essence entité immortelle, survit à tout acte de mort volontaire, ce qui assoit encore plus son influence. Selon un point de vue différent de celui exposé ci-dessus, nous pourrions envisager l'hypothèse qu'en refusant le suicide à des personnages tels que des Esseintes ou encore Folantin, Huysmans ne fait qu'appliquer les préceptes de son maître allemand.

2.2 - Houellebecq : condamnation morale du suicide

La conception du suicide chez Houellebecq se manifeste clairement à travers le psychorécit de François de *Soumission* :

Sur le plan matériel, je n'avais pas à me plaindre : j'étais assuré jusqu'à ma mort de bénéficier d'un revenu élevé, deux fois supérieur à la moyenne nationale, sans avoir à accomplir en échange le moindre travail. Pourtant, je le sentais bien, je me rapprochais du suicide, sans

²⁸³ Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, op.cit., p. 731.

éprouver de désespoir ni même de tristesse particulière, simplement par dégradation lente de la “ somme totale des fonctions qui résistent à la mort ” dont parle Bichat. La simple volonté de vivre ne me suffisait manifestement plus à résister à l’ensemble des douleurs et des tracasseries qui jalonnent la vie d’un Occidental moyen, (S, p. 217)

Ainsi, d’après cette conception, le suicide se dépouille de toute dimension téléologique et se réduit simplement à un phénomène biologique de dégradation des fonctions vitales de l’individu. Il est donc la conséquence logique du procès de dévitalisation qui caractérise les personnages houellebecquiens. C’est donc tout naturellement qu’il vient sanctionner²⁸⁴ les programmes narratifs des personnages. Cependant, nous relevons une dichotomie entre le traitement des protagonistes principaux et secondaires, du point de vue de la mort par suicide. À part Daniell, dont le décès par mort volontaire est clairement établi, les destins respectifs des autres personnages principaux sont entourés d’un certain flou, bien que la mort par suicide constitue l’hypothèse la plus probable²⁸⁵ alors que la mort volontaire vient souvent entériner les parcours des personnages secondaires. Nous pensons alors, entre autres, à Annick, Christiane²⁸⁶ et Annabelle des *Particules élémentaires* ou encore à Isabelle de *La possibilité d’une île*.

Cette représentation constante de la mort volontaire laisserait à penser que l’auteur chercherait à présenter le suicide comme une valeur axiologiquement positive, étant l’unique moyen pour l’individu de se délivrer des chaînes d’une existence qu’il abhorre. Cependant, le traitement esthétique du suicide couplé à un discours narratorial teinté d’ironie suggère plutôt l’idée contraire. À titre illustratif, nous prenons l’exemple d’un certain Gérard Leverrier dont le suicide nous est rapporté par le personnage principal d’*Extension du domaine de la lutte* : « [...] Gérard Leverrier était timide et dépressif. Un vendredi soir de décembre, [...], Gérard

²⁸⁴ La sanction est la quatrième et dernière étape du parcours narratif du personnage, lequel se compose essentiellement de quatre phases : manipulation, compétence, performance et sanction « que l’on peut repérer grâce à l’analyse des modalités (pouvoir, savoir, devoir, vouloir). » ; Vincent Jouve, *La poétique du roman*, op.cit., p. 54. La transmission est la phase où interviennent les *vouloir-faire* et *du devoir faire* à l’origine de l’action, la compétence est celle où s’acquiert le *pouvoir-faire* et le *savoir-faire* nécessaire à l’action, alors que la performance, constitutive de la troisième phase, concerne l’accomplissement de l’action à proprement parler. La sanction, « phase de clôture où l’action est interprétée et évaluée, elle, est avec la manipulation l’autre lieu privilégié de la manifestation des valeurs. » (*Ibid.*, p. 55)

²⁸⁵ Comme nous l’avons déjà indiqué, les morts respectifs du narrateur d’*Extension du domaine de la lutte*, de Michel de *Plateforme* et de Florent de *Sérotonine* ne sont pas explicitement évoqués mais plutôt suggérées, compte tenu des situations désespérées dans lesquelles ils sont piégés. Pour Michel, Djerzinski, c’est les circonstances de la mort qui resteront floues jusqu’au bout bien que là encore, le décès par suicide soit le plus probable.

²⁸⁶ Il est à noter tout de même que le suicide de Christiane n’est pas évoqué en termes explicites mais nous pouvons avancer l’hypothèse que, ne supportant plus de vivre le restant de ses jours sur une chaise roulante, elle a préféré se jeter du haut des escaliers de son HLM, à moins que ce ne soit son fils violent qui, ne voulant pas prendre en charge un handicapé lourd, a tué sa mère en faisant passer son meurtre pour un suicide ou une mort accidentelle.

Leverrier est rentré chez lui et s'est tiré une balle dans la tête. » (*E.D.L.*, p. 101) Le ton froid et détaché avec lequel le narrateur décrit le suicide de cet homme indique une certaine prise de distance entre l'instance narrative et le personnage. Nous parvient alors l'image d'un jeune homme - « Gérard Leverrier avait vingt-six ans » (p. 101) - aux faibles dispositions psychologiques, qui a simplement décidé de mettre fin à ses jours d'une manière expéditive et sans gloire. À la consignation minimaliste et distante de l'acte, s'ajoute l'ironie : « La nouvelle de sa mort n'a réellement surpris personne [...] ; il [...] était surtout connu pour les difficultés qu'il éprouvait pour s'acheter un lit. Depuis quelques mois déjà il avait décidé cet achat ; mais la concrétisation du projet s'avérait impossible. » (p. 101)

Ainsi, le motif du suicide - la non-finalisation de l'achat d'un lit - affuble l'acte en question d'un côté absurde et grotesque. Cette évocation de la mort volontaire deviendra même un prétexte pour le narrateur pour exposer ses théories économiques sur le rapport client-vendeur au sein de la société de consommation : « [...] l'achat d'un lit de 140 vous fait passer pour un petit-bourgeois mesquin et étriqué ; aux yeux des vendeurs, le lit de 160 est le seul qui vaille vraiment d'être acheté ; là vous avez le droit à leur respect, » (p. 102).

Dans les *Particules élémentaires*, nous est livrée une description brutale et terrifiante de l'état du corps d'Annick, suite à son suicide en sautant du septième étage : « Le corps de la jeune fille était écrasé sur le sol, bizarrement distordu. Ses bras brisés formaient comme deux appendices autour de son crâne, une mare de sang entourait ce qui restait du visage ; avant l'impact, dans un dernier réflexe de protection, elle avait dû porter les mains à sa tête. » (*P.E.*, p. 153) L'aspect démembré et distordu de son corps couplé au fait que, visiblement, la jeune fille a été saisie d'une peur terrible au cours de sa chute, comme en témoigne son dernier geste de protection, atteste du caractère abject de son action, comme s'il y avait la volonté chez le narrateur de prévenir de la dimension horripilante de l'acte.²⁸⁷

Dans *La possibilité d'une île*, le suicide, d'après la conception de la religion élohimité, se voit corrélé au principe de résurrection. Ainsi, l'adepte, pour sceller son appartenance à la secte, doit se soumettre à tout un cérémonial au bout duquel il devra se donner la mort, sachant que de toutes façons il va ressusciter sous forme de clone dans un futur proche : « La seconde cérémonie fondamentale était l'entrée dans l'attente de la résurrection - en d'autres termes le suicide. » (*P.I.*, p. 332) Ainsi, la perspective de vie éternelle promise par les religions monothéistes devient effective avec l'avènement de l'élohisme. Nous pourrions penser alors

²⁸⁷ Sur le plan de l'intrigue, le suicide d'Annick, « le premier amour de Bruno » (p. 153) annonce celui de son dernier amour, Christiane, ce qui a pour effet d'actualiser les motifs de la malédiction et de la fatalité dans le roman. Ainsi, quiconque côtoie Bruno, le personnage maudit par excellence, est condamné au malheur.

à une valorisation de l'acte suicidaire par le narrateur, mais il n'en est rien puisque ces rituels vont donner lieu à des pratiques d'une violence extrême telles que le cannibalisme : « le corps d'un adepte a été entièrement vidé de son sang ; les participants s'en sont barbouillés avant de manger son foie et ses organes sexuels. » (p. 339), c'est ce qui fait dire à Daniell qu'il s'agit en réalité d' « une tendance de la société vers la barbarie » (p. 339). Se pose alors la question de la nécessité d'une morale quant à l'instauration d'une nouvelle religion comme l'illustrent très bien les propos de Vincent, le nouveau chef de la religion élohimate : « - Je ne sais pas comment faire, je ne sais pas comment enrayer ça. Le problème c'est qu'on n'a jamais parlé de morale, à aucun moment... » (p. 339).

Dans *La carte et le territoire*, la condamnation du suicide devient manifeste à travers le cas de Jean-Pierre Martin, le père du protagoniste principal qui, atteint d'un cancer du rectum, optera pour l'euthanasie pour ne pas avoir à souffrir des conséquences de la maladie, ce qui provoquera la colère de son fils qui ira jusqu'à agresser violemment la directrice de l'établissement où son père a été euthanasié. Comme pour le cas d'*Extension du domaine de la lutte*, la critique de l'euthanasie repose sur celle du libéralisme, lequel a réussi à étendre son emprise jusqu'au domaine de la souffrance et de la mort : « La valeur marchande de la souffrance et de la mort était devenue supérieure à celle du plaisir et du sexe, » (C.T, p. 360). À noter que Michel Houellebecq lui-même a condamné la généralisation de l'euthanasie. En effet, dans le cadre de l'affaire Vincent Lambert²⁸⁸, Houellebecq a exprimé son désaccord total sur le recours à l'euthanasie pour le cas des handicapés lourds :

On a affaire à des patients handicapés, victimes d'un handicap lourd, l'un des plus lourds qui soient, et la seule question qui se pose est de savoir si notre société a le devoir de les prendre en charge, de les soigner, et dans le cas où une amélioration de leur état serait impossible, de leur donner un cadre de vie. À cette question la réponse est oui, pour des raisons morales évidentes (et, si notre société venait à répondre par la négative, je devrais, dès lors, me séparer d'elle).²⁸⁹

Toutefois, le traitement du suicide dans *Sérotonine* diffère des autres romans évoqués. Le suicide des parents de Florent au nom de l'amour réhabilite le motif du suicide romantique. Une forme de romantisme se dégage également du suicide de son meilleur ami, Aymeric, où nous relevons une fusion entre le sublime et le mortifère qui fait de la mort volontaire un authentique acte de révolte.

²⁸⁸ Vincent Lambert, infirmier de 32 ans a eu, en 2008, un grave accident de la route qui l'a plongé dans un coma végétatif pendant de longues années. En 2019, il meurt suite à l'arrêt des traitements. https://www.liberation.fr/france/2019/07/11/1-affaire-vincent-lambert-en-sept-chapitres_1738587/ , cons. le 20/08/2021.

²⁸⁹ Michel Houellebecq, *Interventions 2020, op.cit.*, p. 442.

Plus généralement, la conception de la mort chez Houellebecq, tant sur le plan éthique qu'esthétique, est à relier avec le déclin des valeurs judéo-chrétiennes constitutives de la civilisation occidentale :

Pour l'Occidental contemporain, même lorsqu'il est bien portant, la pensée de la mort constitue une sorte de bruit de fond qui vient emplir son cerveau dès que les projets et les désirs s'estompent. À d'autres époques, le bruit de fond était constitué par l'attente du royaume du Seigneur ; aujourd'hui, il est constitué par l'attente de la mort. (*P.E.*, p. 82)

Ainsi, dans un monde postmoderne qui a tourné le dos à toute forme de spiritualité et d'absolu transcendant²⁹⁰, la mort devient l'unique issue envisageable pour tout occidental moyen, à défaut de toute perspective de vie après le trépas. Sur le plan esthétique, cela induit le recours à des descriptions mettant l'accent sur la matérialité de la mort. Ainsi, le narrateur prend prétexte du décès du grand-père de Bruno pour exposer le mécanisme naturel de la décomposition du corps humain :

Sous nos climats, un cadavre de mammifère ou d'oiseau attire d'abord certaines mouches (*Musca*, *Curtonevra*) ; dès que la décomposition le touche un tant soit peu, de nouvelles espèces entrent en jeu, notamment les *Calliphora* et les *Lucilia*. Le cadavre, sous l'action combinée des bactéries et des sucs digestifs rejetés par les larves, se liquéfie plus ou moins et devient le siège de fermentations butyriques et ammoniacales. (p. 39)

L'auteur nous rappelle ici que l'être-humain n'est, au bout du compte, qu'un mammifère parmi tant d'autres, soumis au même processus biologique de putréfaction. Aussi, est-il destiné à servir de nourriture à des organismes vivants tout aussi répugnants les uns que les autres tels que les larves, les mouches ou encore les vers de terre. À noter que le narrateur, pour rendre compte du caractère abject de ce processus biologique, n'a guère eu besoin d'employer des procédés hyperboliques pour générer dégoût et répulsion chez le lecteur, se contentant uniquement de s'appuyer sur une approche documentaliste du phénomène en question.

Bruno, incarnation de l'individu occidental déchristianisé ayant définitivement rompu avec toute idée de transcendance, n'arrivera jamais à faire face à la mort de l'amour de sa vie, Christiane, si bien qu'il sera pris d'un accès de terreur en visualisant le cadavre de sa bien

²⁹⁰ Le rejet de Dieu et de la morale religieuse constitue en soi une forme d'abjection, comme a essayé de démontrer Dostoïevski dans son roman *Les Démons*. Ainsi, selon Kristeva, « L'abject est, pour Dostoïevski, l'« objet » des *Démons* : il est le but et le mobile d'une existence dont le sens se perd dans la dégradation absolue pour avoir absolument rejeté la limite (morale, sociale, religieuse, familiale, individuelle) comme absolu, Dieu. Sont abjects aussi bien [...] le meurtre que le suicide. » (Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, *op.cit.*, p. 25.)

aimée : « Le cercueil, encore ouvert, était posé sur une table à tréteaux. Bruno s'approcha, vit le corps de Christiane et se sentit partir en arrière ; sa tête heurta violemment le sol. » (p.249)

Pareil constat pour Michel qui sera, lui aussi, happé par un sentiment de terreur après avoir assisté à la mort de sa grand-mère : « Son visage ne reflétait rien qui ressemble au chagrin, ni à aucun autre sentiment humain. Son visage était plein d'une terreur animale et abjecte. » (p.93) Même sentiment après avoir regardé son cadavre au fond du cercueil, vingt ans plus tard, lorsque la mairie de Crécy décidera de déplacer sa tombe à cause de travaux d'agrandissement :

Lorsqu'il prit conscience de ce qu'il avait devant les yeux il tourna vivement la tête, se forçant à regarder dans la direction opposée ; mais c'était trop tard. Il avait vu le crâne souillé de terre, aux orbites vides, dont pendaient des paquets de cheveux blancs. Il avait les vertèbres éparpillées, mélangées à la terre. Il avait compris. (p. 230)

La phrase « Il avait compris » sonne comme une sentence irrévocable. Djerzinski semble avoir compris la véritable nature de la mort et son caractère intrinsèquement abject. Cela nous fait renouer avec le concept d'horreur cosmique avec la mise en scène d'un scientifique de haut niveau qui découvre le secret intime, indicible de l'univers, révélant son essence essentiellement horrifique.

Nous relevons chez les personnages houellebecquiens une phobie permanente du déclin physique, conséquence néfaste là encore de l'abandon de tout absolu transcendant chez l'Occidental contemporain. C'est bien cette peur de la souffrance physique qui serait à l'origine du recours au suicide :

Jamais, à aucune époque et dans aucune autre civilisation, on n'a pensé aussi longuement et aussi constamment à son âge ; chacun a dans la tête une perspective d'avenir simple : le moment viendra pour lui où la somme des jouissances physiques qui lui restent à attendre de la vie deviendra inférieure à la somme des douleurs [...]. Cet examen rationnel des jouissances et des douleurs, que chacun tôt ou tard, est conduit à faire, débouche inéluctablement à partir d'un certain âge sur le suicide. (p. 247)

Cela rejoint les propos tenus par François de *Soumission* dont « la simple volonté de vivre ne lui suffisait plus à résister à l'ensemble des douleurs et des tracasseries qui jalonnent la vie d'un Occidental moyen, ». La jouissance sans souffrance apparaît alors comme un idéal inatteignable pour le personnage houellebecquien. Toujours, sur la thématique de la dégradation du corps, le narrateur illustre ses réflexions par un exemple très dérangeant, celui « de la réaction du public face à la perspective d'un attentat terroriste » (p. 248) qu'il présente comme suit : « dans la quasi-totalité des cas les gens préféreraient être tués sur le coup plutôt

que d'être mutilés, ou même défigurés. En partie, bien sûr, parce qu'ils en ont un peu marre de la vie ; mais surtout parce que rien, y compris la mort, ne leur paraît aussi terrible que de vivre dans un corps amoindri. » (p. 248) Ceci nous éclaire alors un peu plus sur le motif de la scène d'attaque terroriste à la fin de *Plateforme* : en décrivant avec détails l'état effrayant des corps démembrés, c'est bien la phobie du corps mutilé hantant l'imaginaire occidental contemporain que s'efforce de retranscrire l'auteur dans son roman.

À noter que l'extrême jouissance, essentiellement sexuelle, semble provoquer dans certains cas la naissance de pulsions suicidaires chez le personnage houellebecquien. Cela se manifeste à travers le retrait du préservatif lors de l'acte sexuel : « j'allais et venais avec force, quand je m'aperçus que j'avais oublié de mettre un préservatif. D'après les rapports de Médecins du monde, un tiers des prostituées thaïes étaient séropositives. Je ne peux pourtant pas dire que je ressentis un frisson de terreur ; j'étais juste légèrement ennuyé. » (*P*, p. 116) Encore une fois, nous relevons un lien entre sexualité et morbidité²⁹¹ à moins que ce ne soit une forme de critique sous-jacente de la société surmédicalisée qui en est arrivée à poser des contraintes jusque dans le domaine de l'activité sexuelle : « Décidément, ces campagnes de prévention du sida avaient été un échec complet. » (p. 116)

Dans la lignée des romanciers naturalistes, le suicide chez Huysmans subit une forme de désubstantialisation jusqu'à prendre parfois des accents de simulacre. Sa prise de distance avec le courant naturaliste n'en altère pas moins son refus du suicide littéraire. Cela est particulièrement perceptible dans *À rebours* où le personnage principal fait montre, vers la fin, d'une certaine résistance à la mort en acceptant l'idée qu'il va devoir abandonner son excentrique thébaïde pour retourner dans le monde profane, peuplé de médiocres bourgeois. Sur le plan de la narration, son traitement de la mort littéraire obéit à une logique de dédramatisation : en témoignent la mort assez grotesque de monsieur Bougran ou encore celle du pauvre chat dans *En rade*, sans oublier cette étrange scène aux accents quasi-comiques dans *À vau-l'eau* où Folantin apprend la mort d'une de ses parentes alors qu'il était en train de chipoter des œufs sentant la vesse. Sur le plan moral, il est clair qu'entre la bouche d'un pistolet et les pieds de la croix il a fini par opter pour la deuxième alternative comme le prouve son cycle romanesque de la conversion catholique.

Pour Houellebecq, nous pouvons considérer que le recours permanent à la solution de la mort volontaire pour ses personnages obéit à une certaine forme de logique. Pour des

²⁹¹ Cette corrélation entre jouissance et tentation suicidaire est mise en évidence par François à travers cette phrase : « j'avais un peu envie de baiser mais un peu envie de mourir en même temps, » (*S*, p. 46).

antihéros caractérisés par un faire limité et une psychologie défailante, le suicide devient l'aboutissement logique pour des parcours narratifs ponctués par des échecs constants. Alors faut-il en conclure que l'auteur fait l'apologie de la mort volontaire ? Loin s'en faut puisque l'auteur semble, au contraire, pointer du doigt l'attitude qui consiste à rendre les armes en refusant toute résistance face à l'inéluctabilité de la déchéance et de la mort physique. Cette mise à nu du caractère absurde du suicide est couplé à un discours narratorial s'efforçant de sonder les véritables causes de l'épuisement vital de l'Occidental contemporain, causes qui se ramènent encore une fois au déclin des valeurs judéo-chrétiennes qui assuraient la cohésion de la civilisation occidentale et qui offraient une perspective téléologique à la vie sur terre qui n'est, aux yeux de la religion chrétienne, finalement qu'un lieu de transition vers le royaume des Cieux. Nous avons également démontré que l'esthétique du corps démembré que nous avons étudié au second chapitre et la mise en avant de l'aspect abject du processus de décomposition du corps sont sous-tendues par une visée éthique : en exposant d'une manière crue et brutale l'abjection corporelle dans ses romans, Houellebecq semble dénoncer la phobie occidentale du processus de l'amointrissement physique. Ainsi, en absence de toute croyance en un absolu transcendant, le suicide devient la seule issue possible pour l'Occidental moyen face à la dégradation lente de ses fonctions organiques.

3. Le salut par l'art

Le pessimisme caractéristique de l'œuvre de nos deux auteurs n'implique pas forcément le renoncement à toute perspective de salut. En effet, la thématique artistique occupant une place centrale dans les romans de Huysmans et Houellebecq, il est légitime de s'interroger quant à l'éventualité que l'art soit en mesure de donner du sens à un monde jugé si désenchanté par les personnages de nos deux romanciers.

3.1 Huysmans : de la matérialité esthétique à la spiritualité mystique

L'art occupe une place majeure dans l'univers romanesque huysmansien. Cela est visible dès la période naturaliste de l'auteur à travers la représentation de la figure de l'artiste avec le personnage de peintre contemporain, Cyprien Tibaille, qui serait l'alter-ego de Huysmans lui-même.²⁹² À noter que l'idéal artistique de Tibaille semble se porter uniquement sur l'art moderne : « Il ne comprenait, en fait d'art, que le moderne. Se souciant peu de la

²⁹² « [Huysmans] serait-il Cyprien Tibaille, le peintre ? Il l'a dit. » (Hubert Juin, préface des *Sœurs Vatard*, *op.cit.*, p. 13.)

défroque des époques vieilles, il affirmait qu'un peintre ne devait rendre que ce qu'il pouvait fréquenter et voir ; »²⁹³. Cela renvoie bien évidemment à l'intérêt des romanciers naturalistes pour la peinture impressionniste, Zola en tête.²⁹⁴ Son attrait pour l'impressionnisme devient plus explicite dans ce passage :

[...] il arrivait avec des fonds d'aquarelle, balafrés de martelages furieux de couleurs, s'invitant, se cédant le pas ou se fondant, à une intensité de vie furieuse, à un rendu d'impression inouï. Il était élève de Cabanel et de Gérôme, mais ces deux perclus avaient en vain essayé de lui inculquer la pacotille de leurs formules.²⁹⁵

L'évocation des deux peintres Gérôme et Cabanel en des termes peu éloquents recouvre en réalité une critique sous-jacente de l'art académique dont Cabanel et Gérôme sont les illustres représentants. Cet art officiel va entrer en conflit avec le mouvement impressionniste qui va s'opposer aux préceptes esthétiques de cet art dit « pompier » : « Les courants de l'art moderne, en premier lieu l'impressionnisme, se sont constitués en réaction à cette omniprésence de l'art pompier. »²⁹⁶ En refusant les dogmes de l'Art officiel, Cyprien Tibaille prend donc le parti de l'originalité picturale. De plus, son attrait pour la marginalité artistique se voit teinté d'un goût irrépressible pour le pervers et le vicieux comme le prouve son penchant pour la peinture des prostituées :

Frêle et nerveux à l'excès, hanté par ces sourdes ardeurs qui montent des organes lassés, il était arrivé à ne plus rêver qu'à des voluptés assaisonnées de mines perverses et d'accoutrements baroques. [...] comme il ne fréquentait et ne voyait guère que des filles, il ne tentait de peindre que des filles. Au fond même, il n'estimait vraiment que l'aristocratie et la plèbe du vice ; en fait de prostitution, le bourgeoisisme lui semblait odieux par-dessus-tout.²⁹⁷

Cette description n'est pas sans rappeler celle de des Esseintes, personnage se distinguant lui aussi pour ses goûts artistiques assez subversifs, ce qui nous amène à aborder la question de l'art dans *À rebours*. Nous avons déjà évoqué à maintes reprises durant notre travail l'obsession de des Esseintes pour l'Esthétique, notamment à travers le traitement de la question spatiale avec l'agencement très particulier de sa maison de Fontenay-aux-Roses ou bien l'importance du principe d'aventure esthétique qui régit la structure du roman ou encore

²⁹³ Joris-Karl Huysmans, *Les sœurs Vatard*, *ibid.*, p. 287.

²⁹⁴ Philippe Hamon, « À propos de l'impressionnisme de Zola ». *Les Cahiers naturalistes*, n° 34, 1967.

²⁹⁵ Joris-Karl Huysmans, *Les sœurs Vatard*, *op.cit.*, p. 288.

²⁹⁶ Charlotte DENOËL, « L'art pompier, un art officiel », *Histoire par l'image* [en ligne], cons. le 23 août 2021. URL : <http://histoire-image.org/fr/etudes/art-pompier-art-officiel>.

²⁹⁷ Joris-Karl Huysmans, *Les sœurs Vatard*, *op.cit.*, p. 287.

sa fascination pour la joaillerie et les pierres précieuses. Mais qu'en est-il des chapitres consacrés à la littérature et à la peinture ? Par quoi se caractérisent les goûts artistiques du duc Jean ?

