



HAL
open science

L'humour dans l'œuvre romanesque de Michel Houellebecq

Clément Lemaitre

► **To cite this version:**

Clément Lemaitre. L'humour dans l'œuvre romanesque de Michel Houellebecq. Littératures. Université de Lille, 2023. Français. NNT : 2023ULILH051 . tel-04631536

HAL Id: tel-04631536

<https://theses.hal.science/tel-04631536v1>

Submitted on 2 Jul 2024

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.

UNIVERSITÉ DE LILLE

Ecole doctorale : Sciences de l'Homme et de la Société (SHS ED 473)

Laboratoire ALITHILA (UR 1061) : Analyses littéraires et histoire de la langue.

THÈSE DE DOCTORAT

Pour l'obtention du grade de docteur de l'Université de Lille 3

Spécialité : Langue et littérature françaises

Présentée par

Clément LEMAITRE

Sous la direction de M. Yves BAUELLE

Soutenue le 11 décembre 2023

L'HUMOUR DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE DE MICHEL

HOUELLEBECQ

Composition du jury

M. Yves BAUELLE, Université de Lille, directeur de thèse

M. Bruno BLANCKEMAN, Université Paris 3 – Sorbonne nouvelle, rapporteur

M. Stéphane CHAUDIER, Université de Lille, examinateur

Mme Caroline JULLIOT, Université Lyon 3, présidente du jury.

Mme Agathe NOVAK-LECHEVALIER, Université Paris Nanterre, examinatrice

Mme Sabine van WESEMAEL, Université d'Amsterdam, examinatrice

SOMMAIRE

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	5
PREMIÈRE PARTIE : HUMOUR, DE QUOI PARLE-T-ON ?.....	12
I. LE MOT <i>HUMOUR</i>	13
II. LE CONCEPT LITTÉRAIRE D'HUMOUR	19
III. IRONIE, COMIQUE ET HUMOUR : COMMENT LES DISTINGUER ?	33
IV. CHOIX TERMINOLOGIQUES ET MÉTHODE D'ANALYSE	46
DEUXIÈME PARTIE : L'HUMOUR HOUELLEBECQUIEN, STRATÉGIES ET PROCÉDÉS	56
I. PERSONNAGES, NARRATEURS ET LOCUTEURS HOUELLEBECQUIENS	60
II. DES PERSONNAGES « AU MILIEU DU MONDE »	80
III. ÉTABLIR UN LIEN AVEC LE DESTINATAIRE	105
IV. LES DISCOURS DES LOCUTEURS.....	113
V. PARODIES ET PASTICHES.....	136
VI. L'IRONIE	148
TROISIÈME PARTIE : LES FONCTIONS DE L'HUMOUR.....	186
I. DÉFENSE ET AGRESSIVITÉ : LES ENJEUX DE L'HUMOUR NOIR....	190
II. FONCTION LUDIQUE, FONCTION CRITIQUE : LES DESSOUS DU JEU	200
III. VISER LE SINGULIER OU LE COLLECTIF.....	222

IV. DES PERSONNAGES CYNIQUES ?.....	247
QUATRIÈME PARTIE : LA POSTURE D'ÉCRIVAIN DE MICHEL HOUELLEBECQ	262
I. TROUVER SA POSTURE.....	266
II. L'IMPOSSIBLE CATÉGORISATION DE L'AUTEUR.....	273
III. LES REPRÉSENTATIONS PUBLIQUES DE MICHEL HOUELLEBECQ	280
IV. JOUER ET REJOUER	306
CONCLUSION : QU'EST-CE QUE L'HUMOUR HOUELLEBECQUIEN ?.....	308
ANNEXES.....	319
BIBLIOGRAPHIE.....	383

Remerciements

Je tiens à remercier en premier lieu Monsieur Yves Baudelle pour m'avoir encadré et soutenu tout au long de cette thèse. Je le remercie pour sa disponibilité, ses précieuses relectures ainsi que pour ses conseils qui m'ont permis de mener ce projet à son terme.

J'adresse aussi mes remerciements à Madame Agathe Novak-Lechevalier et à Monsieur Stéphane Chaudier pour les échanges plaisants et enrichissants que nous avons eus lors de colloques ou de séminaires consacrés à Michel Houellebecq.

Merci à Madame Caroline Julliot et Monsieur Bruno Blanckeman d'avoir accepté d'être les rapporteurs de ma thèse et à Mme Sabine van Wesemael de bien vouloir participer à mon jury.

Je remercie enfin ma famille, et tout particulièrement ma compagne, Noëlle Delcroix, pour m'avoir accompagné et encouragé pendant ce long travail.

Liste des abréviations

Afin de faciliter la lecture, les références aux ouvrages de Michel Houellebecq appartenant au corpus d'étude sont indiquées entre parenthèses immédiatement après la citation, avec les abréviations suivantes, suivies du numéro de page :

- *Extension du domaine de la lutte*, Paris, J'ai lu, 1994 : **(EDL)**
- *Les Particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998 : **(PE)**
- *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001 : **(PL)**
- *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005 : **(PI)**
- *La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010 : **(CT)**
- *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015 : **(SO)**
- *Sérotonine*, Paris, Flammarion, 2019 : **(SE)**
- *Anéantir*, Paris, Flammarion, 2022 : **(A)**

Les autres références aux ouvrages de Michel Houellebecq sont indiquées dans les notes de bas de page.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

[...] L'humour pourrait bien faire partie, et de la plus haute manière, des quelques subterfuges inventés par l'homme pour échapper, tout en restant en vie, au pesant fardeau d'exister¹.

Dominique Noguez

Le sujet de l'humour dans l'œuvre romanesque de Michel Houellebecq est une question transversale qui n'a jamais fait l'objet d'une étude complète sur l'ensemble de ses romans mais qui a été abordée par certains chercheurs dans des articles ou dans des sections d'ouvrages. Agathe Novak-Lechevalier indique par exemple que l'on est sûr de trouver dans chaque roman « des passages comiques »² et que cette « capacité à faire rire [...] est un élément fondamental et caractéristique de l'œuvre houellebecquienne »³. Par ailleurs, lors d'une émission sur France Culture datant du 2 février 2019 consacrée à la sortie de *Sérotonine*, elle indique que l'adjectif « houellebecquien » décrit pour elle « une situation pathétiquement comique, [...] montrer la médiocrité du monde sur le fond d'une aspiration à l'infini »⁴.

¹ Dominique Noguez, *L'Homme de l'humour*, Paris, Gallimard, 2004, p. 12.

² Agathe Novak-Lechevalier, *Houellebecq : l'art de la consolation*, Paris, Stock, 2018, p. 201.

³ *Ibid.*

⁴ Agathe Novak-Lechevalier, lors de l'émission Répliques, France Culture, 2 février 2019.

Deux aspects fondamentaux sont présents dans cette définition : tout d'abord la présence indiscutable de quelque chose qui a trait au comique, d'autre part l'idée d'un dédoublement du discours, d'une perspective à première vue trompeuse, ce qui est une caractéristique souvent mise en avant par les théoriciens de l'humour. Nous pouvons aussi nous appuyer sur un commentaire de lecture présent dans *Le Lambeau* de Philippe Lançon :

J'avais bien ri en lisant *Soumission* [...]. Quand la dernière page était tournée, il flottait toujours dans l'air une certaine menace et un goût de plâtre, comme un nuage de poussière sur un champ de ruines, mais il y