3.1.1 - Subordination des goûts artistiques aux déterminations physiologiques

Pour prolonger la comparaison avec Cyprien Tibaille, là où le peintre des *Sœurs Vatard* prône la transgression des codes artistiques officiels, dans *À rebours*, les goûts artistiques de des Esseintes ne sont soumis cette fois à aucun fondement éthique mais obéissent plutôt à des déterminations physiologiques comme le démontre la conception de l'art chez le duc Jean :

En art, ses idées étaient pourtant parties d'un point de vue simple ; pour lui les écoles n'existaient point ; seul le tempérament de l'écrivain importait ; seul le travail de sa cervelle intéressait quel que fût le sujet qu'il abordât. [...] chacun va de préférence aux œuvres qui correspondent le plus intimement à son propre tempérament et finit par reléguer en arrière toutes les autres. (A.R, p. 295)

Nous constatons que même en matière d'art, c'est la loi des tempéraments qui prévaut pour le cas de notre aristocrate déchu. Dès ce constat établi, nous pouvons avancer l'hypothèse que son choix va se reporter vers des écrivains aux styles d'écriture en phase avec la nature morbide de sa psychophysiologie. En effet, l'exemple de Balzac confirme bel et bien cette hypothèse : « il avait naguère adoré le grand Balzac, mais en même temps que son organisme s'était déséquilibré, que ses nerfs avaient pris le dessus, ses inclinations s'étaient modifiées et ses admirations avaient changé. » Ainsi, le tempérament nerveux de des Esseintes lui rend inaccessible la lecture de l'œuvre balzacienne : « il en était venu à ne plus ouvrir ses livres dont l'art valide le froissait. » C'est bien le caractère « valide » de la prose balzacienne, incompatible avec le tempérament maladif de Floressas qui l'empêche de s'y plonger. En sus du principe de la subordination des goûts artistiques aux déterminations physiologiques, un second postulat se dégage des propos mêmes du duc Jean, concernant toujours son étrange conception de l'art :

Ne pouvant s'harmoniser qu'à de rares intervalles avec le milieu où il évolue ; ne découvrant plus dans l'examen de ce milieu et des créatures qui le subissent, des jouissances d'observation et d'analyse suffisantes à le distraire, il sent sourdre et éclore en lui de particuliers phénomènes. De confus désirs de migration se lèvent qui se débrouillent dans la réflexion et dans l'étude. (p. 297)

L'expression « Ne pouvant s'harmoniser qu'à de rares intervalles avec le milieu où il évolue » nous fait renouer avec la loi de disjonction milieu-individu que nous avons étudiée dans notre deuxième partie ; d'après cette perspective, c'est bien cette quasi-absence

d'interaction avec le milieu où il évolue et que, par ailleurs, il abhorre, qui provoque en lui cette aspiration pour les mondes disparus des anciens âges :

Les instincts, les sensations, les penchants légués par l'hérédité se réveillent, se déterminent, s'imposent avec une impérieuse assurance. Il se rappelle des souvenirs d'êtres et de choses qu'il n'a pas personnellement connus, et il vient un moment où il s'évade violemment du pénitencier de son siècle, et rôde, en toute liberté, dans une autre époque avec laquelle, par une dernière illusion, il lui semble qu'il eût été mieux en accord. (pp. 297-298)

Cette fois, c'est sur l'influence du déterminisme héréditaire qu'insiste notre antihéros dans la genèse de cette étrange impulsion qui fait naître en lui cette irrépressible volonté d'évasion : absence d'harmonie avec le milieu d'interaction et hérédité morbide déterminent complètement les penchants artistiques de notre personnage principal : nous sommes donc toujours dans l'exploitation des préceptes naturalistes.

Là encore, les auteurs cités par des Esseintes répondent parfaitement à son étrange idéal artistique - à l'exception près de Zola²⁹⁸ -, tels que Baudelaire, Flaubert ou encore Edmond de Goncourt dont le livre *La Faustin* suscite l'admiration de des Esseintes de par son style d'écriture si particulier : « c'était un style perspicace et morbide, nerveux et retors [...]. En somme, c'était le verbe indispensable aux civilisations décrépite [...] » (pp. 299-300) et son adéquation totale avec l'état névrotique de des Esseintes. De plus, le pouvoir suggestif de ce livre est si grand qu'il permet l'apparition de ce phénomène de migration dont raffole l'aristocrate déchu : « À Rome, le paganisme mourant avait modifié sa prosodie, transmué sa langue, avec Ausone, avec Claudien, avec Rutilius dont le style attentif et scrupuleux, capiteux et sonnante, présentait [...] une nécessaire analogie avec le style des de Goncourt. » (p. 300) Ceci nous ramène à l'admiration de des Esseintes pour la langue latine au temps de la décadence romaine, cette langue « païenne, décomposée comme une venaison, s'émiettant au même temps que s'effritera la civilisation du vieux monde, en même temps que s'écrouleront, sous la poussée des Barbares, les Empires putréfiés par la sanie des siècles. » (p. 117) À noter la correspondance entre le tempérament de Floressas et celui d'Edmond de Goncourt « dont le tempérament était fait de souvenirs, de regrets avivés encore par le

²⁹⁸ Des Esseintes décrit l'œuvre de Zola en ces termes : « Il n'y avait [en Zola] aucun désir de migration vers les régimes disparus, vers les univers égarés dans la nuit des temps ; son tempérament, puissant, solide, épris des [...] forces sanguines, des santés morales, le détournait des [...] chloroses fardées du dernier siècle, ainsi que de la solennité hiératique, de la férocité brutale et des rêves efféminés et ambigus du vieil Orient. » (p. 301) Malgré cela, l'auteur des *Rougon-Macquart* n'en constitue pas moins une référence littéraire incontournable pour notre antihéros, ce qu'on pourrait considérer comme un clin d'œil ironique à l'ancienne adhésion de Huysmans lui-même aux préceptes du roman zolien. À noter que la référence au tempérament sanguin dans la description de l'œuvre zolienne sert à marquer encore plus son éloignement des aspirations littéraires de des Esseintes. Cela n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'expression « art valide » pour qualifier l'œuvre balzacienne, elle aussi incompatible avec les standards artistiques du duc Jean.

douloureux spectacle de la misère intellectuelle et des basses aspirations de son temps, » (p. 300).

Toujours dans le cadre de cette correspondance entre tempéraments maladifs, c'est peut-être la littérature d'Edgar Allan Poe qui sied le plus à la psychologie morbide de des Esseintes : « Plus que tout autre, celui-là peut-être répondait par d'intimes affinités aux postulations méditatives de des Esseintes. » (p. 309) Selon le duc Jean, Edgar Allan Poe serait l'écrivain qui a décrit avec le plus d'acuité les conséquences néfastes engendrées par les maladies de la volonté²⁹⁹ : « Si Baudelaire avait déchiffré dans les hiéroglyphes de l'âme le retour d'âge des sentiments et des idées, [Poe] avait, dans la voie de la psychologie morbide, plus particulièrement scruté le domaine de la volonté. » (p. 309) Pour attester de la puissance hallucinatoire et suggestive de l'œuvre du romancier américain, le narrateur convoque le champ lexical du chirurgical :

Cette clinique cérébrale où, vivisectant dans une atmosphère étouffante, ce chirurgien spirituel devenait, dès que son attention se lassait, la proie de son imagination qui faisait poudroir, comme de délicieux miasmes, des apparitions somnambulesques et angéliques, était pour des Esseintes une source d'infatigables conjectures ; (p. 311)

Les références aux miasmes et à la vivisection suggèrent l'image d'un cadavre purulent se faisant disséquer par un médecin légiste. Encore une fois, pour exprimer cette fascination pour le morbide et l'horifique, le narrateur use d'oxymores tels que « chirurgien spirituel » ou encore « délicieux miasmes ». Nous relevons un autre précepte artistique prôné par des Esseintes, celui de l'imperfection : « L'imperfection même lui plaisait [...] peut-être y avait-il une dose de vérité dans sa théorie que l'écrivain subalterne de la décadence [...] alambique un baume plus irritant, plus apéritif, plus acide, que l'artiste de la même époque, qui est vraiment grand, vraiment parfait. » (p. 302) L'imperfection stylistique, de par sa capacité à exacerber l'extrême sensibilité des individus les plus dépravés, provoque une sorte d'étrange attraction chez notre esthète décadent :

À son avis, c'était parmi les turbulentes ébauches que l'on apercevait les exaltations de la sensibilité les plus suraiguës, les caprices de la psychologie les plus morbides, les dépravations les plus outrées de la langue sommée dans ses derniers refus de contenir, d'enrober les sels effervescents des sensations et des idées. (p. 302)

²⁹⁹ Nous pouvons émettre l'hypothèse que Huysmans, pour écrire son roman, a consulté l'ouvrage de Théodule Ribot *Les maladies de la volonté*, Éd. Germer Baillière, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1883.

Nous pouvons voir dans l'évocation de cette langue imparfaite, une mise en abyme de l'écriture huysmansienne elle-même qui se veut l'incarnation de la décadence. Ainsi, en décrivant le style poétique de Verlaine, des Esseintes parle de « rimes obtenues par des temps de verbes, quelquefois même par de longs adverbes précédés d'un monosyllabe d'où ils tombaient comme du rebord d'une pierre, » (p. 303). Or nous connaissons le penchant de Huysmans pour l'adverbe dans la construction de ses phrases.³⁰⁰ De plus, en abordant la poésie de Tristan Corbière, il évoque son « style rocailleux, sec, décharné à plaisir, hérissé de vocables inusités, de néologismes inattendus, » (p. 306) Ce style d'écriture pétri de « vocables inusités et de néologismes inattendus » n'est pas sans rappeler, là encore, le style huysmansien.

Les goûts picturaux de des Esseintes sont également imprégnés de cette attirance pour le morbide et le monstrueux, toujours en accord avec son tempérament maladif : « Il avait voulu, pour la délectation de son esprit et la joie de ses yeux, quelques œuvres suggestives [...] lui ébranlant le système nerveux par d'érudites hystéries, par des cauchemars compliqués, par des visions nonchalantes et atroces. » (p. 141) En témoignent les deux tableaux de Gustave Moreau *Salomé dansant devant Hérode* et *Apparition*, acquis par le duc Jean pour décorer son fantasque domicile : le deuxième tableau offre la vision d'une scène aux relents particulièrement sadiques ; celle de la décapitation de Jean le Baptiste par le roi Hérode : « Le chef décapité du saint s'était élevé du plat posé sur les dalles et il regardait, livide, la bouche décolorée, ouverte, le cou cramoisi, dégouttant de larmes. » (pp. 146-147) La représentation du corps démembré et déformé est également actualisée à travers la peinture de Jan Luyken, « un vieux graveur de Hollande, presque inconnu en France » et qu'appréciait particulièrement le duc Jean dont la série des *Persécutions religieuses* nous propose :

le spectacle des souffrances humaines, [...], des crânes décollés avec des sabres, trépanés avec des clous, entaillés avec des scies, des intestins dévidés du ventre et enroulés sur des bobines, des ongles lentement arrachés avec des tenailles, des prunelles crevées, des paupières retournées avec des pointes, des membres disloqués, cassés avec soin, des os mis à nu, longuement raclés avec des lames. (p. 151)

Nous relevons également chez lui cette même fascination pour l'hybridité monstrueuse telle que la conçoivent, d'abord, le peintre Rodolphe Bresdin dans son tableau *La comédie de la mort* où « des oiseaux à têtes de rats, à queues de légumes [couvrent] des touffes affectant

³⁰⁰ À propos de la prédilection de Huysmans pour la locution adverbiale, Léon Bloy affirme : « Le dynamomètre de son esprit, c'est la locution adverbiale. Le simple adverbe serait encore trop précis, trop mâle, trop dogmatique et trop tranchant pour un appareil cérébral incapable de fonctionner autrement que dans un mode subjonctif et satellitaire. », Léon Bloy, *Sur la tombe de Huysmans, op.cit.*, p. 272.

des formes de démons et de fantômes [...] sur un terrain semé de vertèbres, de côtes [et] de crânes » (p. 153) puis Odilon Redon dans son dessin *L'Araignée qui pleure* où il nous donne à voir « une épouvantable araignée logeant au milieu de son corps une face humaine » (p. 154).

Cependant, nous décelons dans ce passage un tropisme vers le spirituel et le mystique à travers notamment la référence à l'évangile de saint Mathieu racontant l'épisode de la décapitation de Jean le Baptiste ou encore une attirance pour le mysticisme religieux de Jan Luyken. À noter d'ailleurs que pratiquement toutes ces évocations picturales ont en commun la mise en représentation de la souffrance générée par la foi en la religion chrétienne comme le démontrent la mort lente de ce misérable inconnu, « épuisé de privations, exténué de faim, étendu sur le dos, les pieds devant une mare » (p. 153) dans le tableau *La comédie de la Mort* de Bresdin ou encore ce « Christ aux teintes singulières, d'un dessin exagéré, d'une couleur féroce, d'une énergie détraquée » (p. 155) dans la gravure du peintre espagnol Théotocopuli. Toutefois, cet élan vers le spirituel est freiné encore et toujours par la prédominance des déterminations physiologiques auxquelles est soumis des Esseintes puisque notre aristocrate déchu semble toujours en quête de cette exaltation des sens, conséquence directe de son tempérament nerveux. Ainsi, ces représentations picturales cauchemardesques génèrent dans sa mémoire « des souvenirs de fièvre typhoïde, des souvenirs restés quand même des nuits brûlantes, des affreuses visions de son enfance. » (p. 155), comme s'il cherchait constamment à réanimer la matérialité d'anciennes douleurs physiques ayant débilité son corps au cours de son enfance.

Concernant l'interprétation du mythe de Salomé dans *À rebours*, Françoise Grauby y voit l'illustration du « mouvement interne de l'œuvre qui hésite constamment entre les envolées vers l'idéal et la chute dans la matière. »³⁰¹, ce qui corrobore ce que nous venons de dire. Selon Grauby, l'apparition de Salomé dans la scène picturale marque la fin de l'aspiration spirituelle entrevue dans le début de la description du tableau et la résurgence de la matérialité : « Les aspirations vers l'idéal, l'ascension que les textes traduisent en terme d'élévation (“ un trône se dressait ”, “ colonnes ”, “ piliers ” et surtout “ la vapeur montait ”) (p. 142) expriment la poussée de l'âme qui cherche à se dégager de la matérialité. »³⁰² La contamination du spirituel par le matériel est perceptible à travers la convocation de l'isotopie de la souillure et de la maladie vénérienne : « Peut-être aussi qu'en armant son énigmatique déesse du lotus vénéré, le peintre avait songé à la danseuse, à la femme mortelle, au Vase

³⁰¹ Françoise Grauby. Le mythe de Salomé dans *A Rebours* et « l'entre » matriciel de des Esseintes . In: *Littératures* 26, printemps 1992. pp. 115-123, p. 115.

³⁰² *Ibid.*, p.116.

souillé, cause de tous les péchés et de tous les crimes ; » (p. 146) ou encore « [Salomé] [...] domptait plus sûrement les volontés de [l'homme], avec son charme de grande fleur vénérienne, poussée dans des couches sacrilèges, élevée dans des serres impies. » (p. 148) La référence à « la grande fleur vénérienne » semble annoncer le chapitre VIII consacré à la flore monstrueuse.

Le vénérien va se déployer également dans la représentation de la figure horrifique de la Grande Vérole dans le cauchemar de l'esthète décadent. Plus généralement, il existe diverses similitudes entre le chapitre V - consacré aux goûts picturaux du duc Jean - et ce même chapitre VIII où nous pouvons voir dans sa fascination pour la monstruosité végétale une émanation de son idéal pictural morbide, vu que nous y retrouvons les mêmes références au corps démembré et à l'hybridité monstrueuse. L'irruption de Salomé réintroduit donc le topos du corps malade, leitmotiv de tout le roman, qui devient manifeste via l'image de l'embaumement : « peut-être s'était-il souvenu des rites de la vieille Égypte, des cérémonies sépulcrales de l'embaumement, alors que les chimistes et les prêtres étendent le cadavre de la morte [...], lui tirent avec des aiguilles courbes la cervelle par les fosses du nez, les entrailles par l'incision pratiquée dans son flanc gauche, » (p. 146). Toutefois l'idéal de pureté refait surface dans l'image finale de l'insertion purificatrice « des chastes pétales de la divine fleur » de lotus dans « les parties sexuelles ». (p. 146) Cela témoigne donc de ce mouvement de balancier entre l'idéal de pureté et d'élévation d'une part et celui de la corruption et de l'extase matérielle d'autre part chez des Esseintes.

Constat assez intéressant : nous remarquons que l'esthétisme du duc Jean, érigé en valeur suprême va aboutir à une impasse : l'exaspération de son état névrotique va rendre la lecture de ses livres préférés éreintante jusqu'à provoquer en lui une forme de fatigue généralisée allant jusqu'à altérer son activité psychique : « mais maintenant que sa névrose s'était exaspérée, il y avait des jours où ces lectures le brisaient, des jours où il restait, les mains tremblantes, l'oreille au guet, se sentant, ainsi que le désolant Usher, envahi par une transe irraisonnée, par une frayeur sourde. » (p. 311) Même constat pour la peinture puisqu' « il ne pouvait plus visiter impunément son rouge vestibule et s'enivrer la vue des ténèbres d'Odilon Redon et des supplices de Jan Luyken. » (p. 311)

3.1.2 - Transmutation de l'idéal esthétique en principe spirituel dans Là-bas

Dans *Là-bas*, nous décelons déjà une forme d'évolution d'ordre spirituel dans la conception artistique de Huysmans. L'engouement de Durtal pour le tableau de la crucifixion du peintre Mathaeus Grünewald en est la parfaite illustration. Certes, nous relevons toujours

cette attirance pour le morbide et le macabre à travers la représentation du corps du Christ déchiqueté mais à la différence que l'aspiration pour le spirituel et le transcendant se fait ressentir d'une manière plus vibrante que pour le cas de des Esseintes dans *À rebours*. Examinons de plus près ce passage décrivant l'agonie atroce du Christ crucifié telle que la représente le peintre allemand :

Ah ! **D**evant ce Calvaire barbouillé de sang et brouillé de larmes, l'on était loin de ces débonnaires Golgotha que, depuis la Renaissance, l'Église adopte ! Ce Christ au tétanos n'était pas le Christ des Riches, l'Adonis de Galilée, le bellâtre bien portant, le joli garçon aux mèches rousses, à la barbe divisée, aux traits chevalins et fades, que depuis quatre cents ans les fidèles adorent. Celui-là, c'était le Christ de saint Justin, de saint Basile, de saint Cyrille, de Tertullien, le Christ des premiers siècles de l'Église, le Christ vulgaire, laid, parce qu'il assumait toute la somme des péchés et qu'il revêtait, par humilité, les formes les plus abjectes. (*L.B.*, p. 35)

Là où dans *À rebours*, l'abject servait essentiellement à exalter la sensibilité nerveuse de des Esseintes, ici, il est corrélé à un idéal d'ascension spirituelle. En effet, l'image de ce Christ à la laideur extrême, au corps purulent, aux « jambes tordues s'évid[ant] jusqu'aux pieds qui, ramenés l'un sur l'autre, s'allongeaient, poussaient en pleine putréfaction, verdissaient dans des flots de sang. » (pp. 33-34) réhabilite le principe catholique de la rémission des péchés avec Jésus se sacrifiant pour le salut de l'humanité. Nous mentionnons également dans ce passage une critique implicite du dandysme à travers le dénigrement du « bellâtre bien portant, le joli garçon aux mèches rousses, à la barbe divisée, aux traits chevalins », dandysme renvoyant à des Esseintes, personnage qui, surtout dans sa jeunesse, n'a cessé de faire la démonstration de son excentricité.

Sur le plan discursif, nous enregistrons également un changement par rapport aux commentaires artistiques du duc Jean. L'emploi, en début de passage, de l'interjection « ah ! » alliée à la modalité exclamative atteste de la puissance émotionnelle qui a envahi Durtal à la contemplation du tableau. Au contraire d'*À rebours*, l'émotion se dépouille ici de toute forme de matérialité pour se muer en véritable élan spirituel. De plus, chez Grünewald, le féminin se défait de toute dimension érotique pour mettre en lumière la pureté virginale de la femme dévote : « [...] la Vierge, coiffée d'un capuce d'un rose de sang sérieux, tombant en des ondes pressées sur une robe d'azur las à longs plis, la Vierge rigide et pâle, bouffie de larmes qui, les yeux fixes sanglote, en s'enfonçant les ongles dans les doigts des mains ; » (p. 34).

Le commentaire final de Durtal confirme l'ascendant du spirituel sur le matériel dans le processus contemplatif du tableau : « Mais alors..., se dit Durtal, qui s'éveillait de sa songerie, mais alors, si je suis logique, j'aboutis au catholicisme du Moyen-Âge, au naturalisme mystique ; ah non, par exemple, et si pourtant. » (p. 37) Cette phrase contient en

germes l'orientation mystique de la suite de son œuvre romanesque. Ainsi, ce passage illustre parfaitement la transmutation de l'idéal esthétique en idéal spirituel qui va même évoluer en reconversion religieuse en bonne et due forme.

3.1.3 - Représentation de la frustration et de la médiocrité artistiques

La frustration artistique est également représentée dans l'œuvre huysmansienne. Nous rappelons d'ailleurs que des Esseintes est un esthète n'ayant jamais créé une œuvre. Cependant, en réfléchissant sur la création de l'œuvre ultime, il en vient à proposer une poétique romanesque qu'il estime la plus à même de combler ses attentes esthétiques : « Bien souvent, des Esseintes avait médité sur cet inquiétant problème, écrire un roman concentré en quelques phrases qui contiendraient le suc cohobé des centaines de pages toujours employées à établir le milieu, à dessiner les caractères, à entasser à l'appui les observations et les menus faits. » (p. 320) Il en arrive même à repenser le pacte de lecture entre le romancier et le lecteur :

Le roman, ainsi conçu, ainsi condensé en une page ou deux, deviendrait une communion de pensée entre un magique écrivain et un idéal lecteur, une collaboration spirituelle consentie entre dix personnes supérieures éparses dans l'univers, une délectation offerte aux délicats, accessible à eux seuls. (p. 320)

On pourrait alors penser que le duc Jean va enfin mettre en pratique ses préceptes esthétiques pour un éventuel projet d'écriture mais il n'en est rien puisque cet idéal de condensation romanesque a déjà trouvé sa pleine matérialisation dans la poésie en prose de Baudelaire et Mallarmé : « Cette succulence développée et réduite en une goutte, elle existait déjà chez Baudelaire, et aussi dans ces poèmes de Mallarmé qu'il humait avec une si profonde joie. » (p. 320)

Le motif de la frustration littéraire prend des accents encore plus prononcés dans *À vau-l'eau* avec le personnage de Folantin, aux faibles prédispositions artistiques qui ne réussira jamais à prendre goût aux livres :

Il avait consulté des catalogues, feuilleté des dictionnaires, des publications spéciales, mais il n'avait jamais découvert de pièces curieuses et il devinait d'ailleurs que leur possession ne comblerait pas ce trou d'ennui qui se creusait lentement, dans tout son être. - Hélas ! Le goût des livres ne s'apprenait pas, (N, A.V.E, p. 104)

Nous voyons bien que le fonctionnaire désargenté, au contraire de des Esseintes, n'a aucun idéal esthétique, ce qui l'empêche définitivement de résorber la vacuité de son morne quotidien.

À noter que sur le plan discursif, nous observons un phénomène assez particulier qui s'opère tout le long du récit : la contamination du discours du personnage sur l'art par l'isotopie de la mauvaise gastronomie. Ainsi, pour exprimer son dégoût envers la littérature de son époque, il convoque une métaphore alimentaire : « Il n'aimait ni les romans de cape et d'épée, ni les romans d'aventure ; d'un autre côté, il abominait le bouillon de veau des Cherbuliez et des Feuillet ; il ne s'attachait qu'aux choses de la vie réelle ; aussi sa bibliothèque était restreinte, cinquante volumes en tout, qu'il savait par cœur. » (p. 104) Nous mentionnons toutefois qu'il se dégage de ces propos un semblant d'idéal littéraire : celui de la supériorité du roman réaliste sur le roman dramatique ou d'aventure que semble abhorrer Folantin. Nous relevons également chez lui une certaine prédilection pour la condensation comme le prouve sa bibliothèque restreinte à cinquante volumes, ce qui n'est pas sans rappeler le cas de des Esseintes dont l'exigence esthétique l'a également conduit à limiter ses choix littéraires.

L'intrusion du gastronomique dans le commentaire critique sur la médiocrité artistique est également exploitée au chapitre III, précisément lors de l'épisode relatant la mauvaise soirée de Folantin passée à l'Opéra-Comique avec un ancien camarade. Il y est question de la qualité de la musique accompagnant la pièce de théâtre *Richard* : « *Richard* commençait dans une salle vide. » Nous pouvons déjà voir dans la vacuité de la salle un signe annonciateur du caractère peu récréatif de la pièce en question. Cependant, contre toute attente, un curieux phénomène de réminiscence va s'emparer de Folantin à l'écoute de la chanson du premier acte : « M. Folantin éprouva, pendant le premier acte, une impression étrange ; cette série de chansons pour épinettes lui rappelait le tourniquet à musique d'un marchand de vins qu'il avait quelquefois hanté. » (p. 112) Avec le deuxième acte, cette agréable sensation nostalgique va carrément se transformer en phénomène de synesthésie : « Au second acte, une autre impression lui vint. L'air : “ Une fièvre brûlante ” évoqua en lui l'image de sa grand-mère, qui le chevrotait sur le velours d'Utrecht de sa bergère ; et il eut pendant une seconde, dans la bouche, le goût des biscottes qu'elle lui donnait, tout enfant, lorsqu'il avait été sage. » (p. 113)

Ainsi, nous assistons à la transmutation d'une agréable sensation auditive en douce réminiscence gustative avec pour conséquence agréable la réappropriation du temps perdu de l'enfance. Nous pensons alors que, pour une fois, M. Folantin va réussir à se libérer, du moins momentanément, du joug oppressant de l'ennui. Mais en réalité, il ne s'agit que d'un leurre,

puisque très vite, une brusque rupture narrative³⁰³ va générer un effet dysphorique révélant l'inanité de l'extase contemplative de Folantin : « Il finit par ne plus suivre du tout la pièce ; d'ailleurs, les chanteurs n'avaient aucune voix [...] tandis que l'orchestre s'endormait, las d'épousseter la poussière de cette musique. » (p. 113) Nous basculons donc très rapidement vers un cadre artistique médiocre, ce qui se traduit par la réapparition du motif du dégoût alimentaire : « Puis, au troisième acte, M. Folantin ne songea plus ni au tourniquet du marchand de vins, ni à sa grand-mère, mais il eut subitement dans le nez l'odeur d'une antique boîte qu'il avait chez lui, une odeur moisie, vague, dans laquelle était resté comme un relent de cannelle. » (p. 113) L'évocation du « moisie » et la référence « au relent de cannelle » nous fait renouer avec l'isotopie du vomitif.

De même, pour mettre en exergue la médiocre prestation des comédiens, Folantin use d'un discours puisant dans le jargon gastronomique pour donner de la force à son argumentaire : « ce sont [...] des sauciers, et voilà tout ! - ils ne sont bons qu'à enduire les portions qu'on leur apporte, de l'immuable sauce blanche, s'il s'agit d'une comédie, et de l'éternelle sauce rousse, s'il s'agit d'un drame. » (p. 114)

À noter que dans *À rebours*, nous observons également la convocation du champ lexical gastronomique dans la transcription des penchants artistiques de des Esseintes. Mais là où dans *À vau-l'eau* nous avons relevé la mise à contribution du leitmotiv de la mauvaise bouffe pour montrer le mépris de Folantin pour les artistes de son temps, dans le roman de 1884, l'accent est plutôt mis sur le champ isotopique de la quintessence alimentaire servant à mettre en exergue la fascination du duc Jean pour ses artistes préférés. À titre d'exemples, nous citons ces deux phrases portant sur l'admiration du dandy décadent pour la poésie de Baudelaire : « décidément celui-là [Baudelaire] était à peu près le seul dont les vers continssent, sous leur splendide écorce, une balsamique et nutritive moelle ! » (A.R, p. 309), « Cette succulence développée et réduite en une goutte, elle existait déjà chez Baudelaire, » (p. 320) *A contrario*, pour exprimer son admiration, tant pour la langue décadente du VIIIème siècle que pour la poésie de Verlaine (p. 321), il emploie l'adjectif « faisandé », terme ambigu puisque au sens propre le faisandage consiste à faire « conserver un gibier pendant quelque

³⁰³ Il est à noter que le récit se voit souvent traversé par ce phénomène de rupture narrative. Nous pensons à l'épisode de la déception gastronomique à la fin du chapitre III et à l'épisode de la prostituée à la fin du roman, ce qui témoigne de la volonté de l'auteur de parodier le roman à *suspens*, lequel a souvent tendance à abuser du procédé de dramatisation.

temps avant la cuisson pour lui faire acquérir un fumet spécial » alors qu'au sens figuré il désigne un état de dégradation, de décadence, de corruption morale ou intellectuelle. »³⁰⁴

Pour *En rade*, nous relevons quelques traits communs entre Jacques Marles et des Esseintes du point de vue de l'idéal esthétique. En effet, Jacques, tout comme le duc Jean, semble éprouver une profonde dilection pour la littérature vénéneuse, particulièrement la poésie de Baudelaire. Cependant, un curieux phénomène va se produire : le passage du milieu urbain au milieu rural va affecter sa prédisposition à la lecture :

un singulier phénomène se produisit dès qu'il tenta de relire [ses livres préférés], ces phrases, qui le captivaient à Paris, se desserraient, s'effiloçaient à la campagne ; enlevée de son milieu, la littérature capiteuse s'éventait ; la venaison se décolorait, perdait le violet et le vert de ses sucs ; les périodes sanglières s'apprivoisaient et puaient le saindoux ; [...] Positivement, l'atmosphère de Lourps changeait les points de vue, émoussait le morfil de l'esprit, rendait impossibles les sensations du raffinement. Il ne put relire Baudelaire [...] (*E.R.*, pp. 170-171)

La loi de la disjonction milieu-individu engendre donc chez le protagoniste une forme de frustration qui l'empêche d'interagir avec ses objets littéraires préférés. Sur le plan formel, nous remarquons encore une fois l'emploi de la métaphore du pourrissement et de la puanteur gastronomiques pour rendre compte de ce singulier phénomène, comme le prouve l'image de cette viande qui se décolore, s'avariant progressivement et puant le saindoux pourrissant.

Concernant *La retraite de monsieur Bougran*, nous passons de la frustration à la médiocrité artistique puisque, comme nous l'avons déjà signalé, le pauvre retraité, au contraire des autres personnages huysmansiens, se distingue par des prédispositions esthétiques nulles : « il ne connaissait aucune toile, aucun maître [...] » (*N, R.M.D.*, p. 216). Même constat pour la littérature où son manque d'intérêt pour la lecture est présenté sous un angle comique : « Il s'avisait de lire, dans la journée, quand il plut, et alors, fatigué de ses insomnies, il s'endormit ; » (p. 216). Ce n'est point un hasard si l'auteur sanctionne le parcours narratif de son personnage par la mort, comme s'il nous livrait le message suivant : point de salut pour l'individu dénué de toute aspiration esthétique.

3.2 - Mise en évidence du lien consubstantiel entre éthique et esthétique chez Houellebecq

Nous décelons constamment chez Houellebecq cette volonté de mettre en lumière cette relation, selon lui indissociable, entre éthique et esthétique. Cela est clairement exprimé dans son premier roman *Extension du domaine de la lutte*. Nous verrons également que l'auteur des

³⁰⁴ <https://www.cnrtl.fr/definition/faisandage>, cons. le 28/08/2021.

Particules élémentaires développe un discours critique sur l'art et sa prétention à vouloir se délester de tout référent moral. Enfin, pour lui, l'art n'est pas une fin en soi : son intérêt résiderait plutôt dans sa contribution à l'essor de la science, laquelle serait plus susceptible de remédier aux défaillances de la société contemporaine.

3.2.1 - Subordination de l'art romanesque à la question éthique et sociologique dans Extension du domaine de la lutte

Au contraire de Huysmans, nous relevons chez Houellebecq une affiliation directe de la question esthétique à celle de la morale et ce dès son premier roman *Extension du domaine de la lutte*. Ainsi, le narrateur stipule qu'évoluer dans une société à bout de souffle minée par l'œuvre d'un libéralisme tant économique que culturel de plus en plus envahissant, et menacée par le nihilisme, condamne le romancier à revoir sa conception de l'écriture et de l'art romanesque :

Cet effacement progressif des relations humaines n'est pas sans poser certains problèmes au roman. Comment en effet entreprendrait-on la narration de ces passions fougueuses, s'étalant sur plusieurs années, faisant parfois sentir leurs effets sur plusieurs générations ? [...] La forme romanesque n'est pas conçue pour peindre l'indifférence, ni le néant ; il faudrait inventer une articulation plus plate, plus concise et plus morne. (*E.D.L.*, p. 42)

Nous retrouvons ce rejet de la forme romanesque dans les propos du narrateur, également à la fin du chapitre III de la première partie, en ces termes :

Il est des auteurs qui font servir leur talent à la description délicate de différents états d'âme, traits de caractère, etc. Toute cette accumulation de détails réalistes, censés camper des personnages nettement différenciés, m'est toujours apparue [...] comme pure foutaise. [...] Pour atteindre le but, autrement philosophique, que je me propose, il me faudra au contraire élaguer. Simplifier. Détruire un par un une foule de détails. J'y serai d'ailleurs aidé par le simple jeu du mouvement historique. Sous nos yeux, le monde s'uniformise ; (p. 16)

Alors quelle serait cette nouvelle poétique littéraire, simplifiée et condensée à l'extrême, qu'il faudrait adopter pour décrire avec le plus de rigueur possible les dérives du monde postmoderne ? Ce sera celle de la fiction animalière : « la fiction animalière est un genre littéraire comme un autre, peut-être supérieur à d'autres ; quoi qu'il en soit, j'écris des fictions animalières. » (p. 9) Nous voyons bien ici que finalement le narrateur n'invente aucunement une nouvelle poétique mais opte plutôt pour la forme littéraire qu'il estime la mieux appropriée aux objectifs sociologiques qu'il s'est assigné. Nous énumérons dans le roman trois fictions animalières respectivement intitulées « *Dialogues d'une vache et d'une pouliche* », « *Dialogues d'un teckel et d'un caniche* » et « *Dialogues d'un chimpanzé et d'une*

cigogne » dans lesquels l'auteur tente d'établir des rapports entre sexualité et sociabilité. C'est au cours de « *Dialogues d'un teckel et d'un caniche* » que le narrateur parvient à formuler son postulat sociologique de base sur lequel va d'ailleurs se construire tout l'univers romanesque houellebecquien : « le moment me semble donc venu d'exposer le théorème central de mon apocritique. J'utiliserai pour cela le levier d'une formulation condensée³⁰⁵, mais suffisante, que voici : “ *La sexualité est un système de hiérarchie sociale.* ”³⁰⁶ » (p. 93) Cette formulation est un prélude à l'autre formulation sociologique centrale du roman : « le libéralisme sexuel, c'est l'extension du domaine de la lutte, son extension à tous les âges de la vie et à toutes les classes de la société. » (p. 100)

La troisième fiction animalière « *Dialogues d'un chimpanzé et d'une cigogne* » propose une réflexion mettant en lumière le mécanisme du suicide à travers une expérience animale assez singulière. L'expérience en question met en scène un chimpanzé qu'on a enfermé dans une cage « trop petite, close par des croisillons de béton. » Ne supportant pas la claustration, le singe finit par se suicider par automutilation. L'expérience est alors refaite en pratiquant « une ouverture dans l'une des parois, que nous placerons vis-à-vis d'un précipice sans fond. » (p. 124) C'est alors que nous observons un changement radical au niveau du comportement du quadrumane puisque « son énervement sera radicalement calmé. » (p. 124) Nous pouvons interpréter les résultats de cette expérience comme suit : l'être humain ne se rend compte du caractère dévorant et carcéral du monde qui l'entoure que dans des conditions de détention extrêmes.

En effet, il suffit simplement de lui offrir une vague illusion de libération pour qu'il renonce à toute tentative de suicide et croie à la nécessité de la vie. D'après cette perspective, tous les êtres humains sont des suicidaires en sursis à qui suffit un choc émotionnel très violent pour les décider à mettre fin à leurs jours. Autre interprétation possible, cette fois d'ordre économique : cette ouverture pratiquée sur la paroi donnant sur un précipice sans fond serait une allégorie du système capitaliste qui, en se présentant à la société contemporaine comme un système favorisant la libération et l'épanouissement de l'individu, précipite en réalité ledit individu tout droit au fond de l'abîme, l'abîme sans fond de la vacuité et du

³⁰⁵ Nous pouvons considérer que le choix d'une « formulation condensée » pour exposer son grand théorème répond à l'impératif de simplification et d'élagage prôné par le narrateur.

³⁰⁶ Ce constat est également émis par le narrateur des *Particules élémentaires* en convoquant lui aussi la métaphore du monde animal : « Les sociétés animales fonctionnent pratiquement toutes sur un système de dominance lié à la force relative de leurs membres. Ce système se caractérise par une hiérarchie stricte : le mâle le plus fort du groupe est appelé *l'animal alpha* ; celui-ci est suivi du second en force, *l'animal bêta*, et ainsi de suite jusqu'à l'animal le moins élevé dans la hiérarchie, appelé *animal oméga*. » (P.E, p. 45)

nihilisme consumériste.³⁰⁷ De là, nous aboutissons à un autre postulat sociologique, tout aussi essentiel que le premier : « De tous les systèmes économiques et sociaux, le capitalisme est sans conteste le plus naturel. Cela suffit déjà à indiquer qu'il devra être le pire. » Cela met en évidence un principe qui va régir, lui aussi, tout l'univers romanesque houellebecquien et que nous pouvons formuler ainsi : primo, la nature est foncièrement mauvaise³⁰⁸ ; deuxio, le caractère foncièrement mauvais de la nature trouve son plein déploiement dans le système capitaliste.

Sur le plan esthétique, nous observons la réactualisation de l'association sperme et sang dans l'écriture de ces fictions animalières. Toujours dans *Dialogues d'un chimpanzé et d'une cigogne*, le narrateur évoque le « comportement aberrant de certains spermatozoïdes lors de la migration du flot spermatique vers le col de l'utérus » (p. 125) avant d'enchaîner sur l'exécution sanglante de Maximilien Robespierre « emporté par le mouvement de l'histoire » (p. 125), sur le point de se faire couper la tête sur l'échafaud : « Juste avant de poser sa tête sous le couperet, le bourreau a arraché son bandage ; Robespierre a poussé un hurlement de douleur, des flots de sang ont jailli à sa plaie, » (p. 125). Nous relevons également le motif de la castration à travers l'émasculatation violente du chimpanzé par les cigognes : « Peu après, le chimpanzé était exécuté par la tribu de cigognes ; il mourait dans d'atroces souffrances, transpercé et émasculé par leurs becs pointus. » (p. 126)

Nous signalons dans le motif de l'exécution brutale du chimpanzé une référence au concept d'horreur cosmique : « Ayant remis en cause l'ordre du monde, le chimpanzé devait périr » (p. 126) : cette mort justifiée par la remise en question de l'ordre du monde par un simple quadrumane nous rappelle l'idée lovecraftienne du châtement cosmique suite à la découverte hérétique d'un savoir interdit par un individu quelconque. Ainsi, comme ça a été le cas de Daniell dans *La possibilité d'une île* qui a sombré dans la folie après avoir compris que l'ordre humain était régi par la sexualité, on pourrait avancer l'hypothèse que la

³⁰⁷ Nous pouvons voir alors dans l'exemple du chimpanzé emprisonné dans une cage cloisonnée une référence à l'homme piégé dans un système économique ultra-restrictif où rien n'est permis, tel que le communisme.

³⁰⁸ Dans *Les particules élémentaires*, Michel, en observant le comportement violent de jeunes adolescents envers des escargots, aboutit à la même conclusion que le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* sur le caractère cruel de la nature : « Michel comprit qu'il avait intérêt à mettre une distance entre lui et ces jeunes brutes. [...] cette première intuition sur le monde fut relayée par *La vie des animaux* [...] Au milieu de cette saloperie immonde, de ce carnage permanent qu'était la nature animale, la seule trace de dévouement et d'altruisme était représentée par l'amour maternel, » (*P.E.*, p. 164). Là encore, c'est par le biais de l'analogie homme-animal qu'il parvient à cette conclusion.

condamnation à mort du singe aurait pour origine sa mise en évidence du caractère naturel du système capitaliste et de la dimension cruelle de la nature.³⁰⁹

Sur le plan stylistique, le choix de la fiction animalière renvoie au procédé d'animalisation qu'emploie l'auteur tout au long de son roman. En effet, divers personnages, en dehors de Raphaël Tisserand, sont animalisés : ainsi, dès l'*incipit*, le chef de service se transforme en « perroquet gigantesque » (p. 7) dans le cauchemar du personnage principal. De même, « le futur chef de service du service informatique en voie de création » (p. 55) est désigné par le surnom peu flatteur de Serpent : « en moi-même je l'appelle “ le Serpent ”, mais en réalité il se présentera à nous [...] sous le nom de Schnäbele » (p. 55) alors que son subordonné, « un type d'une cinquantaine d'années, assez baraqué, l'air mauvais, avec un collier de barbe rousse » (p. 55) est assimilé à un dogue : « Lui-même évoquerait plutôt un dogue - ce genre de chiens qui ne relâchent jamais leur morsure, en tout cas. » (p. 56) Nous pouvons donc voir là une forme de mise en abyme de type animalisation dans l'animalisation.

3.2.2 - *Discours critique sur l'art transgressif*

Le corpus romanesque houellebecquien est constamment émaillé d'une remise en question permanente des valeurs véhiculées par l'art contemporain, lequel a eu tendance, selon l'auteur, de par son apologie de la transgression la plus radicale, à banaliser la violence extrême dans les sociétés contemporaines occidentales.

Dans *Les particules élémentaires*, nous relevons une association évidente entre la consécration de l'art contemporain transgressif et la déchéance de la morale au sein de la société occidentale. Cela trouve sa parfaite illustration dans l'exemple des actionnistes viennois des années 50 évoqué dans le cadre de l'hypothèse Macmillan :

Sous couvert de performances artistiques, les actionnistes viennois tels que Nitsch, Muehl ou Schwarkogler s'étaient livrés à des massacres d'animaux en public ; devant un public de crétiens ils avaient arraché, écartelé des organes et des viscères, ils avaient plongé leurs mains dans la chair et dans le sang, portant la souffrance d'animaux innocents jusqu'à ses limites ultimes - cependant qu'un comparse photographiait ou filmait le carnage afin d'exposer les documents obtenus dans une galerie d'art. (*P.E.*, p. 211)

Nous ne ressentons aucune complaisance de la part du narrateur vis-à-vis de ce déferlement de violence. Bien au contraire, l'exposition de détails crus et violents portant sur le démembrement de corps d'animaux sert à démontrer le caractère abject de cet art qui, sous

³⁰⁹ En effet, c'est bien le chimpanzé qui énonce le postulat portant sur le caractère foncièrement mauvais du système capitaliste : « Un matin, s'armant de courage, [le chimpanzé] demandait à rencontrer la cigogne la plus âgée. Aussitôt introduit devant elle, il levait vivement les bras au ciel avant de prononcer ce discours désespéré [...] » (p. 124)

couvert de performance, s'autorise des pratiques moralement répréhensibles : « Cette volonté dionysiaque de libération de la bestialité et du mal, initiée par les actionnistes viennois, on la retrouvait tout au long des décennies ultérieures. » (p. 211) Selon cette perspective, l'actionnisme viennois devient le mouvement instigateur de la violence et de l'immoralité qui allait frapper de plein fouet toute la société occidentale postmoderne : « Selon Daniel Macmillan, ce changement radical intervenu dans les civilisations occidentales après 1945 n'était rien d'autre qu'un retour au culte brutal de la force, un refus des règles séculaires lentement bâties au nom de la morale et du droit. » (p. 211)

Ainsi, l'avènement de l'art transgressif s'apparente à un phénomène de régression civilisationnelle qui allait annoncer le basculement de l'Occident dans la barbarie. Cela rompt complètement avec le discours dominant sur la faculté de l'art à délivrer l'individu du joug d'une société régie par des codes moraux intangibles. Il s'agit donc d'une critique sans appel de l'individualisme qui, à terme, aboutit à la libération des pulsions les plus meurtrières de l'Homme : « Actionnistes viennois, beatniks, hippies et tueurs en série se rejoignaient en ce qu'ils étaient des libertaires intégraux, qu'ils prônaient l'affirmation intégrale des droits de l'individu face à toutes les normes sociales, à toutes les hypocrisies qui constituaient selon eux la morale, le sentiment, la justice et la pitié. » (p. 211) Pour étayer ses propos, le narrateur évoque le cas de Hermann Nitsch, l'un des fondateurs de l'actionnisme viennois qui « croupissait actuellement dans une prison autrichienne, incarcéré pour viol de mineure. » (p. 212)

Dans *Plateforme*, nous avons la représentation typique de l'artiste contemporain transgressif à travers le personnage de Bertrand Bredane qui « s'était surtout fait connaître en laissant pourrir de la viande dans des culottes de jeunes femmes, ou en cultivant des mouches dans ses propres excréments, qu'il lâchait ensuite dans les salles d'exposition. » (*P*, p. 179) Nous relevons également chez lui cette même fascination malsaine pour le démembrement et le morbide : « Il avait réalisé une vidéo sur le parcours des cadavres de ces gens qui acceptent après leur mort de donner leur corps à la science [...] Quelques véritables étudiants en médecine [...] devaient se mêler au public et exhiber de temps à autre des mains coupées, ou des yeux détachés de leurs orbites » (p. 179). L'attrance pour l'abject et le transgressif se manifeste également au niveau de son discours : « “ Quand je vois quelqu'un accepter de se faire arracher un ongle à la tenaille, puis de se faire chier dessus, et de manger la merde de son bourreau, je trouve ça dégueulasse. Mais, justement, c'est la partie dégueulasse de l'être humain qui m'intéresse. » (p. 182)

Cependant, nous enregistrons une prise de distance très nette du narrateur par rapport à l'idéal artistique de Bredane. Ainsi, à la question de savoir si Michel, le narrateur autodiégétique, était d'accord sur le fait que « la nature intime de la sexualité » (p. 183) résidait dans son rapport consubstantiel avec la souffrance et de la cruauté, ce dernier répond intérieurement par la négative : « Non, en fait, je ne croyais pas. » (p. 179) La prise de distance se perçoit aussi à travers le portrait physique peu reluisant que fait Michel de cet artiste : « Ce n'était pas exactement un jeune artiste, il avait déjà quarante-trois ans, et il était physiquement plutôt usé - il ressemblait assez au personnage du poète alcoolique dans *Le Gendarme de Saint-Tropez*. » (p. 179)

C'est peut-être dans *La carte et le territoire* que se manifeste avec le plus d'acuité le rejet de l'art transgressif et abject par l'auteur. En effet, rappelons que le personnage de Michel Houellebecq se fait assassiner³¹⁰ par un médecin esthétique dénommé Adolphe Petissaud³¹¹, adepte de la plastination.³¹² En explorant le sous-sol de sa maison, la police va tomber sur une exposition macabre de « monstrueuses chimères humaines » (p. 374) :

Des sexes étaient greffés sur des torsos, des bras minuscules de fœtus prolongeaient des nez, formant comme des trompes. D'autres compositions étaient des magmas de membres humains accolés, entremêlés, suturés, entourant des têtes grimaçantes. [...] les visages taillés et souvent énucléés étaient immobilisés dans d'atroces rictus de douleur, des couronnes de sang séché entouraient les amputations. (*C.T.*, p. 374)

Son goût pour l'art morbide est attesté par sa prédilection pour les œuvres de Francis Bacon et von Hagens, réputés eux-aussi pour leurs travaux artistiques versant dans le macabre et le cadavérique : « Outre l'esquisse de Bacon, il y avait deux plastinations de von Hagens - deux réalisations elles-mêmes assez répugnantes. » (p. 376)

Même constat dans *Sérotonine* où nous avons une dénonciation par le personnage principal Florent de l'art répugnant du photographe japonais Daikichi Amano :

C'était un photographe et vidéaste qui présentait des images de filles nues recouvertes de différents animaux répugnants tels qu'anguilles, poulpes, cafards, vers annelés... Sur une vidéo,

³¹⁰ La description du cadavre de Houellebecq reproduit cette esthétique du démembrement que nous retrouvons souvent dans ses romans : « La tête de la victime était intacte, tranchée net, posée sur un des fauteuils devant la cheminée, [...] lui faisant face sur le canapé, la tête d'un chien noir [...] avait elle aussi été tranchée net. Le reste était un massacre, un carnage insensé, des lambeaux, des lanières de chair éparpillées à même le sol. » (*C.T.*, pp.279-280).

³¹¹ Sur le plan onomastique, le choix du prénom « Adolphe » n'est guère anodin. De même pour le nom, homonyme de l'expression « petit sot ».

³¹² La plastination est une technique scientifique élaborée qui permet de conserver les organes et les corps entiers présentés au public dans l'exposition HUMAN BODIES, sans que leur aspect original ne soit altéré, et ce afin d'enseigner l'anatomie et de diffuser les connaissances relatives au corps humain. <https://www.humanbodies.eu/fr/plastination/>, consulté le 31/08/2021.

une Japonaise attrapait par les dents les tentacules d'un poulpe qui sortaient d'une cuvette de WC. Je crois que je n'avais jamais rien vu d'aussi dégueulasse. (S, p. 50)

Le caractère dégueulasse de l'œuvre en question est tel qu'il va provoquer une crise de vomissement chez Florent : « [...] deux minutes plus tard, je me précipitai dans les toilettes du centre culturel pour vomir mon riz et mon poisson cru. » (p. 50) La condamnation éthique de cette tendance à glorifier l'abject dans les représentations artistiques est constamment associée à une condamnation esthétique dans l'univers houellebecquien comme l'explique très bien Agathe Novak-Lechevalier :

Le parallélisme récurrent entre condamnation éthique et condamnation esthétique est ici hautement significatif. Il ne s'agit pas pour Houellebecq de défendre simplement une position morale ; pour lui, l'artiste véritable s'inscrit clairement dans les bornes de l'éthique – qui se définit a minima par l'absence de cruauté.³¹³

D'ailleurs, les divers artistes mentionnés sont souvent présentés comme des ratés : à titre illustratif, Bertrand Bredane, dans *Plateforme*, est donné effectivement comme un artiste médiocre : « Il n'avait jamais eu beaucoup de succès, il n'appartenait pas aux bons réseaux, et il s'obstinait dans une veine *trash* un peu datée. Je sentais en lui une certaine authenticité - mais c'était peut-être simplement l'authenticité de l'échec. » (P, p. 179) De même pour Adolphe Petissaud, l'assassin de Houellebecq, dont les créations artistiques imitant celles de Jackson Pollock, l'un des chefs de file de l'expressionnisme abstrait, sont jugées médiocres par Jed Martin : « “ Vous savez..., dit-il finalement, ce n'est qu'une assez médiocre imitation de Pollock. Il y a les formes, les coulures, mais l'ensemble est disposé mécaniquement, il n'y a aucune force, aucun élan vital.” » (C.T, p. 342)

Nous pouvons également évoquer le cas très particulier de l'humoriste Daniell de *La possibilité d'une île* : bien qu'il ne soit pas à proprement parler un artiste contemporain, il n'en demeure pas moins que, par opportunisme, il exploitera tout le long de sa carrière, notamment cinématographique, tous les codes de l'art transgressif et abject pour asseoir son succès auprès d'un jeune public dépossédé de tout référent moral, ne jurant que par le gore et l'ultraviolet, public qu'il finira d'ailleurs par ne plus supporter. Mais à la différence des autres artistes mentionnés, Daniell se distingue par le fait qu'il était conscient de sa propre médiocrité et de son propre opportunisme : « En quelques minutes je passai en revue l'ensemble de ma carrière, cinématographique surtout. Racisme, pédophilie, cannibalisme,

³¹³ Agathe Novak-Lechevalier, « Vertiges de la limite : Houellebecq ou la transgression poétique », *French cultural studies*, vol.31, 2020, pp. 10-21.

parricide, actes de torture et de barbarie : en moins d'une décennie, j'avais écrémé la quasi-totalité des créneaux porteurs. » (*P.I.*, p. 148) et : « En somme comme tous les bouffons depuis l'origine, j'étais une sorte de *collabo*. [...] J'établissais la clarté, j'interdisais l'action, j'éradiquais l'espérance ; mon bilan était mitigé. » (p. 148)

À *contrario*, en tant qu'artiste accompli, Jed Martin affiche des convictions éthiques assez révélatrices de son rejet de l'immoralité contemporaine. Ainsi, complètement scandalisé par le meurtre de Michel Houellebecq, il n'hésitera pas à se porter volontaire pour aider la police à arrêter l'assassin, c'est ce qui lui fait dire à un certain moment, dans un dialogue avec le chef de la police Jasselin : « - Je crois au mal, continua Jed sur le même ton. Je crois à la culpabilité, et au châtement. » (*C.T.*, p. 347) Cette réplique témoigne donc de son rejet du nihilisme, rejet qui se manifeste également dans son refus de l'euthanasie.

À noter que la critique de l'art transgressif - et même de la transgression tout court - s'étend à Michel Houellebecq lui-même qui déclare dans une interview accordée au *Magazine littéraire* : « La transgression ne m'intéresse pas, pour le dire brutalement. »³¹⁴ Cependant, comme souvent avec l'auteur des *Particules élémentaires*, l'ambiguïté persiste puisque dans *Rester vivant*, il insiste sur la nécessité pour l'écrivain de s'écarter de la norme et ce en révélant les différentes abjections qui minent de l'intérieur la société contemporaine :

Toute société a ses points de moindre résistance, ses plaies. Mettez le doigt sur la plaie, et appuyez bien fort. Creusez les sujets dont personne ne veut entendre parler. L'envers du décor. Insistez sur la maladie, l'agonie, la laideur. Parlez de la mort, et de l'oubli. De la jalousie, de l'indifférence, de la frustration, de l'absence d'amour. Soyez abjects, vous serez vrais.³¹⁵

Selon cette révélation, l'abject se mue en principe révélateur de la nature répugnante du monde. Cela rejoint le constat émis par le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* et le personnage Michel Djerzinski.

Enfin, lui-même étant poète, nous signalons l'importance cruciale que revêt la poésie aux yeux de Houellebecq, à laquelle il attribue une force créatrice incommensurable, d'une transcendance frisant l'absurde : « La poésie brise la chaîne causale et joue constamment avec la puissance explosive de l'absurde rendue créatrice ; mais elle n'est pas l'absurdité. Elle est l'absurdité rendue créatrice ; créatrice d'un sens autre, étrange mais immédiat, illimité,

³¹⁴ Rabourdin, D (2007) « Pour moi, le sexe et la transgression n'ont rien à voir » : entretien avec Michel Houellebecq. *Le Magazine littéraire* 470 : 37.

³¹⁵ Michel Houellebecq, *Rester vivant et autres textes*, Paris, j'ai lu, 2005, p. 25. Concernant le rapport ambigu de Houellebecq avec cette notion de transgression, nous renvoyons à l'article d'Agathe Novak-Lechevalier, « vertiges de la limite : Houellebecq et la transgression poétique. », *op.cit.*

émotionnel. »³¹⁶ Ainsi, la poésie serait la forme artistique la plus aboutie, c'est-à-dire la plus apte à libérer l'individu du poids de sa finitude, d'où sa dimension salutaire.³¹⁷ Ainsi, Houellebecq ne se réduit pas à un simple écrivain cynique et nihiliste, il s'agit bien plus d'un auteur épris de créativité et d'inventivité. Michel Onfray rend compte de cela dans son essai *Miroir du nihilisme, Houellebecq éducateur* où, certes, il voit dans l'auteur de *Plateforme* « le romancier du nihilisme »³¹⁸, mais un nihilisme créateur, qu'il nomme, en se référant à Nietzsche, nihilisme actif en opposition au nihilisme passif :

Nietzsche distingue donc deux formes de nihilisme : le nihilisme passif qui exprime l'effondrement, le déclin, l'épuisement, le pessimisme, la faiblesse ; le nihilisme actif qui crée selon l'ordre du gai savoir, qui réagit contre le nihilisme passif non pas par le renoncement mais par la mobilisation, le désir d'inventer de nouvelles possibilités d'existence.³¹⁹

Toujours selon Onfray, Houellebecq serait l'incarnation de ce nihilisme positif : « En quoi Michel Houellebecq relève-t-il plus du nihilisme actif que de sa formule passive ? En tant qu'il sauve le monde par l'art et par la vie d'artiste qui est la sienne. Sa vie est œuvre d'art au même titre que son œuvre, car l'une est l'autre et ne s'en distingue pas. »³²⁰ D'après cette perspective, Houellebecq, de par la force même de son œuvre, se mue en une figure de résistance face à l'effondrement des valeurs en cours dans les sociétés contemporaines.

3.2.3 - *L'art au service de la science*

Bien plus que l'art c'est bien la science qui permet le salut de l'humanité dans l'univers houellebecquien, particulièrement dans les romans *Les particules élémentaires* et *La possibilité d'une île* où l'être humain finit par accéder à l'immortalité grâce à l'avancée scientifique. C'est justement dans sa contribution à la science que l'art révélera tout son intérêt. Cela est illustré par le personnage de Vincent, artiste contemporain et chef de la nouvelle religion élohimite, dans *La possibilité d'une île*, qui exploitera son talent artistique pour concevoir le modèle biologique de l'homme du futur : « loin d'être une simple vision d'artiste, les dessins de Vincent préfiguraient l'homme du futur. » (*P.I.*, p. 344) En effet, en faisant disparaître tout organe excréteur de ses dessins du néo-humain, il « s'était largement

³¹⁶ Michel Houellebecq, *Interventions 2020*, *op.cit.*, p. 79.

³¹⁷ Sur le rapport privilégié qu'entretient Houellebecq avec la poésie, nous renvoyons à l'ouvrage d'Agathe-Novak Lechevalier *Houellebecq l'art de la consolation*, Paris, Stock, 2018.

³¹⁸ Michel Onfray, *Miroir du nihilisme, Houellebecq éducateur*, Paris, éditions Galilée, coll. Débats, 2017, p. 12.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 18.

³²⁰ *Ibid.*, pp. 18-19.

éloigné d'une représentation réaliste du corps humain. [...] Tous les organes excréteurs, plus généralement, avaient disparu, et les êtres ainsi imaginés, s'ils pouvaient faire l'amour, étaient à l'évidence incapable de se nourrir. » (p. 342) Cette nouvelle conception esthétique du corps va servir de base à la constitution biologique du néo-humain qui deviendra autotrophe³²¹, à la manière des plantes :

L'être humain ainsi transformé ne subsisterait, outre l'énergie solaire, qu'au moyen d'eau et d'une petite quantité de sels minéraux ; l'appareil digestif, tout comme l'appareil excréteur, pouvaient disparaître- les minéraux en excès seraient aisément éliminés, avec l'eau, au moyen de la sueur. [...] on n'en avait pas moins affaire à une nouvelle espèce, et même, à proprement parler, à un nouveau règne. (pp. 344-345)

Dans son article « l'absurdité créatrice », Michel Houellebecq dresse un parallèle entre poésie et physique quantique :

C'est à ce point qu'on voit s'esquisser d'étranges rapprochements. Depuis longtemps j'ai été frappé de constater que les théoriciens de la physique, une fois sortis des décompositions spectrales, espaces de Hilbert, opérateurs de Hermite, etc., qui constituent l'ordinaire de leurs publications, rendent chaque fois qu'on les interroge un hommage au langage poétique.³²²

Ce rapprochement est dû au fait que le langage poétique, comme la physique quantique, se distingue par sa capacité à « briser la chaîne causale »³²³, c'est-à-dire à rompre avec le déterminisme classique.

En conclusion, nous pouvons dresser le schéma suivant pour ce qui est du cheminement artistique du personnage huysmansien : acquisition d'un idéal esthétique -> transmutation de l'idéal esthétique en idéal spirituel -> conversion religieuse. Autrement dit, c'est bien l'esthétique qui sauve le protagoniste huysmansien du nihilisme suicidaire et lui permet de renouer avec la religion catholique. A contrario, dès lors que se manifeste chez lui une absence de toute prédisposition artistique, il se voit condamné à errer dans un monde auquel il ne réussira jamais à s'adapter. À noter que le schéma proposé s'applique parfaitement au personnage de Durtal, dont l'aventure spirituelle va faire l'objet de tout un cycle romanesque.

³²¹ « Un organisme autotrophe est un organisme capable de générer sa propre matière organique à partir d'éléments minéraux. Il utilise pour cela l'énergie lumineuse soit par photosynthèse, soit par chimiosynthèse chez quelques espèces. », <https://www.futura-sciences.com/planete/definitions/environnement-autotrophe-4552/>, cons. le 02/09/2021.

³²² Michel Houellebecq, *Interventions 2020, op.cit.*, p. 78.

³²³ *Ibid.*, p. 79.

Nous constatons que Durtal, contrairement aux autres personnages huysmansiens, lesquels ont du mal à convertir leurs aspirations esthétiques en véritable œuvre, est un écrivain accompli puisqu'il finira bien par achever son roman sur le chevalier Gilles de Rais. Nous pouvons alors interpréter *Là-bas* comme le roman de l'achèvement artistique où nous est donné à observer et à analyser le difficile processus créatif d'un ouvrage historique, certes, mais romancé à l'extrême.

A contrario, chez Houellebecq, nous sommes plutôt face à une démarche à tendance sociologisante où nous avons l'élaboration d'un discours fortement critique envers l'art transgressif, miroir d'un monde en pleine décrépitude morale, reflétant jusqu'à une certaine mesure l'opinion même de l'auteur. Cela rompt donc avec cette image d'écrivain cynique, n'ayant foi en rien, se contentant d'observer un monde occidental en déclin. Chez lui, éthique et esthétique sont indissociables. C'est seulement au prix de cette indispensable association que l'individu pourra échapper au nihilisme passif, sans toutefois oublier de mentionner le caractère salvateur de la subordination de l'art à la science qui permet éventuellement de remédier aux dysfonctionnements du corps et ainsi réduire les souffrances humaines, comme nous l'avons vu dans *La possibilité d'une île*. Toujours sur le plan comparatif, cette prédilection pour l'art morbide que vilipende l'auteur des *Particules élémentaires*, nous la retrouvons, par contre, parfaitement exprimée chez Huysmans, principalement à travers son roman *À rebours*. Nous pouvons y voir une volonté de l'auteur de se démarquer du courant naturaliste qui, en matière d'esthétique, n'a cessé de plaider pour l'art moderne, plus particulièrement pour le mouvement impressionniste. À noter que l'attrait pour le morbide et le corps décomposé se poursuivra dans le cycle de la conversion mais cette fois mêlé à la fascination pour le mysticisme comme le prouvent son hagiographie *Sainte Lydwine de Schiedam* (1901) ou encore son essai *Les foules de Lourdes* (1906).

Conclusion de la troisième partie

Dans cette dernière partie, nous avons étudié l'abject à l'aune de trois axes principaux : celui de la généalogie, de l'esthétique et de la morale.

Dans le premier chapitre, nous avons exploité les concepts narratologiques d'architextualité et d'intertextualité pour situer l'origine de l'abjection dans les compositions romanesques de nos deux auteurs. Chez Huysmans, nous avons tenté de démontrer que l'architextualité naturaliste a joué un grand rôle dans le choix de l'esthétique morbide et dérangeante qui caractérise ses romans. À travers l'étude de ce qu'on pourrait appeler le naturalisme liminaire, représenté principalement par les romans *Germinie Lacerteux* et *Thérèse Raquin*, respectivement des frères Goncourt et Émile Zola, nous avons démontré que les motifs de l'hallucinoire, de l'horifique et du refus de la génération, caractéristiques de l'œuvre huysmansienne, ont été déjà abordés de manière assez explicite. Même chez des romanciers naturalistes moins réputés tels que Léon Hennique, nous retrouvons cette tendance à dépeindre avec minutie et cynisme l'abjection du comportement humain, particulièrement dans son premier roman *La dévouée*, comme s'il s'agissait de nous faire admettre qu'effectivement, le roman expérimental ne peut naître que dans la boue, d'où cette expression de « littérature putride ».

Chez Houellebecq, nous sommes partis du concept philosophique du vide contemporain, théorisé par Gilles Lipovetsky dans son ouvrage *L'ère du vide* pour cerner l'origine de l'abjection qui sous-tend son œuvre. Le vide ontologique, l'effondrement de la morale traditionnelle et l'avènement d'un postmodernisme ayant érigé la transgression comme valeur suprême, ont tous contribué à l'explosion d'un individualisme, par essence égoïste, et à la banalisation de la violence. Ce monde régi par l'indifférence généralisée et la disparition de tout idéal collectif est parfaitement retranscrit dans les romans de l'écrivain américain Bret Easton Ellis, contemporain de Houellebecq et qui, avant l'auteur des *Particules élémentaires*, a disséqué au scalpel les dérives du monde occidental postmoderne, à travers une étude minutieuse de la société américaine des années 80, décennie où s'est déployée avec le plus de force le libéralisme économique et culturel. Mais là où l'auteur américain axait ses romans sur des personnages riches et narcissiques, matérialistes à l'extrême, chez Houellebecq, nous avons plutôt une focalisation sur des protagonistes, appartenant à la classe-moyenne supérieure, conscient tant de leur propre médiocrité que de

celle de la société dans laquelle ils évoluent, ce qui les fait souvent adopter un discours auto-dépréciatif.

Nous pouvons également noter l'actualité de l'architextualité naturaliste chez ces deux auteurs vu le caractère froid et clinique de leurs descriptions, jusqu'à parfois verser dans l'horifique et le putride.

Enfin, nous avons terminé ce chapitre par l'évocation de l'intertexte sadien très présent chez Huysmans et Houellebecq, mais traité d'une manière fort distincte, préfigurant par là une différence assez notable concernant leurs interprétations respectives du sadisme. Chez Huysmans, le sadisme s'apparente à un phénomène de religion inversée, où la pratique du mal et du sacrilège devient un principe spirituel retournant l'impératif catholique de la vertu et du don de soi. Nous avons relevé que le roman *À rebours* est régi par ce principe d'inversion qui en vient à se muer en idéal esthétique. Chez Houellebecq, au contraire, le sadisme est jugé à l'aune de sa matérialité. Il est envisagé comme l'ultime conséquence d'un matérialisme appliqué jusqu'au bout de sa logique individualiste. L'auteur des *Particules élémentaires* stipule que l'individualisme, privé de toute assise morale, ne peut aboutir qu'à la disparition de tout élan empathique et à la banalisation de la violence extrême, d'où l'explosion de la criminalité dans les sociétés occidentales contemporaines. À noter que là où nous avons enregistré une forme de fascination pour le sadisme chez Huysmans, chez Houellebecq, par contre, nous avons constaté une condamnation sans appel à l'encontre de ce courant de pensée qui se veut le plus subversif possible.

Dans le deuxième chapitre, nous avons étudié l'abject comme motif esthétique et structurel chez les deux auteurs à l'aune de trois thématiques principales : monstruosité et laideur, pornographie et abjection alimentaire. Nous avons axé notre étude sur la différence du traitement esthétique de ces trois thématiques chez les deux écrivains : nous avons tenté de démontrer que l'abjection chez Huysmans se présente sous une forme suggestive, fantasmatique, comme si l'auteur voulait rendre compte de sa fascination pour le malsain et le repoussant, ce qui se traduit, sur le plan textuel, par une forme d'esthétisation du laid et du monstrueux via notamment l'emploi de procédés oxymoriques. Sur le plan de la sexualité, nous avons relevé un traitement métaphorique donc indirecte de l'acte sexuel : à titre d'exemple, les pratiques sexuelles déviantes de des Esseintes ne sont jamais consignées de manière explicite, mais souvent évoquées par le prisme de la suggestivité, laissant le soin au lecteur de faire travailler son imagination. De plus, en sus du principe d'inversion sadienne, nous avons décelé chez l'auteur d'*À rebours* la présence d'une esthétique de l'inversion

grotesque, théorisé par Bakhtine dans son ouvrage *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen-Âge et sous la Renaissance* avec la description d'un monde qui marche sur la tête où la glotonnerie alimentaire et le scatologique s'associent pour doter son univers romanesque d'une dimension burlesque.

Chez Houellebecq, au contraire de Huysmans, l'abject se déploie de manière brutale et directe. La minutie avec laquelle il rend compte de l'horreur du phénomène observé contribue à la visualité de l'abjection, visualité qui se manifeste à travers la récurrence du motif de l'œil crevé ou la présence de l'interface vidéo au moment de la perpétration de l'acte abject. Nous avons également relevé chez l'auteur de *Sérotonine* l'œuvre de ce que nous avons appelé une esthétique de la projection des fluides, où sang, sperme et vomi sont la plupart du temps représentés sous leurs aspects matériels et organiques. Nous mentionnons tout de même quelques similitudes entre les deux auteurs, telles que la présence du motif du corps démembré et déchiqueté ou cette idée que le monde en soi serait à vomir.

Dans le dernier chapitre, nous avons abordé la question de la morale à l'aune de l'abject à travers trois axes principaux : le premier concerne le discours à moralité douteuse que tiendraient les personnages des deux auteurs, le deuxième celui de la problématique du suicide, alors que le dernier a pour objet la question du salut par l'art. Sur le plan discursif, nous avons exploité le critère de la divergence narrateur/personnage pour mettre en évidence la prise de distance qui s'opère, dans *À rebours*, entre le discours narratorial et celui du personnage de des Esseintes, personnage dont l'attrance pour le mal n'est plus à prouver, alors que dans *Là-bas*, roman initiateur du cycle de la conversion catholique, nous avons conclu à une convergence discursive, ce qui lance déjà la piste du salut par la religion, tant pour le personnage de Durtal que pour Huysmans lui-même. Chez Houellebecq, nous avons analysé le discours des personnages à travers le prisme des présupposés racisme et islamophobie qui caractériseraient leurs propos. Mais là encore, le critère de la divergence narrateur/personnage permet de grandement nuancer ce constat, jusqu'à nous faire réévaluer le discours houellebecquien à la lumière du roman polyphonique.

Pour la question de la mort volontaire, nous avons constaté un refus du suicide chez les deux auteurs. Chez Huysmans, le rejet du suicide se situe autant sur le plan éthique qu'esthétique. En dédramatisant la mort volontaire et même la mort tout court, il évacue de sa poétique romanesque tout potentiel tragique, ce qui s'accorde avec la volonté des romanciers naturalistes de mettre fin à la surdramatisation du récit par l'acte suicidaire, estimant qu'il s'agit d'une pratique désuète, propre à la littérature romantique surannée. Chez Houellebecq,

par contre, la représentation du caractère abject voire parfois ridicule de l'acte suicidaire obéit à une prise de position fondamentalement morale : en effet, en renonçant à tout idéal transcendant, l'occidental moyen voit dans la mort volontaire une issue terrifiante mais logique à une vie minée par le vide ontologique et la dégradation du corps. De là, nous avons conclu que l'esthétique du corps démembré, omniprésente chez notre romancier, ne serait alors que le reflet de cette phobie de la souffrance et de la diminution physiques qui travaille constamment l'individu contemporain.

Enfin, dans le dernier sous-chapitre, nous avons examiné la problématique du salut par l'art chez les deux auteurs. Pour Huysmans, nous avons tenté de démontrer que l'art a joué un rôle majeur dans sa conversion au catholicisme à travers l'idée de transmutation de principe esthétique en principe spirituel. Chez Houellebecq, le traitement de la question artistique se fait par le prisme d'une analyse sociocritique de l'art contemporain dont l'auteur déplore son apologie de la transgression à tout-va. Il y voit un signe de la décadence morale dans laquelle aurait sombré la société occidentale. Là encore surgit l'image du corps démembré, souvent représenté par les peintres contemporains de la manière la plus abjecte qui soit, ce qui témoigne de cette fascination destructrice et malsaine pour l'aspect purement matériel du corps humain, lequel, en écartant toute perspective spirituelle, se réduit à un simple amas de chair disloqué, destiné à la putréfaction organique.

Finalement, nous voyons bien que chez Houellebecq, la morale obéit à un mouvement dialectique : se donnant dans un premier temps comme un romancier versant dans l'abjection, il n'en reste pas moins que surgit souvent chez lui cette volonté de dénoncer les dérives de la société contemporaine. Finalement, Houellebecq serait donc bel et bien un « moraliste malgré lui »³²⁴ ; c'est ce qui le différencierait alors de Huysmans, chez qui l'éthique semble être principalement tributaire de l'esthétique. En effet, le sujet huysmansien ne prendrait sa pleine mesure qu'en se dotant d'un idéal esthétique. Autre différence, Houellebecq envisage la question du salut selon le point de vue collectif, notamment en imaginant l'ensemble de l'humanité sauvé de ses tourments par l'avancée scientifique, alors que Huysmans ne s'intéresserait qu'au destin personnel de ses propres protagonistes, et par extension à son propre destin, comme le prouve la dimension autobiographique de son dernier cycle romanesque où il nous raconte, à travers le personnage de Durtal, l'histoire tumultueuse de sa conversion au catholicisme.

³²⁴ <https://www.agoravox.fr/culture-loisirs/culture/article/houellebecq-moraliste-malgre-lui-42458>, par Michel Herland, cons. le 06/09/2021.

Conclusion générale

Pour rappel, l'objectif principal de notre travail consistait à démontrer, suivant une méthode comparatiste, l'existence d'un facteur morbidité qui caractériserait, spécifierait la construction des romans de nos deux auteurs. Pour cela, nous avons organisé notre travail autour de trois parties principales.

Dans la première partie intitulée « du seuil au cœur du roman : intrigue et personnages entre dévitalisation et convulsion. », nous avons vu comment la morbidité influe sur le fonctionnement de l'intrigue et des personnages des récits de Huysmans et Houellebecq à travers le prisme de deux idées principales, celles de la dévitalisation et de la convulsion. Nous avons également mis en exergue, au cours du premier chapitre, le caractère dérangeant de leurs seuils romanesques.

Dans la deuxième partie, « altérations spatio-temporelles », nous avons démontré de quelle manière la morbidité altère les perceptions spatio-temporelles des protagonistes à l'aune de deux axes centraux que nous avons désignés par les expressions suivantes : « Loi de la disjonction milieu-individu » et « Loi de la mutation. » Nous avons également établi que le topos littéraire de l'évasion d'un monde désenchanté par la contemplation et le voyage subit une forme de déconstruction, ce qui entérine le caractère pessimiste inhérent aux œuvres huysmansienne et houellebecquienne. À noter que comme pour la première partie, le premier chapitre de cette deuxième partie a été consacré à l'étude des seuils romanesques, mais du point de vue spatio-temporel, cette fois.

Enfin dans la dernière partie, nous avons étudié « l'abject comme motif littéraire et esthétique ». Nous avons commencé par faire l'état des lieux de l'architextualité et l'intertextualité en rapport avec les romans de nos deux auteurs, du point de vue de cette notion d'abject. Autrement dit, dans quelles références littéraires, nos deux romanciers puisent-ils pour élaborer leur conception de l'abjection ? Nous avons ensuite montré comment l'abject structure leurs univers respectifs, jusqu'à se constituer en véritable esthétique. Aussi, avons-nous déterminé le caractère suggestif de l'abjection huysmansienne alors que pour Houellebecq, nous avons mis l'accent sur son pouvoir visuel. Enfin, nous avons achevé cette partie par l'analyse de la question morale, toujours à l'aune de cette même notion d'abjection.

Concernant la synthèse des résultats obtenus, nous allons procéder comme suit : nous commencerons par faire le point sur le rapport entre généricité et morbidité, ensuite nous reviendrons sur le lien explicite entre le morbide et le grotesque. Suite à cela, nous procéderons à l'état des lieux final du style d'écriture de nos deux auteurs, toujours à l'aune de la morbidité. Puis nous passerons à l'évocation de la dialectique déconstruction-renouvellement qui sous-tendrait la poétique romanesque des deux écrivains. Enfin, nous ouvrirons un horizon sur la question de l'unité des deux œuvres.

Morbidité et généricité

Lien consubstantiel entre morbidité et naturalisme

Récurrence du motif du corps matériel

Nous avons démontré tout le long de notre travail le lien consubstantiel qui unit morbidité et naturalisme. En se focalisant sur la dimension matérielle de l'être humain, les romanciers naturalistes ont mis en avant le caractère fini, périssable du corps humain. Cela est particulièrement vrai pour le cas de nos deux auteurs. Tant Huysmans que Houellebecq malmènent le corps dans leurs romans.

Pour l'auteur d'*À rebours*, cela se traduit par la récurrence du topos de la décomposition et du dépérissement : dépérissement du corps débilité dans *À rebours*, de la nourriture - métaphore du corps amoindri de Folantin - dans *À vau-l'eau* ou encore la décomposition du corps du Christ dans *Là-bas*. Le tropisme de la décomposition en arrive même à investir le champ fantasmatique. Toujours dans *À rebours*, nous rappelons que des Esseintes traite de la décadence romaine à travers le prisme de la décomposition de la langue latine, de même, sa fascination pour la flore monstrueuse s'explique par cette même attirance pour le corps sanguinolent et infecté.

Chez Houellebecq, le dépérissement du corps est traité selon le point de vue sociologique. Dans une société régie par la compétition sexuelle et le culte de la performance, un corps malade, vieillissant ou encore dévirilisé est synonyme de mort sociale pour l'individu. Cependant, en représentant souvent dans ses romans, d'une manière brutale, le démembrement du corps, l'auteur rappelle, dès lors qu'on le soustrait de toute attache spirituelle, le caractère intrinsèquement organique périssable de ce dernier. L'unique

alternative serait alors de recourir au progrès scientifique pour corriger les dysfonctionnements inhérents à l'anatomie humaine.

L'aspect naturaliste des romans de nos deux auteurs se manifeste également dans un traitement spécifique de la sexualité. Chez Huysmans, la surreprésentation de corps débilisés, minés par la maladie, implique logiquement la permanence de la figure de l'impuissant ou de l'apathique sexuel.

Houellebecq, « en réduisant [dans ses romans] la vie des hommes à des échanges sexuels »¹, relègue définitivement le corps à sa dimension matérielle. Selon la vision du monde pessimiste de notre auteur, cette soumission constante à des pulsions sexuelles irrépessibles relève plutôt du pathologique, c'est ce qu'on pourrait désigner par l'expression « sexe convulsif » (voir supra).

Hérédité morbide et inadaptabilité sociale

Le lien entre morbidité et naturalisme se déploie également dans l'actualisation des lois héréditaires, principalement celle de l'hérédité morbide qui joue un rôle surdéterminant dans la caractérisation des personnages huysmansiens. Chez Houellebecq, c'est surtout la rupture du lien géniteur-enfant qui est mise en avant, laquelle rupture prédispose le personnage houellebecquien au malheur. Toujours dans le cadre de la généalogie, nous avons relevé chez nos deux auteurs une farouche répulsion pour toute idée de génération, ce qui ancre encore plus leurs romans dans un cadre naturaliste puisque nous avons vu que la thématique du blocage générationnel structurait déjà les premiers romans de ce courant littéraire (CF *Germinie Lacerteux* et *Thérèse Raquin*). Nous y décelons également un lien ténu avec la philosophie d'Arthur Schopenhauer dont la pensée assimile la reproduction à une fonction dont la finalité consisterait à perpétuer la souffrance humaine. En d'autres termes, le déterminisme tant héréditaire que social est toujours aussi opérant en ce qui concerne les univers romanesques respectifs de nos deux auteurs, ce qui réhabilite quelque peu l'idée de fatalité.

Enfin, nous avons aussi démontré lors de notre deuxième partie l'inadaptabilité des personnages de nos deux auteurs à leurs milieux respectifs, ce qui accroît leur prédisposition au délabrement psychologique. Projetés dans des univers sociaux soumis à des mutations historiques et métaphysiques, ils en arrivent à adopter des comportements étranges, voire désespérés, qui attestent de la dégradation de leur état de santé psychique. Nous avons

¹ Sandrine Rabosseau, « Houellebecq ou le renouveau du roman expérimental », *op.cit.*, p. 43.

également mis en évidence le caractère aliénant du milieu professionnel pour ces mêmes protagonistes, lequel accentue la disjonction entre l'individu et son milieu.

Morbidité et romantisme : un Mal du siècle cyclique

Le procès de morbidité entretient un rapport étroit avec le fameux Mal du siècle romantique, cette maladie de l'âme auquel est soumis l'individu, perdu dans un environnement turbulent, sans cesse en proie à d'angoissantes convulsions. Le topos du Mal du siècle se trouve réactualisé dans le XXI^{ème} siècle postmoderne dans lequel évoluent les protagonistes houellebecquiens. Dans une société contemporaine rationalisée à l'extrême et régulée par un libéralisme économique aux lois impitoyables, l'adoption d'une posture contemplative et ataraxique, jointe à une envie irrépressible d'explorer de nouveaux horizons confirme le caractère cyclique de ce mal étrange. En ce qui concerne les références communes à nos deux auteurs, outre Zola et Schopenhauer, nous signalons l'importance de l'influence baudelairienne. Poète de la mélancolie urbaine, nous offrant, à travers ses poèmes, la vision de la capitale parisienne noyée par la brume, l'auteur des *Fleurs du mal* constitue une figure incontournable pour nos deux écrivains, comme le prouve l'attraction, d'une part, chez Huysmans, pour l'esthétique industrielle et la persistance, d'autre part, chez Houellebecq, du motif du cauchemar industriel. Cependant, nous avons noté une divergence entre les deux écrivains concernant la conception de l'amour. Au contraire de Huysmans, Houellebecq admet l'existence de l'amour et lui assigne même un rôle primordial dans la sanction du parcours de ses personnages alors que chez l'auteur d'*À rebours*, nous sommes plutôt face à une déconstruction constante des codes du roman sentimental, avec la représentation de personnages blasés et désabusés, ayant fait leur deuil du bonheur conjugal.

La dimension fantastique et horrifique de la morbidité

La morbidité, de par l'atmosphère dérangeante qu'elle génère, nous fait souvent basculer vers le fantastique et l'horrifique. La forte activité onirique et imaginative des personnages huysmansiens, que nous pouvons interpréter comme une conséquence de l'altération de leur système psychique, nous propulse la plupart du temps dans des univers parallèles où horreur et érotisme se rejoignent pour imprimer une aura étrange, insaisissable à une œuvre qui se veut, du moins au départ, l'héritière des canons du roman réaliste. Nous avons même relevé chez l'auteur d'*En rade* l'exploitation de certains codes du roman gothique - notamment dans *En rade* et *Là-bas* - qui nous fait renouer vers une forme de romantisme noir le plus à même d'insuffler une part de romanesque à une intrigue se voulant,

pourtant, en rupture avec le principe d'aventure. Toujours est-il que l'hallucinatoire et le mystérieux occupent une place importante dans l'œuvre huysmansienne.

Chez Houellebecq, c'est bien l'intertexte lovecraftien qui nous fait basculer vers un monde horrifique avec l'émergence d'un sentiment de déréalisation qui s'empare du personnage, lequel perd alors tout ancrage dans la réalité immédiate. C'est alors qu'apparaît pleinement le caractère dévorant de l'espace, dont la nature insaisissable, voire monstrueuse, entérine définitivement la déficience psychique du personnage houellebecquien. La dépression n'apparaît alors plus comme une simple maladie psychiatrique mais plutôt comme un fléau cosmique, engendré par la dimension horrifique de l'espace-temps. À noter également que nous avons mis en évidence dans notre travail la haine de la nature qui anime tant le personnage huysmansien que houellebecquien.

Morbidité et abjection

Nous avons établi, et ce dès notre introduction générale, la corrélation entre morbidité et perversité, voire immoralité, c'est ce qui nous a mis sur la voie de l'abjection, laquelle a fait l'objet de notre troisième partie. C'est à travers l'étude de cette question que nous est apparue, de façon encore plus évidente, la dimension malsaine et horrifique de la morbidité. Nous avons vu comment la problématique du sadisme, laquelle implique nécessairement celle de la pornographie et de la violence extrême, structure les romans respectifs de nos deux auteurs. Nous avons aussi démontré, à travers l'examen de l'architextualité, que le courant naturaliste, à travers son traitement de la question du Mal et de l'origine du meurtre (CF *Thérèse Raquin* et *La dévouée : les héros modernes*) s'est attelé à représenter l'abjection de certains comportements humains jusqu'à en faire un cas d'étude physiologique. Nous avons d'ailleurs rappelé l'hostilité de la critique littéraire de l'époque à l'encontre de ce mouvement littéraire qualifié de « putride ».

Ceci nous a conduit à traiter du rapport dialectique entre l'abject et la morale chez nos deux auteurs : pour Huysmans, les interrogations permanentes sur le lien entre catholicisme et satanisme, l'attrance de l'homme pour le côté sombre de l'être humain va aboutir à une remise en question de ses propres convictions, ce qui va l'amener à opter pour la voie de la conversion catholique. Chez Houellebecq, là encore, c'est plutôt l'aspect sociologique qui prévaut. En dévoilant la nature abjecte de la société contemporaine dans laquelle évoluent ses personnages, il met, en réalité, l'individu contemporain, face à sa propre déchéance : il s'agit donc de dénoncer l'état de décrépitude dans laquelle a sombré progressivement la civilisation occidentale.

En conclusion, nous constatons bien que le traitement littéraire de la morbidité, non-réductible à un seul courant littéraire, ouvre le champ à l'hybridité générique, mais toujours en y insufflant cette aura pessimiste, donnant sa spécificité à l'œuvre en question.

Du morbide au grotesque

Nous avons démontré, tout le long de notre travail qu'il existe des frontières très poreuses entre le morbide et le grotesque. En effet, à maintes reprises, nous avons vu s'opérer dans les romans de notre corpus un virement qui nous éloigne quelque peu de cette atmosphère dérangeante caractéristique des deux auteurs pour nous faire basculer vers une forme de burlesque *a priori* sinistre, cependant non dénué d'une part d'humour grinçant.

Parodie du naturalisme

À rebours, souvent considéré par les critiques comme le roman de la décadence, n'en reste pas moins imprégné des codes du roman naturaliste mais un naturalisme que nous pourrions qualifier de parodique. En détournant les critères définitoires du roman expérimental, tels que le recours à une documentation exhaustive et précise ou encore l'insistance sur la composante héréditaire dans la caractérisation du personnage, de leurs fins premières, l'auteur se permet une déconstruction du récit physiologique et ouvre la voie à d'autres courants littéraires tels que le symbolisme ou le décadentisme. À noter que la surdétermination du motif de l'hérédité morbide, dans ce roman précisément, tue dans l'œuf toute possibilité d'avancement de l'intrigue.

Cela aboutit à une forme de stagnation où seule l'évolution de la maladie fait office de dynamiseur de l'histoire. Nous pourrions alors parler d'une parodie de récit médical. L'aspect parodique se perçoit également à travers le traitement de la question des milieux dans ces romans : le degré d'inadaptabilité du personnage huysmansien à son environnement est tel qu'il en vient à adopter des comportements étranges dans le but d'échapper à son mal-être dû à cette disjonction milieu-individu. Sont mis en scène alors, sur le plan descriptif, des chronotopes auxquels on ne se serait pas attendu tels que celui de l'odyssée dans *À vau-l'eau*, celui du carnaval dans *Sac au dos* ou encore celui du roman gothique où, dans *En rade*, un vieux château délabré, planté en plein milieu d'une campagne sauvage et hostile, prend des allures de lieu hanté, générant effroi et angoisse chez ses occupants.

Chez Houellebecq, nous retrouvons également des traces de ce naturalisme parodié. Sandrine Rabosseau parle plutôt de « pastiches de romans naturalistes »², cependant la frontière entre le pastiche et la parodie est bien mince comme le démontre ce passage :

On note [chez Houellebecq] l'utilisation du second degré, notamment lorsque le narrateur *des particules élémentaires* retrace l'évolution de la puberté d'Annabelle, *parodiant*³ l'écriture naturaliste : la sensualité du discours sous couvert d'un discours scientifique n'échappe pas au lecteur. [...] Les romans de Houellebecq proposent une relecture amusante des théories naturalistes [...] mais le projet romanesque de Houellebecq est d'offrir sa propre poésie noire et moderne du désenchantement.⁴

Cette « poésie noire et moderne du désenchantement », érigée en projet littéraire est justement servie par un humour noir et grinçant⁵ dont Houellebecq fait constamment usage pour décrire ce monde jugé si désenchanté. En effet, nous avons vu que la documentation scientifique, dont use à foison l'auteur des *Particules élémentaires*, est souvent altérée par une forme de comique macabre qui, certes, vient renforcer l'aura morbide et dérangeante de l'œuvre en question mais en même temps, permet l'intrusion d'un comique caustique, favorisant une certaine prise de distance par rapport au phénomène décrit.

La dédramatisation comme technique de déconstruction romanesque

L'aspect parodique et grotesque, chez Huysmans, se perçoit également à travers le recours permanent à la technique de la dédramatisation qui annihile toute possibilité d'issue tragique à l'histoire. Dans *À rebours*, la surexposition de l'état maladif du personnage dote le récit d'une forme de théâtralité, théâtralité qui se manifeste à travers l'attitude saugrenue du protagoniste qui semble surjouer son rôle de névrosé misanthrope. À noter d'ailleurs que la divergence entre le discours du narrateur et celui du personnage atteste de cet effet théâtral, comme si le narrateur lui-même ne croyait nullement aux élucubrations du protagoniste. La dédramatisation est aussi mise en œuvre dans les autres romans de notre corpus : ainsi, *Là-bas* se clôt sur la participation de Durtal à une Messe Noire dont il ressortira complètement désabusé alors que tout le roman a puisé son potentiel dramatique sur l'aspect mystérieux et ténébreux des pratiques satanistes. De même pour *En rade* où l'accent est mis sur la stagnation narrative avec un couple qui ne réussira jamais à régler ses problèmes d'argent,

² Sandrine Rabosseau, « Houellebecq ou le renouveau du roman expérimental », *op.cit.*, p. 51.

³ C'est nous qui soulignons

⁴ Sandrine Rabosseau, « Houellebecq ou le renouveau du roman expérimental », *op.cit.*, p. 50-51.

⁵ Boris Senff emploie l'expression d'« humour désenchanté » pour qualifier le comique houellebecquien. <https://www.tdg.ch/culture/livresmichel-houellebecq-depression-comique/story/13819723>, cons. le 24/09/2021.

problèmes d'argent qui ont été à l'origine de leur installation en campagne parisienne. En sus de cela, la dédramatisation du récit aboutit à la déconstruction des topoï romantiques tels que les histoires d'amour impossibles (CF l'histoire de Durtal avec Mme Chantelouve) ou le recours à la mort volontaire comme ultime solution face à un monde jugé cruel. Là encore, la mort se voit privée de sa dimension tragique.

À l'inverse, nous avons montré que l'auteur recourt souvent au procédé de surdramatisation dans l'élaboration de ses trames narratives mais il s'agit, bien souvent, d'un usage à contre-emploi. Cela est particulièrement visible dans la nouvelle *À vau-l'eau* où la quête d'un bon restaurant ou d'un simple repas acceptable en vient à prendre une dimension existentielle. L'association du Mal du siècle romantique s'emparant d'un personnage aux faibles dispositions physiques avec le motif de la mauvaise gastronomie imprime encore un effet burlesque et grotesque au récit. Dans *La retraite de monsieur Bougran*, la surdramatisation d'une éviction professionnelle engendre l'inverse de l'effet escompté : le personnage n'apparaît plus comme une victime d'un système administratif impitoyable mais plutôt comme un vieux fonctionnaire rabougri, ayant perdu le sens des réalités, d'où d'ailleurs la reproduction de son propre lieu de travail chez soi.

Enfin, dans *Sac au dos*, le récit de guerre est complètement dédramatisé. Cette dédramatisation s'opère via la déconstruction virulente du mythe de la guerre patriotique avec la transformation de l'espace du conflit armé en un espace carnavalesque, avec l'exploitation des codes du monde à l'envers bakhtinien. Ainsi, l'évocation de la maladie intestinale imprime une part de scatologie qui entérine le caractère irrévérencieux mis en œuvre dans la nouvelle. À noter d'ailleurs que la représentation permanente de la maladie gastrique dans l'œuvre huysmansienne (*À rebours*, *En rade*, *Sac au dos* et à un degré moindre *À vau-l'eau*) n'est pas sans réactualiser le concept de bas-corporel, théorisé par Bakhtine et qui serait le propre d'un monde déstructuré, marchant la tête à l'envers. Finalement, dédramatisation et surdramatisation se rejoignent pour produire un effet-simulacre.

La dédramatisation est également mise à contribution dans le corpus houellebecquien. Elle se manifeste d'abord à travers l'attitude passive du personnage face à des bouleversements historiques décisifs. (CF *La possibilité d'une île* et *Soumission*). De plus, le personnage houellebecquien, en recourant constamment à l'auto-dévaluation, disqualifie par là son propre faire et entrave par conséquent le potentiel dramatique de l'intrigue. Enfin, comme chez Huysmans, l'acte suicidaire est dédramatisé chez l'auteur des *Particules élémentaires*, comme si le suicide était la voie la plus naturelle pour des personnages à bout de souffle. En effet, la mort volontaire, chez Houellebecq, se dévêt de toute dimension

tragique et apparaît en parfaite concordance avec l'état d'une société ayant renoncé à tout idéal transcendant.

Comme pour Huysmans, c'est plutôt l'effet-simulacre qui prend le pas sur la tragédie dans l'œuvre houellebecquienne.⁶ Le simulacre s'actualise notamment dans le traitement de la thématique du voyage.⁷ Le protagoniste houellebecquien, constamment en quête de nouveaux horizons, voyage beaucoup. Cependant, nous avons constaté, chez notre auteur, une tendance à la désacralisation du voyage via une focalisation inattendue sur la description d'espaces désincarnés ou « non-lieux » tels que les autoroutes ou les hôtels. L'hôtel devient même un lieu surdéterminé dans *Sérotonine* où la quête d'un hôtel pour fumeurs se transforme en enjeu majeur. Là encore, comme pour Huysmans, nous relevons un contre-emploi de la technique de la surdramatisation. Le processus contemplatif subit également une forme de déconstruction dans l'univers romanesque houellebecquien où le personnage n'arrive que très rarement à se libérer du joug de son individualité, l'empêchant ainsi de se plonger dans l'abîme de la contemplation. Nous sommes donc en rupture avec le topos de la délectation morose, manifestation d'un constant état de morbidesse. Il s'agit, encore une fois, d'un travail de déconstruction, cette fois, des codes du romantisme.

Toujours dans le cadre de cette présence d'un grotesque déconstructeur dans le morbide, nous avons évoqué plus haut le traitement théâtral d'un cas de névrose dans *À rebours*. Ceci est également applicable pour d'autres maladies évoquées, toujours dans le corpus huysmansien, qu'on pourrait qualifier de mythologiques telles que la chlorose dans *En rade*, à travers le cas du personnage de Louise, la syphilis, le syndrome de dégénérescence ou encore l'hystérie dans *À rebours* et *Là-bas*. Il pourrait alors s'agir d'une déconstruction des mythes fondateurs de la littérature médicale de l'époque. Concernant Houellebecq, la surreprésentation de la prise médicamenteuse (consommation excessive d'antidépresseurs et d'anxiolytiques) par des personnages complètement épuisés sur le plan psychique, sans parler des multiples mentions du SIDA et de l'imposition du port du préservatif lors des rapports sexuels, produit un effet de caricature, tournant en dérision la surmédicalisation de la société contemporaine.

⁶ À noter que la dimension tragique n'est pas pour autant absente de l'œuvre houellebecquienne. Elle se matérialise essentiellement dans l'impossibilité de ressentir de l'amour.

⁷ Là encore il faudrait nuancer puisque nous avons mis en évidence dans notre travail la corrélation entre mort et voyage dans les romans houellebecquiens, ce qui permet la réapparition du tragique au sein de l'intrigue.

Finalement, nous voyons bien que le processus de morbidité, malgré le climat pessimiste qu'il génère, contribue, via ce basculement vers le grotesque triste, à l'évacuation du tragique dans les romans de nos deux auteurs.

Examen de la question du style

L'écriture huysmansienne : entre érudition et transgression

Nous avons signalé dans le deuxième chapitre de notre première partie l'aspect singulier du style d'écriture huysmansien. En effet, nous avons rappelé que le style de l'auteur d'*À rebours* était quelque peu excentrique, usant de termes assez recherchés privilégiant l'esthétique sur l'analytique, c'est ce que lui reprochera d'ailleurs Zola : « La seule critique que je ferai à M. Huysmans, c'est un abus de mots rares qui enlèvent par moments à ses meilleures analyses leur air vécu. »⁸ (d'où d'ailleurs cette expression de « naturalisme déviant » que nous avons proposé au cours de notre travail). D'autre part, Zola, tout à fait conscient du talent de son disciple, a bien saisi le potentiel transgressif et novateur - transgression et innovation dont l'esthétique naturaliste se voulait l'incarnation - de l'œuvre huysmansienne :

« Je voudrais bien que les faiseurs de romans et de mélodrames ineptes sur le peuple eussent l'idée de lire *Les Sœurs Vatard*, de M. J.-K. Huysmans. Ils y verraient le peuple dans sa vérité. Sans doute, ils crieraient à l'ordure, ils affecteraient des mines dégoûtées, ils parleraient de prendre des pincettes pour tourner les pages. »⁹

La référence à l'ordure et au dégoût renvoie à la dimension bel et bien subversive de l'écriture huysmansienne. Ainsi, nous pouvons considérer *À rebours* comme l'illustration parfaite de cet amalgame entre cette écriture érudite, centrée sur la quête d'un lexique assez recherché, et celle de la transgression, favorisant le laid au détriment du beau, le malsain au détriment du vertueux. *À rebours*, c'est aussi le retournement des motifs naturalistes, tels que le déterminisme héréditaire, la documentation scientifique ou l'analyse du corps malade en des principes esthétiques : ce principe de retournement ou d'inversion est ce qui pourrait finalement définir l'esthétique décadentiste. À noter que les descriptions récurrentes du corps déchiqueté et écorché en viennent à constituer un style d'écriture à part entière pour Huysmans.

⁸ Émile Zola, *Le roman expérimental*, *op.cit.*, p. 237.

⁹ *Ibid.*, p. 233.

Aussi, Alain Buisine emploie-t-il l'expression de « dermatographie »¹⁰ pour désigner cette propension à représenter l'état purulent et infecté du corps. La dermatographie, nous la retrouvons, également dans les autres romans de Huysmans, par exemple au sein des épisodes oniriques d'*En rade* ou dans certains extraits de *Là-bas*. Et surtout, elle constituera un motif permanent dans les écrits relatifs à la période de la conversion catholique, notamment dans l'hagiographie *Sainte Lydwine de Schiedam* publiée en 1901 ou encore dans *Les foules de Lourdes*, en 1907, ce qui confirme ce que nous avons souligné plus haut sur la matérialité du corps. Nous avons également démontré, à travers l'examen de la question de l'abject, le caractère fantasmatique de l'écriture huysmansienne. Le traitement de l'abjection chez Huysmans, via la convocation constante de procédés métaphoriques et oxymoriques, se veut suggestif, puisant constamment dans un imaginaire morbide, le plus à même de marquer le récepteur. Nous pouvons alors proposer l'idée que la dramatisation du récit se situe, non plus à un niveau narratif mais plutôt descriptif, autrement dit, c'est bien ces descriptions à caractère malsain qui insufflent une part de dynamisme au rythme de la narration, portée par la production d'un effet dérangent, dont le but serait de susciter l'intérêt du lecteur.

État des lieux d'une écriture « morne »

Concernant l'épineuse question du style houellebecquien, nous rappelons la nouvelle conception romanesque proposée par le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* où il suggère l'adoption d'une nouvelle forme romanesque, plus en adéquation avec l'« effacement progressif des relations humaines » (*E.D.L.*, p. 42) : « La forme romanesque n'est pas conçue pour peindre l'indifférence, ni le néant ; il faudrait inventer une articulation plus plate, plus concise et plus morne. » (p. 42) Apparaissent alors les prémices de ce que les critiques vont désigner par l'expression « l'écriture plate. »¹¹ Cependant, nous pourrions suggérer que le

¹⁰ Alain Buisine, « Dermatographie » in *Huysmans à fleur de peau*, Arras, Artois Presses Université, 2004, pp. 37-43.

¹¹ Concernant la réception critique du style houellebecquien, Francesca Lorandini, en s'appuyant sur l'ouvrage de Samuel Estier *À propos du « style » de Houellebecq. Retour sur une controverse (1998-2010)* (Lausanne, Archipel Essais, 2015), évoque « cinq moments constituant la controverse du style ». Le premier moment distingue le style de Houellebecq comme inexistant d'où l'expression « la disparition du style » (J. McCann, *Michel Houellebecq. Author of Our Times*, Oxford, Peter Lang, 2010.) Cela concerne essentiellement *Les particules élémentaires*. Le deuxième moment (entre 2002 et 2004) envisage la platitude de l'écriture houellebecquienne à l'aune de la bipolarité, suivant deux interprétations de ce fameux style plat : la première est proposée par Pierre Jourde où dans « L'individu louche : Michel Houellebecq », in *La Littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2002, p. 265-289., « exprime son soupçon à l'égard de l'écrivain [...] tout en appréciant l'efficacité littéraire de son style plat », la deuxième émane d'Olivier Bardolle (*La Littérature à vif (le cas Houellebecq)*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2004.) où « il envisage le style plat de l'auteur comme une manière de coller à son époque ». Le troisième moment) réhabilite l'hypothèse du non-style alors que le quatrième moment (entre 2005 et 2012, nous « sortons donc des limites chronologiques établies ») produit un

qualificatif de morne serait le plus apte à rendre compte de l'écriture houellebecquienne, laquelle se distingue par sa propension à décrire des univers désenchantés, voire complètement désincarnés, régis par le vide, où tout se désubstantialise, se dévitalise. Ceci corrobore cette idée de dévitalisation, que nous avons tentée de mettre en évidence lors de notre étude du cœur du roman houellebecquien. Cette écriture morne s'actualise à travers divers procédés tels que la dysphorie, l'ironie ou encore le contre-emploi de l'aphorisme et de la digression. Sans oublier de mentionner cet humour noir performatif, si caractéristique. En effet, le comique grinçant et dérangeant instaure, sur le plan stylistique, une forme de distanciation, de platitude, qui atténue, voire annule dans certains cas, la teneur tragique du fait décrit ou de l'évènement relaté, d'où d'ailleurs ce fameux effet de dédramatisation. C'est comme si l'écriture subissait une forme de dépression, en accord avec l'état psychique délabré des personnages. Dominique Noguez, au sujet du style de l'auteur des *Particules élémentaires*, parle d'ailleurs de « Rhétorique de la déprime ».¹²

À noter que l'adage de Buffon : « Le style, c'est l'homme » s'applique parfaitement pour le cas de Houellebecq, dont la « personnalité globalement noire, traversée par de bouleversants éclairs de pitié ; la transformation physique d'un garçon à peu près présentable en une espèce de Diogène en canadienne ou parka, ayant rompu toutes les amarres avec la bienséance »¹³ concorde avec cette écriture morne et désenchantée. À ce titre, Emmanuel Carrère qualifie son homologue écrivain de Droopy¹⁴ cannibale : « Et puis est arrivé cette espèce de Droopy cannibale (l'expression est de Philippe Lançon, elle m'a marqué) [...] »¹⁵

Comme pour faire pendant à cette écriture morne, le style de Houellebecq se caractérise parfois par son aspect froid et incisif, voire parfois brutal. Nous avons tenté de démontrer cela, précisément lorsque nous avons traité la question de l'abject en œuvre chez nos deux auteurs. L'écriture houellebecquienne se dote alors d'une dimension hyperbolique -

effet de rupture avec les moments précédents puisque on y observe l'abandon de la piste de l'absence de style pour « une polarisation de la critique autour de deux axes principaux, à savoir celle du style “ plat ” et celle du style “ bipolaire ” » et surtout un accroissement important de l'intérêt universitaire pour l'œuvre houellebecquienne. Cependant, le dernier moment correspond à la réaffirmation de l'hypothèse de l'absence de style, survenant à l'époque de la parution de *La carte et le territoire* en 2010. Francesca Lorandini, « Le facteur Houellebecq », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 10 | 2020, mis en ligne le 10 novembre 2020, consulté le 05 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rief/6777> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.6777>

¹² Dominique Noguez, *Houellebecq, en fait*, Paris, Fayard, 2003, p. 109.

¹³ Emmanuel Carrère, « l'atelier Houellebecq à Phuket », in *Michel Houellebecq*, Agathe Novak-Lechevalier (dir), Paris, L'Herne, « cahiers de l'Herne », 2017, p. 194.

¹⁴ Droopy est un personnage de dessin animé conçu par Tex Avery en 1943. Il s'agit d'un basset anthropomorphe réputé pour sa personnalité apathique et triste. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Droopy>, cons. le 05/10/2021.

¹⁵ Emmanuel Carrère, « l'atelier Houellebecq », *op.cit.*, p. 194.

symétrique à la dimension morne - où l'abjection se voit traitée dans sa manifestation la plus explicite. Sur le plan descriptif, ce style incisif et tranchant apporte une grande part de visualité, comme s'il y avait en permanence cette volonté de rendre visible le plus possible qui soit, voire perceptible, le phénomène décrit. Cela contribue aussi à forger une image crue et violente du corps humain qui devient cet amas d'organes pourrissants d'où s'éjectent les fluides physiologiques : sang, sperme et bile. Sur le plan du registre de langue, cela se traduit par le recours à un vocabulaire familier, voire grossier mais très contemporain. Nous pouvons voir cela comme l'illustration d'un réalisme paroxystique, où tout doit être consigné tel quel. Toujours sur le plan de l'écriture, nous passons de la platitude la plus morne au déploiement d'une extrême tension. Dominique Noguez parle alors, toujours au sujet du style houellebecquien, de « registre de l'énervement. »¹⁶ Plus généralement, cela légitimerait cette idée de convulsion, qui serait le pendant exact de la dévitalisation, que nous avons exploitée pour l'étude de notre première partie.

L'auteur de *Houellebecq, en fait* a également noté chez l'auteur des *Particules élémentaires* une « recherche résolue de la scientificité »¹⁷ Cela se traduit, sur le plan de l'écrit, par le développement de longs passages à caractère scientifique et positiviste. On serait alors tenté de conclure à la primauté de l'analyse sociologique à l'aspect stylistique. Cependant, bien souvent, l'auteur use de transgression en soumettant cette scientificité à une forme de déconstruction, altérant par là l'aspect sérieux de la documentation¹⁸ notamment en faisant cohabiter des références scientifiques vérifiables avec des contenus qui seraient plutôt de l'ordre du science-fictionnel. Sur le plan sociocritique, composante qui revêt, comme par ailleurs nous l'avons déjà signalé, une dimension primordiale dans l'univers houellebecquien, là encore, nous relevons une part de transgression avec « cette tendance obsédante au jugement et à la généralisation. »¹⁹ Nous pourrions voir en cette représentation tendancieuse d'un certain discours essentialiste émanant des propos des personnages une forme de déconstruction de la méthode sociologique.

¹⁶ Dominique Noguez, *Houellebecq, en fait, op.cit.*, p. 123.

¹⁷ *Ibid.*, p. 132.

¹⁸ Selon Aurélien Bellanger, « c'est le mélange savant de grotesque et de sérieux qui rend les choses houellebecquiennes », <https://www.franceculture.fr/emissions/la-conclusion/michel-houellebecq> , cons. le 06/10/2021.

¹⁹ Francesca Lorandini, « le facteur Houellebecq », *op.cit.*

Huysmans - Houellebecq : vers une poétique de la déconstruction - renouvellement ?

Concernant Huysmans et Houellebecq, nous pouvons parler de deux projets d'écriture aux antipodes l'un de l'autre. Toutefois, nous pourrions avancer l'hypothèse que ce qui les rapprocherait, au-delà même du caractère morbide de leurs œuvres respectives, c'est bien cette quête de la singularité et par extension, de l'innovation. En effet, cette volonté de se singulariser expliquerait alors cette démarche déconstructrice qui anime leur poétique romanesque.

Pour ce qui est de Huysmans, nous avons vu qu'il a déconstruit le roman naturaliste mais sans rompre totalement avec ce mouvement, comme l'affirme Michel Biron : « [Huysmans] rompt sans rompre, c'est-à-dire qu'il fait rupture mais depuis l'intérieur même du modèle naturaliste, continuant de travailler à peu près de la même manière, à partir de recherches documentaires d'ailleurs de plus en plus rigoureuses, voire maniaques. »²⁰ Stéphanie Guérin-Marmigère parle alors d'une « poétique de la subversion » et d'un « travail de sabotage [...] contre le romanesque »²¹, ce qui en fait alors l'annonciateur de la fameuse « crise du roman »²² décrite par Michel Raimond : « Huysmans annonce ou plutôt précipite la “ crise du roman ” [...] et cette rupture est d'autant plus fortement ressentie que Huysmans avait embrassé le *credo* naturaliste avec plus d'enthousiasme que quiconque, [...] La nouveauté de Huysmans apparaît ainsi paradoxalement dans le fait qu'il est le premier romancier de l'après-roman. »²³ *À rebours* serait le parfait représentant de cette ère de l'après roman : « Ce titre d'*À rebours* est un art du roman en soi, un art du roman écrit durant une période où l'héroïsme romanesque est impossible, où la conquête, le progrès, le développement du personnage sont voués à l'échec. »²⁴

Ainsi, d'après cette perspective, Huysmans serait le romancier de l'épuisement romanesque.²⁵ De plus, toujours selon Michel Biron, le prosaïsme qui caractérise fortement l'œuvre huysmansienne est ce qui la rend particulièrement contemporaine : « Le prosaïsme

²⁰ Michel Biron, « Changer les règles sans changer le métier : l'art du roman de Huysmans », *op.cit.*

²¹ Stéphanie-Guérin Marmigère, *La poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans*, *op.cit.*, p. 113 et 139.

²² Michel Raimond, *La crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966.

²³ Michel Biron, « Changer les règles sans changer le métier : l'art du roman de Huysmans », *op.cit.*

²⁴ *Id.*

²⁵ Nous rappelons que Biron, au sein du même article, a émis l'hypothèse que Huysmans serait l'inventeur de la figure du personnage épuisé, comme nous l'avons signalé lors de notre étude de l'antihéroïsme du personnage huysmansien.

allègre de Huysmans est à la fois comique et touchant ; il se révèle aussi étonnamment contemporain, plus proche de nous que le sérieux de Zola ou que les prétentions formelles des autres romanciers célibataires de son époque. »²⁶ Finalement, c'est peut-être bien cette attention particulière accordée au prosaïque et au banal qui rapprocherait Huysmans et Houellebecq, tant ces deux auteurs se sont illustrés dans l'invention de personnages essoufflés, inscrits dans le continuum d'un quotidien morne et sans issue, qui va en se dégradant sous l'effet de la maladie, des personnages constamment rattrapés par la trivialité d'un train de vie sans relief, traversé occasionnellement par quelques épisodes sordides.

De même, nous pouvons juger l'œuvre de Houellebecq à l'aune de l'innovation. En effet, l'émergence de l'auteur d'*Extension du domaine de la lutte* sur la scène littéraire a provoqué un grand remous au sein de la communauté des écrivains comme l'illustrent très bien les propos d'Emmanuel Carrère :

[...] il faut tout de même avouer que, pour un écrivain français de ma génération, Houellebecq est un sérieux caillou dans la chaussure, et un caillou qu'on n'avait pas vu venir. Je me rappelle, dans les années 1990 : les poissons qui nageaient dans le même bocal que moi, c'étaient des gens comme Echenoz, les frères Rolin, Marie NDiaye, Jean-Philippe Toussaint, et Pierre Michon dans le rôle du génie déchiré. On s'aimait plus ou moins, on était tranquille. Et puis est arrivé cette espèce de Droopy cannibale (l'expression est de Philippe Lançon, elle m'a marqué) qui ne recherchait pas du tout notre amitié, qui en deux ou trois livres est devenu dans le monde entier l'écrivain le plus célèbre, d'une célébrité qui n'existait plus depuis au moins Sartre [...] C'est un peu, je pense, l'effet qu'a dû produire l'apparition de Céline sur les bons écrivains français des années 1930.²⁷

Ainsi, le roman français aurait été dans une phase de stagnation qu'est venu interrompre l'irruption de cet écrivain sulfureux, à l'écriture assez déroutante, laquelle aurait « défait le grand style français »²⁸, et à l'acuité sociologique particulièrement développée, d'où d'ailleurs le terme d'« hyperréalisme »²⁹ qu'on attribue souvent à son œuvre. En d'autres termes, Houellebecq aurait donné un nouveau souffle aux lettres françaises.

²⁶ *Id.*

²⁷ Emmanuel Carrère, « l'atelier Houellebecq », *op.cit.*, p. 194.

²⁸ Catherine Mavrikakis, écrivain québécoise et professeure universitaire de littérature née en 1961, dont les propos sont rapportés ici par le journal *la presse*, comme Carrère, « voit en [Houellebecq] un écrivain celinien ». Aussi, évoque-t-elle son œuvre en ces termes : « C'est de l'hyperréalisme qui arrive à déconstruire beaucoup de choses. Il défait le grand style français. », <https://www.lapresse.ca/arts/livres/201901/07/01-5210180-pourquoi-lire-michel-houellebecq.php>, cons. le 07/10/2021.

²⁹ *Id.*

Un pacte de lecture renouvelé

Lors du premier chapitre de notre première partie, nous avons mis en évidence le caractère dérangeant des seuils romanesques des romans de nos deux auteurs. Cela est particulièrement perceptible dans les *incipits* et les clôtures. Nous pouvons également les évaluer à l'aune de la dialectique de la déconstruction-renouvellement. Pour l'auteur d'*À rebours*, nous avons vu qu'outre le climat pessimiste qu'elles installent, les frontières romanesques contribuent à la rupture définitive avec le pacte de lecture traditionnel. Là, où d'habitude, le lecteur, pris en haleine par une intrigue aux multiples péripéties, s'attend à un final dramatique justifiant l'engouement suscité par l'*incipit*, chez Huysmans, c'est bien l'effet décevant qui prime, ce qui confirme cette idée d'épuisement romanesque. Nous sommes donc bien loin du topos du *Happy End* ou de la clôture tragique, la plus à même de solliciter l'empathie du lecteur.³⁰ Il s'agit plutôt de la manifestation de ce phénomène d'« exténuation de l'intrigue » proposé par Marmigère, qui entrave le dynamisme narratif mais qui offre, cependant, d'autres perspectives de lecture, plus en accord avec la réalité de la vie quotidienne.

Concernant Houellebecq, nous avons mis en exergue la fonction répulsive de ses frontières romanesques. Ainsi, le lecteur se verrait happé par une sorte de climat anxiogène qui serait susceptible de le mettre mal à l'aise. Cela est confirmé par les propos de Michel Houellebecq lui-même qui, au cours d'un entretien avec Christian Authier, répond à la question : « *Au-delà des récentes polémiques, vous déclenchez des réactions passionnelles chez vos lecteurs. Pour avoir assisté à certaines scènes, j'ai l'impression que certains ont parfois envie d'“ en découdre ” avec vous... Comment expliquez-vous cela ?* » en ces termes :

[...] Il y a quelque chose qui manque dans mes romans et que l'on veut me faire prononcer dans la réalité : c'est le message final rassurant. Cela traduit une forme de communication générale, du type : « la situation est grave, mais des mesures ont été prises », « certes, elle est morte, mais j'ai entamé un travail de deuil ». L'expression négative pure n'est plus acceptée.³¹

Nous pouvons donc conclure que le message final de ses romans consiste à montrer au lecteur la réalité dans sa manifestation la plus hideuse. Aussi, aucune issue heureuse n'est-elle envisageable, le but étant d'extirper le lecteur de sa zone de confort. Ainsi, tant chez

³⁰ Même les romans de Zola proposent des clôtures à dominante tragique. Nous pensons au suicide cauchemardesque de Thérèse et Laurent dans *Thérèse Raquin*, à l'incendie de la maison de François Mouret suivie de la mort de ses occupants dans *La conquête de Plassans* ou encore au suicide par pendaison de Véronique, la servante de la famille Chanteau dans *La joie de vivre*, pour ne citer qu'eux.

³¹ Michel Houellebecq, *Interventions 2020, op.cit.*, p. 203.

Huysmans que Houellebecq, nous sommes en face d'un pacte de lecture assez singulier, se caractérisant essentiellement par sa négativité. En conclusion, nous voyons bien que le procès de morbidité, facteur commun aux deux romanciers, bien loin de se cantonner à une fonction de déconstruction, permet d'envisager un renouvellement poétique et esthétique du roman.

La quête de l'unité chez Huysmans et Houellebecq

Huysmans : une œuvre romanesque cohérente

Nous rappelons que notre corpus s'est intéressé aux romans, *Sac au dos*³² mis à part, inscrits entre la période naturaliste et celle de la conversion catholique dont le pivot central serait le roman décadent *À rebours*. Cependant, nous avons vu tout au long de notre travail que l'application des codes naturalistes y est restée opératoire. Nous y avons également relevé la prégnance de la question religieuse, d'abord avec l'évocation de la religion inversée et du sadisme dans *À rebours* et la fascination pour le catholicisme mystique dans *Là-bas*, ce qui dresse un pont avec la trilogie spiritualiste composée d'*En route*, *La cathédrale* et *l'Oblat*. Enfin, comme nous l'avons déjà signalé, il est à noter que la morbidité, à travers le topos de la décomposition du corps chrétien, continuera à façonner l'esthétique et l'imaginaire romanesques des dernières publications, essentiellement dans *La foule de Lourdes* et *Sainte Lydwine de Schiedam*. Cette interaction permanente entre les différents écrits huysmansiens atteste de l'unité de l'œuvre huysmansienne.³³

Houellebecq : le roman de la conversion en ligne de mire ?

À la différence de celle de Huysmans, l'œuvre de Houellebecq est encore en cours de construction.³⁴ Cependant, nous remarquons la prégnance de la thématique de la conversion religieuse dans ses deux derniers romans : elle constitue même le thème principal de *Soumission* alors que dans *Sérotonine*, elle apparaît de manière subreptice, principalement à la fin du roman. Dans l'émission *On n'est pas couché* du 29 août 2015, Houellebecq lui-même

³² Nous rappelons que la publication de cette nouvelle est inscrite dans le cadre des *Soirées de Médan*, portant sur la guerre de 70. Cependant, nous y avons relevé une proximité avec certaines thématiques abordées dans *À rebours*.

³³ Sur l'unité de l'œuvre de Huysmans, nous signalons les références suivantes : Pierre Cogy, *J.-K. Huysmans à la recherche de l'unité*, Paris, Nizet, 1953 et Gérard Peylet, *J.-K. Huysmans : la double quête. Vers une vision esthétique de l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, coll. Espaces littéraires, 2000.

³⁴ Concernant l'unité de l'œuvre houellebecquienne, nous signalons l'ouvrage collectif dirigé par Sabine Van Wesemael et Bruno Viard, *L'unité de l'œuvre de Michel Houellebecq* (Paris, Classique Garnier, Coll. Rencontres n°68, Série : Littérature des XXème et XXIème siècle, n°8, 2014). Il s'agit surtout, pour cet ouvrage, de mettre en évidence l'aspect polyphonique de l'œuvre houellebecquienne.

déclare qu'il n'en a pas fini avec la religion.³⁵ On pourrait donc envisager la réapparition de cette question centrale lors de ses prochains romans ; elle s'imposerait alors comme le facteur unificateur de son œuvre.

³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=UyGX14yz-8w&t=1s> , cons. le 09/10/2021. Il y déclare également que comme Huysmans, il a tenté de renouer avec la religion catholique mais qu'il a « raté ».

Bibliographie

I) Corpus primaire

1) Joris-Karl Huysmans

- HUYSMANS Joris-Karl, *À rebours* [1884], Paris, folio classique, 1884, 433 p.
- HUYSMANS Joris-Karl, *En rade* [1887], Paris, folio classique, 2015, 245 p.
- HUYSMANS Joris-Karl, *Là-bas* [1891], Paris, folio classique, 2015, 403 p.
- HUYSMANS Joris-Karl, *Nouvelles*, Paris, GF Flammarion, 2010, 272 p.

2) Michel Houellebecq

- HOUELLEBECQ Michel, *Extension du domaine de la lutte* [1994], Paris, Editions J'ai lu, 2000, 156 p.
- HOUELLEBECQ Michel, *Les particules élémentaires* [1998], Paris, Editions J'ai lu, 2015, 317 p.
- HOUELLEBECQ Michel, *Plateforme* [2001], Paris, Editions J'ai lu, 2002, 351 p.
- HOUELLEBECQ Michel, *La possibilité d'une île* [2005], Paris, Editions J'ai lu, 2017, 447 p.
- HOUELLEBECQ Michel, *La carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010, 428 p.
- HOUELLEBECQ Michel, *Soumission* [2015], Paris, Editions J'ai lu, 2018, 315 p.
- HOUELLEBECQ Michel, *Sérotonine*, Paris, Flammarion, 2019, 352 p.

II) Corpus secondaire

1) Joris-Karl Huysmans

- HUYSMANS Joris-Karl, *Le drageoir aux épices*, Paris, Dentu, 1874, publié sous le titre *Le drageoir à épices*, 139 p.
- HUYSMANS Joris-Karl, *Marthe* [1876] et *Les sœurs Vatard* [1879], Paris, 10/18, 1985, 445 p.

- HUYSMANS Joris-Karl, *Croquis parisiens*, Paris, Vaton, 1880, 149 p.
- HUYSMANS Joris-Karl, *En ménage* [1881], Paris, 10/18, 1987, 447 p. (ce texte est accompagné de celui d'À *vau-l'eau* l'une des nouvelles objets de notre corpus principal.)
- HUYSMANS Joris-Karl, *Pierrot sceptique*, Paris, Rouveyre, 1881, 57 p.
- HUYSMANS Joris-Karl, *En route*, Paris, Tresse et Stock, 1895, 458 p.
- HUYSMANS Joris-Karl, *La magie en poitou, Gilles de Rais*, Librairie de la tradition nationale, 1897, 22 p.
- HUYSMANS Joris-Karl, *La cathédrale*, Paris, Tresse et Stock, 1898, 489 p.
- HUYSMANS Joris-Karl, *Sainte Lydwine de Schiedam*, Paris, Stock, 1901, 369 p.
- HUYSMANS Joris-Karl, *L'Oblat*, Paris, Stock, 1903, 448 p.
- HUYSMANS Joris-Karl, *Les foules de Lourdes*, Paris, Stock, 1906, 324 p.
- HUYSMANS Joris-Karl, *Écrits sur l'art*, Paris, GF Flammarion, 2015, 476 p. (cet ouvrage regroupe trois critiques d'arts respectivement *L'art moderne* [1883], *Certains* [1889] et *Trois primitifs* [1905].)

Correspondances

- HUYSMANS Joris-Karl, *Lettres inédites à Émile Zola*, publiées et annotées par Pierre Lambert, avec une introduction de Pierre Cogny, Droz, 1953, 156 p.
- HUYSMANS Joris-Karl, *Lettres à Théodore Hannon*, éd. Pierre Cogny et Christian Berg, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1985, 301 p.
- ZOLA Émile, Lettre de Zola à Huysmans du 20 mai 1884, *Correspondance*, édition du CNRS sous la direction de B. H Bakker et *al.*, 10 volumes (juin 1858-décembre 1902), Presses de l'Université de Montréal, 1983, tome V, 1985.

2) Michel Houellebecq

- HOUELLEBECQ Michel, H.P. *Lovecraft. Contre le monde, contre la vie* [1991], Paris, Editions J'ai lu, Coll. « Document ». 1999. 153 p.
- HOUELLEBECQ Michel, *Rester vivant*, Paris, La Différence, Paris, 1991, 45 p.
- HOUELLEBECQ Michel, *Poésies*, Paris, Editions J'ai lu, 2000, 317 p. (cet ouvrage regroupe trois recueils de poésies respectivement *La poursuite du bonheur* [1991], *Le sens du combat* [1996] et *Renaissance* [1999]).
- HOUELLEBECQ Michel, *Lanzarote et autres textes* [2002], Paris, Librio, 2015, 90 p.
- HOUELLEBECQ Michel, LEVY Bernard-Henri, *Ennemis publics* [2008], Paris, Editions J'ai lu, 2011, 319 p.
- HOUELLEBECQ Michel, *Configuration du dernier rivage*, Paris, Flammarion, 2013, 104 p.
- HOUELLEBECQ Michel, *En présence de Schopenhauer*, Paris, L'Herne, 2017, 96 p.
- HOUELLEBECQ Michel, *Interventions 2020*, Paris, Flammarion, 2020, 451 p.

Filmographie

- HOUELLEBECQ Michel (réalisateur), *La possibilité d'une île* [DVD], Bac Films, 2008, 85 minutes.
- HAREL Philippe (réalisateur), *Extension du domaine de la lutte* [DVD], Mars Distribution, 1999, 120 minutes.
- ROEHLER Oskar (réalisateur), *Les particules élémentaires (Elementarteilchen)* [DVD], Constantin Filmverleih GmbH (Munich), TFM Distribution, 2006, 113 minutes.

III) Ouvrages et articles sur la morbidité

1) Travaux scientifiques et médicaux

1.1) Ouvrages

- APERT Eugène, *L'hérédité morbide* [1919], Paris, Hachette BNF, coll. Sciences, 2016, 316 p.
- AXENFELD Alexandre, *Traité des névroses*, deuxième édition augmentée de 700 pages par Henri Huchard, Paris, Librairie de Germer Baillière et Cie, 1883, 1212 p.
- BERNARD Claude, *Introduction à la médecine expérimentale*, Paris, Baillière, 1865, 400 p.
- BOUCHUT Eugène, *Du nervosisme aigu et chronique et des maladies nerveuses*, Paris, Baillière, 1877, 420 p.
- CANGUILHEM Georges, *La connaissance de la vie* [1965], Paris, Vrin, 2000, 198 p.
- CHARCOT Jean-Martin, *L'hystérie, textes choisis et introduction par E. Trillat*, Paris, l'Harmattan, 1998, 250 p.
- DESCHANEL Emile, *Physiologie des écrivains et des artistes (ou Essai de critique naturelle)*, Paris, Hachette, 1864, 396 p.
- ESQUIROL Etienne, *Des maladies mentales : considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Paris, Baillière, 1838, 2 tomes, 1593 p.
- JANET Pierre, *L'état mental des hystériques*, Paris, Rueff, 1892, 242 p.
- LAMBRUSO Cesare, *L'homme criminel, étude anthropologique et médico-légale*, Paris, Félix Alcan éditeur, traduit par MM. Régnier et Bournet, 1887.
- LEGRAIN Maurice et MAGNAN Valentin, *Les dégénérés*, Paris, Rueff, 1895, 253 p.
- LUCAS Prosper, *De l'imitation contagieuse*, Paris, l'imprimerie de Didot Lejeune, 1833, 78 p.
- LUCAS Prosper, *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle*, Paris, Baillière, 1847-1850, 2 vol., 1557 p.

- MINARD Michel, *Le DSM-Roi la psychiatrie américaine et la fabrique des diagnostics*, Toulouse, Érès, 2013, 456 p.
- MOREAU de TOURS Joseph, *De la contagion du suicide : à propos de l'épidémie actuelle*, Paris, Parent, 1875, 90 p.
- MOREAU de TOURS Joseph, *La psychologie morbide et ses rapports avec la philosophie de l'histoire*, Paris, Masson, 1859, 594 p.
- NORDEAU Max, *Dégénérescence* [1892], traduit de l'Allemand par Auguste Dietrich, Paris, Alcan, 1894, 2 t., 1022 p.
- RIBOT Théodule, *Les maladies de la volonté*, 5^{ème} éd., Paris, Alcan, 1888, 185 p.
- VON KRAFT-EBING Richard, *Psychopathia sexualis* [1886], traduit sur la huitième édition allemande par Émile Laurent et Sigismond Csapo, Paris, Carré, 1895, 609 p.

1.2) Articles

- GUGGENHEIM K.Y., « Chlorosis: The Rise and Disappearance of a Nutritional Disease », in *The Journal of Nutrition*, Volume 125, Issue 7, Août 1995, Pages 1822–1825.

2) Travaux littéraires

1.1) Ouvrages

- BATAILLE Georges, *La littérature et le mal* [1957], Paris, folio Essais, 2016, 201 p.
- BORIE Jean, *Mythologies de l'hérédité au XIX^{ème} siècle*, Paris, Galilée, 1981, 211 p.
- CABANÈS Jean-Louis, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991, 472 p.
- DÉDÉYAN Charles, *Le nouveau Mal du siècle, de Baudelaire à nos jours, tome 1*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1968, 463 p.
- KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection* [1980], Paris, Seuil, coll. Points, 1983, 248 p.
- LE BRETON David, *Anthropologie du corps humain et modernité*, Paris, PUF, 2005, 336 p.
- LE BRETON David, *Expériences de la douleur*, Paris, Métailié, 2010, 272 p.

- MILNER MAX (dir.), *Littérature et Pathologie*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1989, 279 p.
- PICARD Michel, *La littérature et la mort*, Paris, PUF, 1995, 193 p.
- PONNAU Gwenhaël, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1987, 382 p.
- STEAD Evanhelia, *Le monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, (thèse sous la direction de Jean de Palacio, Paris 4, 1993 ; remaniée), Genève, Droz, 2004, 602 p.
- TÖPFFER Pierre, *Les messes noires*, Paris, Belfond, 1980, 218 p.
- WALD LASOWSKI Patrick, *Syphilis, Essai sur la littérature du XIX^{ème} siècle*, Paris, Coll. Les Essais, 1982, 168 p.

1.2) Articles

- PERCHERON Bénédicte, « Le corps dégénéré : des textes scientifiques à la littérature française du xix^e siècle », *Arts et Savoirs* [En ligne], 7 | 2016, mis en ligne le 13 décembre 2016, consulté le 12 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/aes/935> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/aes.935>.
- STAROBINSKI Jean, « Sur la Chlorose », *Romantisme*, n°31, 1981, pp. 113-130.

IV) Ouvrages et articles consacrés à Joris-Karl Huysmans

1) Ouvrages

- BALDICK Robert, *La vie de Joris-Karl Huysmans*, Paris, Denoël, 1958, 478 p.
- BLOY Léon, *Sur la tombe de Huysmans* [1913] in *Le salut par les juifs* [1892], Paris, 10/18, série « fin des siècles », 1983, 307 p.
- BONNET Gilles, *L'Écriture comique de J.-K. Huysmans*, Paris, Honoré Champion, 2003, 332 p.
- BORIE Jean, *Huysmans, le Diable, le célibataire et Dieu*, Paris, Grasset, 1991, 299 p.
- BRICAUD Jean, *Joris-Karl Huysmans et le satanisme* [1913], Méru, Belladone, 2015, 54 p.

- COGNY Pierre, *J.-K. Huysmans à la recherche de l'unité*, Paris, Nizet, 1953, 288 p.
- CRESSOT Marcel, *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans, contribution à l'histoire de la langue pendant le dernier quart du XIX^{ème} siècle*, (1938, thèse remaniée), réed., Genève, Slatkine, 604 p.
- DESCAVES Lucien, *Les dernières années de J.-K. Huysmans*, Paris, Albin-Michel, 1941, 196 p.
- GOURMONT Rémy (de), *Promenades littéraires, « souvenirs sur Huysmans »*, Paris, Mercure de France, 1924, 432 p.
- GUÉRIN-MARMIGÈRE Stéphanie, *La poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans*, Paris, Honoré Champion, 2010, 530 p.
- LAVALÉE G., *Essai sur la psychologie morbide de Huysmans*, Paris, Paris, Vigot frères, 1917, 42 p.
- LEMAÎTRE Jules, *Les contemporains. Études et portraits (1^{ère} série)*, Paris, Lecène et Oudin, 1886, 361 p.
- LIVI François, *J. – K. Huysmans, à rebours et l'esprit décadent*, Librairie Nizet, coll. La lettre et l'esprit, 1976, 200 p.
- PEYLET Gérard, *J.-K. Huysmans : la double quête. Vers une vision synthétique de l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, coll. Espaces littéraires, 2000, 277 p.
- SEILLAN Jean-Marie, *L'empire du fantasme. Essai sur l'imaginaire huysmansien*, thèse de doctorat ès lettres, sous la direction d'Yves Vadé, Bordeaux III, 1994, 1055 p.
- TRUDGIAN Helen, *L'esthétique de J.-K. Huysmans*, Paris, Louis Conard, 1934, 389 p.
- VIEGNES Michel, *Le Milieu et l'individu dans la trilogie de Huysmans*, Paris, Nizet, 1986, 174 p.

2) Articles

- BERNHEIMER Charles, « l'exorbitant textuel et sublimation chez Huysmans », *Romantisme*, n°45, 1984, paradoxes, pp. 105-113.

DOI: <https://doi.org/10.3406/roman.1984.4704>

www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1984_num_14_45_4704. Cons. le 13/12/2021.

- BIRON Michel, « Changer les règles sans changer le métier : l'art du roman de Huysmans » in *Les romanciers critiques de Huysmans à Houellebecq*, numéro 118, 2018, p. 27-39, un article de la revue *Tangence*. Diffusion numérique 10 juin 2019.

- BUISINE Alain, « Dermatographie » in *Huysmans à fleur de peau*, Arras, Artois Presses Université, 2004, pp. 37-43.

- CAMPMAS Aude, « La monstruosité cachée : Huysmans et les hybrides artificiels », *Fabula / Les colloques*, Séminaire "Signe, déchiffrement, et interprétation", URL : <http://www.fabula.org/colloques/document869.php>, page consultée le 13 décembre 2021.

- DUPUIT Christine, « Huysmans et Charcot : l'hystérie comme fiction théorique », *Sciences sociales et santé*, vol. VI - n°3-4, 1988, pp. 115-131.

DOI : <https://doi.org/10.3406/sosan.1988.1106>.

www.persee.fr/doc/sosan_0294-0337_1988_num_6_3_1106. Cons. le 13/12/2021.

- GAILLARD Françoise, « Le discours médical pris au piège du récit », *Études françaises*, vol. 19, n°2, 1983, pp. 81-95.

- GAILLARD Françoise, « De l'antiphysis à la pseudophysis (l'exemple d'*À rebours*) », *Romantisme*, n°30, 1980, pp.69-82.

- GRAUBY Françoise, « Le mythe de Salomé dans *A Rebours* et « l'entre » matriciel de des Esseintes », *Littératures* 26, printemps 1992. pp. 115-123.

- LLOYD Christopher, « À *vau-l'eau* : le monde indigeste du naturalisme », *Bulletin de la société J.-K Huysmans*, n°71, 1980, pp. 44-57.

- MODENESI Marco, « Le héros à table : À *vau-l'eau* ou le piège gastronomique », *Études françaises*, n°23-3, hiver, 1988, pp. 78-88.

- PRIGENT Gaël, « Huysmans pornographe », Dans *Romantisme* 2015/1 (n° 167), pages 60 à 75

Mis en ligne sur Cairn.info le 27/04/2015

<https://doi.org/10.3917/rom.167.0060>. Cons. le 13/12/2021.

- SEILLAN Jean-Marie, « Joris-Karl Huysmans, écrivain scatologique », in C. Becker, A. Simone Dufief et J.-L. Cabanès, *Ironie et inventions naturalistes*, Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, n°7, Nanterre, 2002.

- STEINMETZ Rudy, « Huysmans avec Schopenhauer : le pessimisme d'À rebours », *Romantisme*, n°61, 1988, pp. 59-67.

3) Articles de presse

- ANCERY Pierre, « “ À rebours ”, le grand roman fin de siècle de Huysmans », *Retronews*, 2017. URL : <https://www.retronews.fr/arts/echo-de-presse/2017/11/10/rebours-le-grand-roman-fin-de-siecle-de-huysmans>. Cons. le 22/12/2021.

- BARBEY D'AUREVILLY Jules, *Le constitutionnel*, 29 juillet 1884, p. 3/4.

V) Ouvrages et articles consacrés à Michel Houellebecq

1) Ouvrages

- BANVILLE Annie, *Cynisme et bonheur dans Plateforme et La possibilité d'une île de Michel Houellebecq : effet de cassure, effet de lecture*, Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2013, 108 p.

- BARDOLLE Olivier, *La Littérature à vif (le cas Houellebecq)*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2004, 96 p.

- BELLANGER Aurélien, *Houellebecq écrivain romantique*, Paris, Léo Scheer, 2010, 300 p.

- CLÉMENT Murielle Lucie, *Houellebecq, sperme et sang* [2003], Paris, l'Harmattan, 2015, p. 243.

- CLÉMENT Murielle Lucie et VAN WESEMAEL Sabine (dir.), *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, 405 p.

- DAVID Michel, *La mélancolie de Michel Houellebecq*, Paris, L'Harmattan, 2011, 264 p.

- ESTIER Samuel, *À propos du « style » de Houellebecq. Retour sur une controverse (1998-2010)*, Lausanne, Archipel Essais, 2015, 117 p.

- GIRI Hemlata, *En quête d'une société idéale : la dialectique de l'utopie et de la dystopie dans Travail d'Emile Zola et La Possibilité d'une île de Michel Houellebecq*, Thèse soutenue sous la direction d'Alain Pagès et Kusum Aggarwal à Sorbonne Paris Cité en cotutelle avec l'université de Delhi, 2015.
- LETENDRE Daniel, *Le Discours utopique dans La possibilité d'une île de Michel Houellebecq*, Montréal, faculté des arts et des lettres, université de Montréal, 2008, 137 p.
- McCANN John, *Michel Houellebecq. Author of Our Times*, Oxford, Peter Lang, 2010, 219 p.
- NOVAK-LECHEVALIER Agathe, *Houellebecq l'art de la consolation*, Paris, Stock, coll. Essais-documents, 2018, 306 p.
- NOVAK-LECHEVALIER Agathe (dir.), *Michel Houellebecq*, Paris, l'Herne, coll. Les cahiers de l'Herne, 2017, 383 p.
- NOGUEZ Dominique, *Michel Houellebecq en fait*, Paris, Fayard, 2003, 288 p.
- ONFRAY Michel, *Miroir du nihilisme, Houellebecq éducateur*, Paris, éditions Galilée, coll. Débats, 2017, 129 p.
- PATRICOLA Jean-François, *Houellebecq ou la provocation permanente*, Paris, Écriture, 2005, 284 p.
- RACHET Clémentin, *Topologies Au milieu du monde de Michel Houellebecq*, Paris, B2, coll. Mini-Mono, 2019, p. 145.
- REZEANU Iolina-Catalina, *Les échos dix-neuviémistes dans l'œuvre de Michel Houellebecq : Balzac, Zola, Huysmans, Auguste Comte, Schopenhauer, Nietzsche, Lamartine, Baudelaire*, Thèse soutenue sous la direction de Bruno Viard et Lélia Trocan à Aix-Marseille en cotutelle avec l'universitatea din Craiova dans le cadre de l'École doctorale Langues, Lettres et Arts (Aix-en-Provence), 2017.
- STEINER Liza, *Sade-Houellebecq, du boudoir au sex-shop*, Paris, l'Harmattan, 2009, 195 p.
- VAN WESEMAEL Sabine, *Le roman transgressif : de Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq*, Paris, l'Harmattan, 2011, 290 p.

- VAN WESEMAEL Sabine et VIARD Bruno (dir.), *L'unité de l'œuvre de Michel Houellebecq* Paris, Classique Garnier, Coll. Rencontres n°68, Séries : Littérature des XXème et XXIème siècle, n°8, 2014, 448 p.
- VAN WESEMAEL Sabine, *Michel Houellebecq. Le plaisir du texte*, Paris, L'Harmattan, 2005, 211 p.
- VIARD Bruno, *Houellebecq au laser : la faute à mai 68*, Nice, Ovidia, 2008, 122 p.
- VIARD Bruno, *Les tiroirs de Michel Houellebecq*, Paris, PUF, 2013, 168 p.
- VIENNOT Gilles, *La crise de la postmodernité et de la masculinité dans les romans de Michel Houellebecq*, Kansas, Faculté de l'Université du Kansas, 2014, 397 p.

2) Articles

- BIRON Michel, « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », *Etudes françaises*, volume 41, n°1, 2005, pp. 27-41.
- CARRÈRE Emmanuel, « l'atelier Houellebecq à Phuket », in *Michel Houellebecq*, Agathe Novak-Lechevalier (dir), Paris, L'Herne, « cahiers de l'Herne », 2017, p.194.
- HU Hua, « L'utopie chez Houellebecq : interprétation des éléments dominants et du style d'écriture dans l'univers houellebecquien », *ReS Futurae* [En ligne], 8 | 2016, mis en ligne le 28 décembre 2016, consulté le 15 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/resf/902> ; DOI : 10.4000/resf.902.
- JOURDE pierre, « L'individu louche : Michel Houellebecq », in *La Littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2002, p. 265-289
- KORFF-SAUSSE Simone, « Houellebecq et la mélancolie contemporaine », *Champ psy*, 2015/1 (N° 67), p. 165-173. DOI : 10.3917/cpsy.067.0165. URL : <https://www.cairn.info/revue-champ-psy-2015-1-page-165.htm>. Cons. le 06/02/2022.
- LEMAÎTRE Clément, « Les mécanismes de l'humour dans *Plateforme* de Michel Houellebecq », *Roman 20-50*, 2019/1 (n° 67), p. 169-179. DOI : 10.3917/r2050.067.0169. URL : <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2019-1-page-169.htm>. Cons. le 15/12/201.
- LORANDINI Francesca, « Le facteur Houellebecq », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 10 | 2020, mis en ligne le 10 novembre 2020, consulté le 15 décembre

2021. URL : <http://journals.openedition.org/rief/6777> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.6777>.

- MALGORZATA WIERZBOWSKA Ewa, « La technique de la description chez Houellebecq » in Murielle Lucie Clément et Sabine Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq à la une*, Murielle Lucie Clément et Sabine Wesemael (dir.), Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2011, pp.165-176.

- NOVAK-LECHEVALIER Agathe, « Vertiges de la limite : Houellebecq ou la transgression poétique », *French cultural studies*, vol.31, 2020, pp. 10-21.

- RABOSSEAU Sandrine, « Houellebecq ou le renouveau du roman expérimental », in *Michel Houellebecq sous la loupe*, Clément Murielle Lucie et Van Wesemael Sabine (dir.), Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, p. 43-51.

- SAYER Frédéric, « La transformation de symbole du mal en signes du vide chez Michel Houellebecq et Bret Easton Ellis », in *Michel Houellebecq sous la loupe*, Clément Murielle Lucie et Van Wesemael Sabine (dir.), Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, pp. 145-156.

- VIENNOT Gilles, « Houellebecq ou la déploration de la déliaison amoureuse », *Revue des sciences sociales* [En ligne], 58 | 2017, mis en ligne le 10 juillet 2018, consulté le 15 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/revss/304> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/revss.304>.

- VIENNOT Gilles, « La dévitalisation dans les textes de Michel Houellebecq : de l'orgie de science à l'éclipse du sens », in RILUNE — Revue des littératures européennes, n° 11, Science et fiction, (Fulvia Balestrieri, Eleonora Marzi, eds.), 2017, p. 139-174. (version en ligne, www.rilune.org), cons. le 15/12/2021.

3) Articles de revues de presse

- BELLANGER Aurélien, « C'est le mélange savant de grotesque et de sérieux qui rend les choses houellebecquiennes », *France Culture* (Émission radio *La Conclusion*), 2018. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-conclusion/michel-houellebecq>, cons. le 17/12/2021.

- CAVIGLIOLI David, « Houellebecq est mal lu », *Bibliobs*, 2012. URL : <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20120511.OBS5369/houellebecq-est-mal-lu.html>, cons. le 17/12/2021.
- CLERMONT Thierry, « Houellebecq et *Les particules élémentaires* : “ Le racisme, c’est de la foutaise ”, *Le Figaro*, 2014. URL : <https://www.lefigaro.fr/livres/2014/12/29/03005-20141229ARTFIG00127-houellebecq-et-les-particules-elementaires-le-racisme-c-est-de-la-foutaise.php>. Cons. le 17/12/2021.
- GIRARD Quentin, « De Rediger à Redeker : d’un Robert l’autre », *Libération*, 2015. URL : https://www.liberation.fr/livres/2015/01/02/de-rediger-a-redeker-d-un-robert-l-autre_1173234/. Cons. le 22/12/2021.
- GUY Chantal, « Pourquoi lire Houellebecq ? », *La presse*, 2019. URL : <https://www.lapresse.ca/arts/livres/201901/07/01-5210180-pourquoi-lire-michel-houellebecq.php>. Cons. le 17/12/2021.
- HERLAND Michel, « Houellebecq moraliste malgré lui », *Agora Vox*, 2008. URL : <https://www.agoravox.fr/culture-loisirs/culture/article/houellebecq-moraliste-malgre-lui-42458>. Cons. le 17/12/2021.
- JOIGNOT Frédéric, « Michel Houellebecq ou les parties de cul élémentaires. Lectures de confinement. », *Le Monde*, 2020. URL : <https://www.lemonde.fr/blog/fredericjoignot/2020/04/25/michel-houellebecq-parties-de-cul-elementaires>. Cons. le 17/12/2021.
- LE MONDE DES LIVRES, « Bruno Viard : “ Houellebecq est un romancier ambigu ”, *Le Monde*, 2019. URL : https://www.lemonde.fr/livres/article/2019/01/03/bruno-viard-houellebecq-est-un-romancier-ambigu_5404563_3260.html. Cons. le 17/12/2021.
- L’EXPRESS.FR, « Houellebecq sur France Inter : “ Je suis trop gentil de répondre à ces questions ”, *L’Express*, 2015. URL : https://www.lexpress.fr/culture/livre/videos-houellebecq-sur-france-inter-je-suis-trop-gentil-de-repondre-a-ces-questions_1638168.html. Cons. le 17/12/2021.
- ROBERT-DIARD Pascale, « Au procès de Michel Houellebecq pour injure à l’Islam, les écrivains défendent le “ droit à l’humour ” », *Le Monde*, 2010. URL : <https://www.lemonde.fr/societe/article/2010/09/09/au-proces-de-michel-houellebecq-pour>

injure-a-l-islam-les-ecrivains-defendent-le-droit-a-l-humour_1409172_3224.html. Cons. le 17/12/2021.

- SENFF Boris, « Michel Houellebecq en dépression comique », *Tribune de Genève*, 2018. URL : <https://www.tdg.ch/culture/livresmichel-houellebecq-depression-comique/story/13819723>. Cons. le 17/12/2021.

- TAVOILLOT Pierre-Henri, « Michel Houellebecq, fondateur du “ dépressionnisme ”, *Atlantico*, 2011. URL : <https://drees.solidarites-sante.gouv.fr/etudes-et-statistiques/open-data/etat-de-sante-et-recours-aux-soins/la-morbidite-hospitaliere/article/la-morbidite-hospitaliere-definitions-et-methodes>. Cons. le 17/12/2021.

- UNE COMÈTE, « *Soumission* plus misogyne qu’islamophobe », *L’Express*, 2015. URL : https://www.lexpress.fr/culture/livre/prix-des-lecteurs-pour-vivre-heureux-vivons-soumis_1647400.html. Cons. le 17/12/2021.

4) Entretiens et interviews

- Entretien de Michel Houellebecq avec D. Rabourdin, « Pour moi, le sexe et la transgression n’ont rien à voir. », *Le Magazine littéraire*, n°430, 2007, p. 37.

- Conversation de Michel Houellebecq et Alain Finkielkraut, émission *Répliques*, *France Culture*, 11 septembre 2010.

- Entretien avec Frédéric Taddei dans l’émission *Le Tête-à-tête*, 2013. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=QwIXWWoEMrc&t=149s>. Cons. le 17/12/2021.

- Interview de Michel Houellebecq dans l’émission *On n’est pas couché* diffusé le 29 août 2015 sur France 2. URL : <https://youtu.be/UyGX14yz-8w>. Cons. le 06/02/2022.

VI) Œuvres et travaux consacrés à la littérature du XIXème siècle

1) Romans naturalistes et travaux sur le naturalisme

1.1) Romans naturalistes

1.1.1) Romans d’Émile Zola

- *Germinal* [1885], Paris, Le livre de poche, 1983, 538 p.

- *La bête humaine* [1890], Paris, Le livre de poche, 2003, 508 p.
- *La Curée* [1871], Paris, Pocket, 2001, 434 p.
- *La joie de vivre* [1884], Paris, Nouvelle librairie de France, 1999, 346 p.
- *L'Assommoir* [1877], Paris, Le livre de poche *classique*, 2003, 567 p.
- *La Terre* [1887], Paris, France loisirs, 2002, 682 p.
- *Le ventre de Paris* [1873], Paris, France Loisirs, 2002, 438 p.
- *Nana* [1880], Paris, Le livre de poche, 1984, 509 p.
- *Pot-bouille* [1882], Paris, France loisirs, 2002, 560 p.
- *Thérèse Raquin* [1867], Paris, Larousse petits classiques, 2013, 269 p.

1.1.2) Autres romans naturalistes

- GONCOURT Jules et Edmond, *Germinie Lacerteux* [1865], Paris, Flammarion, 1990, 308 p.
- GONCOURT Jules et Edmond (de), *La fille Élisa*, Paris, Charpentier, 1877, 307 p.
- HENNIQUE Léon, *La dévouée*, Paris, Charpentier, 1878, 357 p.
- MAUPASSANT Guy (de), *Boule de suif* [1879], Paris, Hachette, coll. Bibliocollège, 2014, 144 p.
- MAUPASSANT Guy (de), *Mademoiselle Fifi* [1882] (Recueil de nouvelles), Paris, Livre de poche, 1983, 190 p.
- MAUPASSANT Guy (de), *Pierre et Jean* [1888], Paris, Le livre de poche, 1984, 253 p.
- MAUPASSANT Guy (de), « Suicides », dans *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974-1979, t. I, 1655 p.

1.2) Ouvrages consacrés au naturalisme

- BAGULAY David, *Le naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, 1995, 206 p.
- BRUNETIÈRE Ferdinand, *Le roman naturaliste*, Paris, Calmann-Lévy, 1892, 375 p.

- CHEVREL Yves, *Le naturalisme*, Paris, PUF, 1982, 234 p.
- DERAISME Marie, *Épidémie naturaliste*, Paris, Dentu, 1888, 93 p.
- GOUTALAND Carine, *De régals en dégoûts: Le naturalisme à table*, Paris, Classiques Garnier, 2017, 416 p.
- KAEMPFER Jean, *Emile Zola, d'un naturalisme pervers*, Paris, José Corti, 1989, 268 p.
- MACROBE Ambroise, *La flore pornographique. Glossaire de l'école naturaliste* [1883], Genève, Slatkine, 1968, 226 p.
- MITTERAND Henri, *Le roman naturaliste*, Paris, classiques de poche, 1999, 159 p.
- RAIMOND Michel, *La crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966, 539 p.
- THOREL-CAILLETEAU Sylvie, *La tentation du livre sur rien : naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, éditions Interuniversitaires, 1994, 566 p.
- VERRET Arnaud, *Monstres et monstrueux dans l'œuvre d'Émile Zola* sous la direction d'Alain Pagès, Paris, Université Sorbonne Nouvelle-III, 2015, 702 p.
- ZOLA Émile, *Le roman expérimental* [1880], Paris, Flammarion, 2006, 460 p.

1.3) Articles et revues littéraires sur le naturalisme

- DIAZ Brigitte, « Desinfectionner la littérature » : la presse contre la pornographie littéraire », Médias 19 [En ligne], Chroniques et littératures de la prostitution, Publications, Guillaume Pinson (dir.), Presse, prostitution, bas-fonds (1830-1930), mis à jour le : 17/05/2013, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=13400>. Cons. le 19/12/2021.
- GOURMONT Rémy (de), *Revue des revues*, 1^{er} août 1896.
- HAMON Philippe, « À propos de l'impressionnisme de Zola ». *Les Cahiers naturalistes*, n° 34, 1967.
- MAUPASSANT Guy (de), « Chronique », *Le Gaulois*, 20 juillet 1882.
- ROLDAN Sébastien, « Le rejet du suicide par les romanciers naturalistes : permanence d'une figure révoltante », *Romantisme*, 2014/2 (n° 164), p. 121-134. DOI :

10.3917/rom.164.0121. URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2014-2-page-121.htm>. Cons. le 19/12/2021.

- SARCEY Francisque, « La littérature pornographique », *Le XIX^{ème} siècle*, articles des 27 juillet et 8 août 1880.
- SARCEY Francisque, « La loi sur les écrits pornographiques », *Le XIX^{ème} siècle*, 3 juillet 1882.
- SICOTTE G. (2002). Le repas dans le roman du XIX^e siècle en France. *Québec français*,(126), 36–42

2) Œuvres décadentes et travaux sur le décadentisme et la littérature Fin-de-siècle

2.1) Poésies et romans décadents

- BARBEY D'AUREVILLY Jules, *Les diaboliques*, Paris, Dentu, 1874, 271 p.
- BAUDELAIRE Charles, *Les fleurs du mal* [1857], Paris, Pocket, 2006, 185 p.
- LAFORGUE Jules, *Les complaintes* [1885], Paris, Flammarion, 2000, 188 p.
- ROLLINAT Maurice, *Les névroses*, Paris, Charpentier, 1885, 406 p.
- VILLIERS DE L'ILE D'ADAM Auguste (de), *Contes cruels* [1883], Paris, Calmann-Lévy, 1883, 124 p.

2.2) Travaux sur le décadentisme et la littérature Fin-de-siècle

- DUCREY Guy, *Romans fin-de-siècle (1890-1900)*, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 1999, 1300 p.
- GEORGES-MÉTRAL Alice (de), *Les illusions de l'écriture ou la crise de la représentation dans l'œuvre romanesque de Jules Barbey d'Aureville*, Paris, Honoré Champion, 2007, 374 p.
- JOUVE Séverine, *Les Décadents - Bréviaire fin de siècle*, Paris, Plon, 1989, 199 p.
- LETHÈVE Jacques, « Le thème de la décadence dans les lettres françaises à la fin du XIX^{ème} siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1963, n°1.

- PEYLET Gérard, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898. Entre décadentisme et modernité*, Paris, Vuibert, 1994, 171 p.

- SAGNES Guy, *L'ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, Thèse de Lettres, Paris, Armand Colin, 1969, 510 p.

- *La littérature de fin de siècle, une littérature décadente ?*, actes de colloque international de Luxembourg (septembre 1990), Luxembourg, Revue luxembourgeoise de littérature générale et comparée, 1991.

3) Autres références citées

3.1) Œuvres littéraires

- BALZAC Honoré (de), *La comédie humaine* [1830-1856], Paris, La Pléiade, 1976-1981, 12 tomes, 19 376 p.

- BLOY Léon, *Œuvres*, t. IV, Paris, Mercure de France, 1965, 380 p.

- CHATEAUBRIAND François-René (de), *René* [1802], Paris, Hatier, 2012, 96 p.

- DOSTOÏEVSKI Fédor, *Les Possédés* [1872], traduction de Georges Philippenko, Paris, Livre de poche, 1977, 571 p.

- FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Michel Lévy frères, 1857, 479 p.

- HUGO Victor, *Hernani* [1830], Paris, Pocket, coll. Pocket classiques, 2019, 208 p.

- MAUPASSANT Guy (de), *Le Horla* [1887], Paris, Gallimard, 2003, 143 p.

- MME DE STAËL, *De l'Allemagne* [1813], Paris, Flammarion, 1993, 2 vol., 700 p.

3.2) Article

- DULAC Philippe, « **BOUVARD ET PÉCUCHE**T, Gustave Flaubert - Fiche de lecture », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 22 décembre 2021.
URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/bouvard-et-pecuchet/>.

VII) Œuvres et travaux généraux

1) Œuvres littéraires

- CAMUS Albert, *L'étranger* [1942], Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1996, 173 p.
- CÉLINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Denoël et Steele, 1932, 625 p.
- GOETHE Johann Wolfgang (von), *Souffrances du jeune Werther* [1774], traduction de Christian Helmreich et Pierre Leroux, Paris, Librairie Générale Française, 1999, 221 p.
- ELLIS Bret Easton, *American Psycho* [1991], Traduction Alain Defossé, Paris, Editions 10/18, Coll. Domaine étranger, 2005, 544 p.
- ELLIS Bret Easton, Bret Easton Ellis, *Zombies*, [1994], traduction de Bernard Willerval, Paris, 10/18, 2017, 277 p.
- HOMÈRE, *Odyssée*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2002, 512 p.
- HUXLEY Aldous, *Île* [1962], Traduction de Mathilde Treger, Paris, Pocket, 2019, 470 p.
- HUXLEY Aldous, *Le Meilleur des mondes*, traduction Jules Castier, Paris, Plon, 1932, 285 p.
- LÉVY Michel, *La carte et le territoire* [1999], Villepinte, Éditions 93, coll. Mot à mot, 2011, 151 p.
- LOVECRAFT Howard-Phillips, *Le Mythe de Cthulhu*, traduction de Jacques Papy, Simone Lamblin et Yves Rivière, Paris, 2016, 191 p.
- ORWELL Georges, *1984* [1949], traduction de Josée Kamoun, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2020, 400 p.
- PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 1999, 2400 p.
- RADCLIFFE Ann, *Les mystères d'Udolphé* [1794], Traduction de Victorine de Chastenay, revue par Maurice Lévy, Paris, Gallimard, Coll. folio classique, 2015, 905 p.
- RÉTIF DE LA BRETONNE, *Le pornographe* [1769], Bruxelles, Gay et Doucé, 1879, 279 p.

- VAN VOGT Alfred Elton, *Le Monde des non-A* [1945], Traduction de Boris Vian, Paris, J'ai lu, 1971, 309 p.
- VILLON François, *Poésies complètes*, Paris, Le livre de poche, coll. Lettres gothiques, 2000, 383 p.
- WALPOLE Horace, *Le Château d'Otrante* [1764], traduction de Dominique Corticchiato Paris, Corti, 1989, 155 p.
- [Auteur non-attribué], *Fabliaux érotiques*, Paris, le livre de poche, coll. Lettres gothiques, 1993, 545 p.
- [Auteur non-attribué], *La Vie de Lazarillo de Tormès* [1554], Paris, Flammarion, Coll. Gf Bilingue, 1993, 250 p.

2) Ouvrages et articles généraux

2.1) Ouvrages

- AUERBACH Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, (Bern, A. Francke, 1945, traduit de l'Allemand par Cornelius Heim), Paris, Gallimard, 1973, 559 p.
- AUGÉ Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, 155 p.
- BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance* [1965], traduit du Russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 2020, coll. Tel, 480 p.
- BELL Daniel, *Les contradictions culturelles du capitalisme*, traduit par M. Matignon, Paris, P.U.F, 1979, 292 p.
- BEWES Timothy, *Cynism and postmodernity*, Londres-New-York, verso, 1997, 248 p.
- BRETON André, *Anthologie de l'humour noir* [1940], Paris, Livre de poche, Coll. Biblio, 1984, 448 p.
- COMTE Auguste, *Cours de philosophie positive* [1830-1842], Paris, Nathan, coll. « les intégrales de philo », 1989, 128 p.

- DELEUZE Gilles, « Causes et raisons des îles désertes », *L'île déserte et autres textes : Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Minuit, Coll. « Paradoxe », 2002, pp. 11-18.
- DENOËL Charlotte, « L'art pompier, un art officiel », *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 20 décembre 2021. URL : <http://histoire-image.org/fr/etudes/art-pompier-art-officiel>.
- FORRESTER Viviane, *L'horreur économique*, Paris, Fayard, 1996, 216 p.
- FREUD Sigmund, *L'interprétation du rêve*, Vienne, Franz Deuticke, 1900, 643 p.
- FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse* [1917], Lausanne, Payot, Coll. Petite Bibliothèque Payot, 1989, 441 p.
- KORZYBSKI Alfred, *Une carte n'est pas le territoire* [1998], Traduit par Mireille de Moura et Jean-Claude Dernis, supervisé par Didier Kohn Paris, Éditions de l'Éclat, 2007, 204 p.
- LASCH Christopher, *The culture of Narcissism*, New York, Warner Books, 1979, 447 p.
- LIPOVETSKY Gilles, *L'ère du vide* [1983], Paris, Gallimard, Collection folio essais, 2017, 328 p.
- MAURON Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1961, 380 p.
- MORE Thomas, *L'Utopie*, Louvain, Dirk Martens, 1516, 359 p.
- NEF Frédéric, *Traité d'ontologie pour les philosophes et les non-philosophes*, Paris, Gallimard, Coll. Folio essais, 2009, 416 p.
- NIETZSCHE Friedrich, *La Volonté de puissance. Essai d'une transmutation de toutes les valeurs*. (Études et Fragments), 1901, traduit par Henri Albert, 1903.
- POPOVIC Pierre, *Imaginaire social et folie littéraire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, Coll. Socius, 2008, 377 p.
- SCHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation* [1819], Traduction de Christian Sommer, Marianne Dautrey et Vincent Stanek, Paris, Gallimard, Coll. Folio essais, 2 tomes, 2009, 2352 p.

- SPENGLER Oswald, *Le déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle* [1918-1922], traduction Mohand Tazerout, Paris, Gallimard, 1948, 2 v., 874 p.

2.2) Articles

- DELEUZE Gilles, « Causes et raisons des îles désertes », *L'île déserte et autres textes : Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Minuit, Coll. « Paradoxe », 2002, pp. 11-18.

- DENOËL Charlotte, « L'art pompier, un art officiel », *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 20 décembre 2021. URL : <http://histoire-image.org/fr/etudes/art-pompier-art-officiel>.

- FOSTER David, « Lovecraft : race, logos et technique », traduction d'Émilie Richard, *Revue Accattone*, 2019. URL : <https://accattone.net/2019/01/17/lovecraft-race-logos-et-technique/> . Cons. le 22/12/2021.

2.3) Articles de presse

- ANCERY Pierre et GUILLET Clément, « Quand l'homosexualité était une maladie », *Slate*, 2011. URL : <http://www.slate.fr/story/41351/homosexualite-maladie>. Cons. le 22/12/2021.

- BIRIEN Jérémy, « Ils étaient des humains mais étaient présentés comme des monstres dans des cirques ! », *Demotivateur*, 2016. URL : <https://www.demotivateur.fr/article/humain-monstre-cirque-freak-show-histoire-photos-6076>. Cons. le 06/02/2022.

- FAVEREAU Eric, « L'affaire Vincent Lambert », *Libération*, 2019. URL : https://www.liberation.fr/france/2019/07/11/l-affaire-vincent-lambert-en-sept-chapitres_1738587/ . Cons. le 22/12/2021.

- FORNEROD Xavier, « Bret Easton Ellis : “ L'époque est à la police de la morale ” », *Cnews*, 2019. URL : <https://www.cnews.fr/culture/2019-09-23/bret-easton-ellis-lepoque-est-la-police-de-la-morale-882050>. Cons. le 06/02/2022.

- GEGOUT Salomé, « Mort de Brian Jones : 50 ans après sa mort le mystère plane encore... », *Le Journal des femmes*, 2019. URL : <https://www.journaldesfemmes.fr/people/evenements/2543636-brian-jones-rolling-stones-mort/> . Cons. le 22/12/2021.

- HUY Minh Tran, « Bret Easton Ellis : “ J’étais jeune, riche et célèbre ” », *Madame Figaro*, 2016. URL : <https://madame.lefigaro.fr/celebrities/bret-easton-ellis-jetais-jeune-riche-et-celebre-interview-090416-113707> . Cons. le 22/12/2021.
- TAPERNOUX Marie, « Le fétichisme : qu'est-ce-que c'est ? Quels dangers pour le fétichiste ? », *La Libre*, 2018. URL : <https://www.lalibre.be/lifestyle/love-sex/2018/06/01/le-fetichisme-quest-ce-que-cest-quels-dangers-pour-le-fetichiste-UVUTPTZ43VFHRAKSZ7B7ZTDTZY/> . Cons. le 22/12/2021.
- L'EXPRESS.FR, « L'homosexualité dépenalisée, il y a 25 ans », *L'Express*, 2007. URL : https://www.lexpress.fr/actualite/monde/l-homosexualite-depenalisee-il-y-a-25-ans_465897.html . Cons. le 27/12/2021.
- WINTER Nicolas, « American Psycho », *Justword*, 2018. URL : <https://justaword.fr/american-psycho-8005f568d510> . Cons. le 22/12/2021.

VIII) Ouvrages et articles sur la narratologie et la poétique

1) Ouvrages

- ARISTOTE, *Poétique*, Paris, LGF, coll. Classiques, 1990, 224 p.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduction de Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Idées, 1978, 496 p.
- BARTHES Roland, KAYSER Wolfgang et BOOTH Wayne Clayton, HAMON Philippe, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, 180 p.
- BOILEAU Nicolas, *L'art poétique* [1674], Paris, Bordas, 1963, 111 p.
- COHN Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Traduction d'Alain Bony, Paris, Seuil, 1981.
- DESSONS Gérard, *Introduction à la poétique, Approche des théories de la littérature*, Paris, Dunod, 1995, 232 p.
- GENETTE Gérard, *Fictions et dictions*, Paris, Seuil, 1991, 160 p.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 286 p.

- GREIMAS Algirdas Julien, *Du Sens : essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970, 313 p.
- HAMON Philippe, *Introduction de l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, 268 p.
- HORACE, *L'art poétique* [éd.1545], traduit en vers françois par Jacques Peletier, Paris, Hachette livre BNF, 2012, 49 p.
- JOUVE Vincent, *La poétique du roman* [1997], Paris, Sedes 2ème édition revue, Armand Collin, coll. Campus, 1999, 192 p.
- JOUVE Vincent, *L'effet-personnage* [1992], Paris, PUF, coll. Quadrige, 1998, 272 p.
- LE QUERLER Nicole, *Typologie des modalités*, presses universitaires de Caen, 1996, 160 p.
- MAINGUENEAU Dominique, *L'analyse du discours, introduction de l'analyse de l'archive*, Paris, Hachette, 1991, 268 p.
- VALÉRY Paul, « De l'enseignement de la poétique au Collège de France » in *Variété V*, Paris, Gallimard, 1944, 327 p.

2) Articles

- HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n°6, Mai 1972, pp. 86-110.
- LARIVAILLE Paul, « L'Analyse (morpho) logique du récit », *Poétique*, n°19, 1974, pp. 368-388.

IX) Ouvrages et articles sur les seuils et les frontières romanesques

1) Ouvrages

- DEL LUNGO Andrea , *L'incipit romanesque*, Paris, seuil, coll. Poétique, 2003, 376 p.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuils, 1987, 400 p.
- GRIVEL Claude, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye-Paris, Mouton, 1973, 428 p.
- HOCK Léo, *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye-Paris-New York, 1982, 368 p.

- LARROUX Guy, *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, Coll. Le texte à l'œuvre, 1995, (thèse sous la direction de Henri Mitterand ; remaniée, 1987), 237 p.

- LANE Philippe, *La périphérie du texte*, Paris, Nathan université, Coll. Fac. Linguistique, 1992, 164 p.

- MEFTAH TLILI Naïma, *Claude Simon. Du texte au paratexte*, Tunis, Centre de Publication Universitaire, 2014, 199 p.

2) Articles

- BEN TALEB Othman, « la clôture du récit aragonien », in *Le point final*, Université de Clermont-Ferrand, 1984, pp. 129-144.

- DUCHET Claude, « Pour une sociocritique ou variation sur un *incipit* », *Revue littérature I*, 1971, pp. 5-14.

- HAMON Philippe, « Clausules », *Poétique*, n°24, 1975, pp. 495-526.

X) Ouvrages consacrés à la littérature comparée

- BRUNEL Pierre, CHEVREL Yves, *Précis de littérature comparées*, Paris, PUF, 1989, 376 p.

- BRUNEL Pierre, PICHOS Cl., ROUSSEAU A.-M., *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, 1983, 172 p.

- CHAUVIN Danièle, CHEVREL Yves, *Introduction à la littérature comparée* [1996], Paris, Dunod, 1998, 226 p.

- SOUILLER Didier (dir.), TROUBETZKOY Wladimir, *Littérature comparée*, Paris, PUF, Coll. Premier cycle, 1997, 788 p.

XI) Les sites internet consultés

1) Les sites médicaux

- <https://drees.solidarites-sante.gouv.fr/etudes-et-statistiques/open-data/etat-de-sante-et-recours-aux-soins/la-morbidite-hospitaliere/article/la-morbidite-hospitaliere-definitions-et-methodes>. Cons. le 22/12/2021.

- <https://www.zavamed.com/fr/serotonine.html>. Cons. le 22/12/2021.

- https://www.doctissimo.fr/html/sante/encyclopedie/sa_1002_nevroses.htm. Cons. le 27/12/2021.

- <https://www.passeportsante.net/fr/Maux/Problemes/Fiche.aspx?doc=aboulie>. Cons. le 22/12/2021.

- <http://www.psychomedia.qc.ca/lexique/definition/manuel-diagnostique-et-statistique-des-troubles-mentaux-dsm>. Cons. le 22/12/2021.

<http://www.psychomedia.qc.ca/lexique/definition/paraphilie#:~:text=Les%20caract%C3%A9ristiques%20essentielles%20d'une,m%C3%A9me%20ou%20de%20son%20partenaire>. Cons. le 22/12/2021.

- <https://www.doctissimo.fr/html/sexualite/dossiers/perversions/9601-perversions-sexuelles-paraphilie-definition.htm>. Cons. le 22/12/2021.

- <https://www.lareponsesdupsy.info/paraphilie>. Cons. le 22/12/2021.

- <https://www.doctissimo.fr/psychologie/principales-maladies-psy/troubles-maniaco-depressifs/cyclothymie-symptomes-traitement>. Cons. le 22/12/2021.

- <https://www.les-schizophrenies.fr/definitions-et-point-de-vues/definition-officielle/article/depersonnalisation-et-derealisation-quand-nous-nous-deconnectons-de-la-realite>. Cons. le 22/12/2021.

- <https://www.gynecomarseille.com/symptomes-plaintes/>. Cons. le 22/12/2021.

- <http://www.preventionsuicide.info/medias/werther.php>. Cons. le 22/12/2021.

2) Autres sites

- <https://www.futura-sciences.com/sante/definitions/medecine-comorbidite-12548/>. Cons. le 22/12/2021.

- <http://www.spherisme.be/Spherisme.htm>. Cons. le 12/01/2022.

- <http://www.afblum.be/bioafb/loismend/loismend.htm>. Cons. le 12/01/2022.

- <https://freeditorial.com/>. Cons. le 22/12/2021.

- <https://www.franceculture.fr/theme/commune-de-paris>. Cons. le 28/12/2021.
- https://www.francetvinfo.fr/economie/emploi/metiers/agriculture/suicides-chez-les-agricultures-des-chiffres-qui-font-froid-dans-le-dos_3612595.html. Cons. le 22/12/2021.
- <https://booksvooks.com/>. Cons. le 22/12/2021.
- <https://www.e-marketing.fr/Definitions-Glossaire/name-dropping-242564.htm> . Cons. le 22/12/2021.
- http://www.artandpopularculture.com/%C3%80_rebours , cons. le 16/02/2022.
- <https://www.cutii.io/blog/vallee-derangeante/> . Cons. le 22/12/2021.
- <https://www.humanbodies.eu/fr/plastination/>. Cons. le 22/12/2021.
- <https://www.futura-sciences.com/planete/definitions/environnement-autotrophe-4552/> . Cons. le 22/12/2021.

Table des matières

| | |
|---|-----------|
| Sigles et abréviations | 6 |
| Introduction générale | 8 |
| Première partie : du seuil au cœur du roman : Intrigue et personnages entre dévitalisation et convulsion | 31 |
| Introduction de la première partie | 32 |
| I/ Les seuils romanesques : une entrée en matière dérangeante | 36 |
| 1. Le péri-texte huysmansien et houellebecquien | 36 |
| 1.1 - Etat des lieux des titres et des premières de couverture | 37 |
| 1.2 - Approche syntaxique | 39 |
| 1.2.1 - La dominante adverbiale dans la titrologie de Huysmans..... | 39 |
| 1.2.2 - La dominante nominale dans la titrologie de Houellebecq | 40 |
| 1.3 - Approche sémantique..... | 40 |
| 1.3.1 - L'isotopie du déclin dans les titres de Huysmans | 41 |
| 1.3.2 - L'aspect scientifique et sociologique dans les titres de Houellebecq..... | 42 |
| 1.4 - Rapport entre titre et image | 43 |
| 1.4.1 - Confirmation du caractère dérangeant des titres huysmansiens | 44 |
| 1.4.2 - Houellebecq : une imagerie complexe | 45 |
| 1.5 - L'étude des épigraphes | 47 |
| 2. Ouvertures et clôtures chez Huysmans et Houellebecq | 49 |
| 2.1 - Etude des <i>incipits</i> : émergence d'un naturalisme dysphorique | 50 |
| 2.1.1 - La dysphorie comme amorce romanesque | 51 |

| | |
|---|-----------|
| 2.1.2 - L'incipit houellebecquien : transformation de la fonction séductive en fonction répulsive | 54 |
| 2.1.3 - Un cas particulier d'incipit : l'annonciation de la fin du monde..... | 56 |
| 2.2 - Etude des clôtures : triomphe du pessimisme | 59 |
| 2.2.1 - Examen de la mise en application des codes naturalistes | 60 |
| Examen de la loi de la prévisibilité..... | 61 |
| Examen de la loi de la désaccentuation | 63 |
| 2.2.3 - La question de la finalité dans les romans de Huysmans et Houellebecq : l'influence de la philosophie schopenhauerienne | 65 |
| II/ Dégradation et déconstruction de la structure de l'intrigue | 70 |
| 1. Conception du roman chez Huysmans et Houellebecq : décadence et déviation par rapport aux codes naturalistes | 70 |
| 1.1 - À rebours comme pivot central | 70 |
| 1.1.1 - Huysmans et le roman décadent..... | 71 |
| 1.1.2 - Lien entre décadence et morbidité | 72 |
| 1.2 - L'interconnexion des romans houellebecquiens : constat d'un monde désenchanté | 77 |
| 1.3 - La documentation comme technique de déconstruction romanesque | 82 |
| 1.3.1- Huysmans ou le naturalisme « déviant »..... | 82 |
| 1.3.2 - Houellebecq : documentation et humour noir | 88 |
| 2. La maladie comme déclencheur de l'intrigue : Etude comparative et structurelle de deux cas : À rebours et Sérotonine | 93 |
| 2.1 - Altération du schéma quinaire par la maladie | 93 |
| 2.1.1 - À rebours ou la structuration par la maladie | 94 |
| Réapparition du schéma quinaire..... | 98 |
| Origine de la perturbation du schéma quinaire | 99 |
| 2.1.2 - Sérotonine ou le roman de la dépression | 100 |
| La digression comme moteur de l'intrigue | 103 |
| Péripéties, vraiment ? | 104 |
| 2.2 - La loi de la réminiscence | 107 |
| 2.2.1 - Le fantasme sadomasochiste dans À rebours | 107 |
| 2.2.2 - Le rôle structurel des souvenirs dans Sérotonine | 111 |

| | |
|---|------------|
| 3. Conception des histoires d'amour chez Huysmans et Houellebecq : entre disparition et échec | 113 |
| 3.1 - Zola ou la loi des tempéraments | 114 |
| L'amour est une réaction chimique | 115 |
| 3.2 - Examen de la loi des tempéraments chez Huysmans | 116 |
| 3.3 - La conception romantique de l'amour chez Houellebecq..... | 121 |
| Le rôle structurel des histoires d'amour chez Houellebecq..... | 123 |
| Les relations tarifées dans les romans de Houellebecq..... | 127 |
| III/ Etude des personnages : origine, naissance et évolution de protagonistes intrinsèquement déficients | 130 |
| 1. La crise de la mauvaise naissance | 130 |
| 1.1 - La loi de la dégénérescence filiale..... | 131 |
| 1.1.1 - La filiation dans les romans de Huysmans : entre déclin physiologique et psychologique | 132 |
| 1.1.2 - La représentation de la figure des parents chez Houellebecq : une filiation en crise.. | 136 |
| 1.2 - La haine de la génération | 143 |
| 2. Impact de la maladie sur la construction des personnages : application des modèles sémiotique et sémiologique..... | 149 |
| 2.1 - Examen du schéma actanciel chez Huysmans et Houellebecq | 150 |
| 2.1.1 - À rebours, roman sans quête à un seul personnage ?..... | 151 |
| 2.1.2 - Houellebecq : des personnages aux faibles limites..... | 153 |
| 2.2 - La prédominance de la figure de l'antihéros dans les romans de Huysmans et Houellebecq..... | 155 |
| 2.2.1 - Les personnages chez Huysmans et Houellebecq : un problème d'onomastique | 155 |
| Huysmans ou l'emploi de patronymes connotés | 156 |
| Les patronymes chez Houellebecq : entre anonymat et double inversé..... | 157 |
| 2.2.2 - Importance hiérarchique et examen des codes de l'antihéroïsme | 160 |
| L'antihéros huysmansien : un être déficient..... | 160 |
| L'antihéros houellebecquien : un observateur désabusé des faits de société..... | 162 |
| Une fonctionnalité détraquée | 165 |
| 3. Etude des rôles thématiques : pathologies sexuelles et confrontation homme-femme .. | 169 |

| | |
|--|------------|
| 3.1 - Un rapport pathologique avec la sexualité | 171 |
| 3.1.1 - Huysmans : une surreprésentation de l'impuissance sexuelle ?..... | 171 |
| 3.1.2 - Houellebecq : un monde peuplé de bêtes dépravées | 174 |
| 3.1.3 - L'homosexualité : un cas ambigu | 178 |
| 3.2 - Dualité Homme-femme..... | 182 |
| 3.2.1 - La femme agent pathogène et cas pathologique | 182 |
| 3.2.2 - Le procès de dévirilisation..... | 188 |
| Des Esseintes : un personnage efféminé ?..... | 188 |
| Houellebecq ou la critique du féminisme | 190 |
| Conclusion de la première partie | 193 |
| Deuxième partie : Altérations spatio-temporelles | 197 |
| Introduction de la deuxième partie..... | 198 |
| I/ Le caractère spatio-temporel des seuils romanesques | 202 |
| 1. Une titrologie à dominante spatio-temporelle | 202 |
| 1.1 - Tropisme vers les territoires inconnus | 202 |
| Les références toponymiques dans les noms des personnages..... | 206 |
| 1.2 - L'alternance entre l'infiniment grand et l'infiniment petit chez Houellebecq | 207 |
| Les références spatio-temporelles dans les intitulés des parties et des chapitres dans les romans de Houellebecq | 209 |
| 2. L'altération de l'espace et du temps au niveau des frontières romanesques..... | 212 |
| 2.1 - L'étude des <i>incipits</i> | 213 |
| 2.1.1 - Huysmans : Une description à dominante sémiotique : connotation d'une atmosphère sinistre | 213 |
| 2.1.2 - Houellebecq : un cadre spatio-temporel propice à la violence et à la résignation | 218 |
| 2.2 - L'étude des clôtures..... | 226 |
| 2.2.1 - Huysmans : prédominance du psychologique sur le descriptif..... | 226 |
| 2.2.2 - Houellebecq : entre nature écrasante et espace clos étouffant | 231 |
| II/ Structuration du cadre spatio-temporel : Loi de disjonction milieu-individu et Loi de la mutation..... | 238 |
| 1. L'examen de la loi de la disjonction milieu-individu | 238 |

| | |
|---|------------|
| 1.1 - Zola ou la loi de l'interaction milieu-individu | 238 |
| 1.2 - Huysmans : la loi de la cyclothymie | 241 |
| 1.2.1 - Cycle diurne/nocturne et onirisme noire dans En rade | 242 |
| Étude des interruptions temporelles : insertion du rêve dans le flux narratif | 247 |
| 1.2.2 - Influence néfaste du passage des saisons dans À Vau-l'eau | 250 |
| Conséquences de la cyclothymie : un récit de pensée fluctuant | 257 |
| 1.3 - La loi de la disjonction du milieu-individu chez Houellebecq : de l'enfer du milieu professionnel à l'horreur cosmique | 260 |
| 1.3.1 - Houellebecq et l'enfer du milieu professionnel | 260 |
| 1.3.2 - Houellebecq ou la réactualisation de « l'horreur cosmique » | 265 |
| Influence de H.P. Lovecraft sur Houellebecq | 265 |
| L'horreur cosmique dans les romans de Houellebecq..... | 267 |
| 2. L'examen de la loi de la mutation | 275 |
| 2.1 - La représentation de la guerre franco-prussienne dans l'œuvre de Huysmans | 275 |
| 2.2 - Houellebecq : un monde aux mutations incontrôlables | 285 |
| 2.2.1 - Irréversibilité des mutations métaphysiques dans Les particules élémentaires | 286 |
| 2.2.2 - La dégradation du milieu agricole dans Sérotonine | 292 |
| Récit de fin de vie de l'aristocratie paysanne française | 295 |
| Horreur économique | 297 |
| III/ Etude des modalités de l'évasion par la contemplation et le voyage : de l'espace- temps morbigène à l'espace-temps morbifuge ?..... | 300 |
| 1. Transgression et échec contemplatifs | 301 |
| 1.1 - Huysmans ou la fascination des paysages industriels et urbains..... | 302 |
| 1.2 - Houellebecq : de la Vierge Noire à l'Hypermarché | 312 |
| 2. Evasion par le voyage : entre simulacre et tragédie | 323 |
| 2.1 - Huysmans ou la loi de la reconstitution de l'espace..... | 324 |
| 2.1.1 - La loi de l'imitation de la nature dans À rebours..... | 325 |
| 2.1.2 - La reconstitution de l'espace professionnel dans La retraite de monsieur Bougran ... | 329 |
| 2.1.3 - La parodie du roman gothique dans En rade et Là-bas | 331 |
| 2.1.4 - Le chronotope de l'odyssée dans Sac au dos et À vau-l'eau..... | 336 |

| | |
|---|------------|
| 2.2 - Voyage et utopie dans l'univers romanesque de Houellebecq..... | 340 |
| 2.2.1 - Du voyage funèbre à l'anonymat des non-lieux..... | 340 |
| Corrélation entre mort et voyage | 340 |
| La surreprésentation des « non-lieux » dans les romans de Houellebecq | 346 |
| 2.2.2 - L'échec de l'utopie chez Houellebecq : L'île houellebecquienne n'est pas une utopie..... | 351 |
| Conclusion de la deuxième partie | 358 |
| Troisième partie : l'Abject comme motif littéraire et esthétique chez Huysmans et Houellebecq..... | 361 |
| Introduction de la troisième partie | 362 |
| I/ Aux origines de l'abject : Architextualité et intertextualité dans les romans de Huysmans et Houellebecq | 367 |
| 1. Naturalisme et littérature putride | 367 |
| 1.1 - <i>Germinie Lacerteux</i> ou la représentation du corps féminin dans sa dimension abjecte | 368 |
| 1.2 - L'horreur naturaliste dans <i>Thérèse Raquin</i> | 374 |
| 1.3 - <i>La dévouée : les héros modernes</i> de Léon Hennique : horreur et ironie noire | 378 |
| 2. Génération du vide à partir de l'abject dans la littérature contemporaine | 383 |
| 2.1 - L'ère du vide | 383 |
| 2.2 - Basculement de l'abjection à la vacuité dans les romans de Bret Easton Ellis..... | 387 |
| 3. La référence au sadisme chez Huysmans et Houellebecq : entre mythification et déconstruction | 394 |
| 3.1 - Huysmans : l'interprétation mystique du sadisme..... | 395 |
| 3.2 - La réhabilitation de la matérialité du sadisme chez Houellebecq | 402 |
| II/ Expressions structurelles et esthétiques de l'abject chez Huysmans et Houellebecq : de l'abjection suggestive à l'abjection visuelle | 413 |
| 1. Manifestations du laid et du monstrueux chez Huysmans et Houellebecq | 413 |
| 1.1 - Huysmans : de la foire aux monstres à la résurgence du monstre mythologique...415 | |
| 1.1.1 - Des Esseintes : personnage monstrueux fasciné par la monstruosité | 415 |
| 1.1.2 - Réhabilitation du monstre mythologique | 422 |

| | |
|---|------------|
| 1.2 - La représentation du « corps ignoble » chez Houellebecq..... | 425 |
| 1.2.1 - Surdétermination de la laideur physique..... | 426 |
| 1.2.2 - Le corps démembré et mutilé : vers une esthétique du gore | 430 |
| 2. De Huysmans à Houellebecq : de la pornographie fantasmatique à la pornographie visuelle | 433 |
| 2.1 - Le traitement de la sexualité chez Huysmans : le fantasme pornographique | 434 |
| 2.1.1 - La suggestibilité de l'acte sexuel | 434 |
| 2.1.2 - L'image fantasmatique des organes sexuels..... | 440 |
| 2.2 - Houellebecq : surreprésentation de l'obscénité sexuelle ?..... | 445 |
| 2.2.1 - La sexualité mutilée dans Extension du domaine de la lutte | 445 |
| 2.2.2 - Sexe triste et sexe mécanique dans l'univers romanesque houellebecquien | 448 |
| Plateforme : le roman de l'épanouissement sexuel ?..... | 451 |
| 2.2.3 - La récurrence du support visuel dans la description de l'abjection sexuelle..... | 453 |
| 3. L'abjection alimentaire : le dégueulasse et le vomitif dans les romans de Huysmans et Houellebecq..... | 455 |
| 3.1 - Huysmans : de la gastronomie triste au monde carnavalesque | 457 |
| 3.1.1 - Dégoût et perversion alimentaire dans À vau-l'eau et À rebours | 457 |
| 3.1.2 - Le monde carnavalesque dans l'univers huysmansien..... | 464 |
| 3.2 - Houellebecq : le vomitif comme expression du dégoût du monde | 470 |
| 3.2.1 - La représentation explicite du vomitif et du boulimique | 470 |
| 3.2.2 - La fête triste dans l'univers houellebecquien | 475 |
| III/ La morale à l'épreuve de l'abject | 480 |
| 1. Un discours à la moralité douteuse ? | 480 |
| 1.1 - Huysmans : incertitudes discursives sur la question du Mal..... | 480 |
| 1.1.1 - Prise de distance de l'instance narrative avec le discours du personnage dans À rebours | 481 |
| 1.1.2 - Convergence discursive Narrateur/Personnage dans Là-bas..... | 486 |
| 1.2 - Houellebecq : du discours abject à la polyphonie | 488 |
| 1.2.1 - Représentation du discours raciste dans Les particules élémentaires et Plateforme.. | 488 |
| 1.2.2 - Discours fluctuant sur l'Islam | 492 |
| 2. Traitement éthique et esthétique du suicide littéraire chez Huysmans et Houellebecq.. | 498 |

| | |
|--|------------|
| 2.1 - Dédramatisation du suicide et de la mort chez Huysmans..... | 501 |
| 2.2 - Houellebecq : condamnation morale du suicide..... | 505 |
| 3. Le salut par l'art..... | 512 |
| 3.1 Huysmans : de la matérialité esthétique à la spiritualité mystique | 512 |
| 3.1.1 - Subordination des goûts artistiques aux déterminations physiologiques..... | 514 |
| 3.1.2 - Transmutation de l'idéal esthétique en principe spirituel dans Là-bas..... | 519 |
| 3.1.3 - Représentation de la frustration et de la médiocrité artistiques..... | 521 |
| 3.2 - Mise en évidence du lien consubstantiel entre éthique et esthétique chez Houellebecq..... | 524 |
| 3.2.1 - Subordination de l'art romanesque à la question éthique et sociologique dans Extension du domaine de la lutte | 525 |
| 3.2.2 - Discours critique sur l'art transgressif | 528 |
| 3.2.3 - L'art au service de la science | 533 |
| Conclusion de la troisième partie..... | 536 |
| Conclusion générale..... | 540 |
| Bibliographie | 558 |
| Table des matières | 585 |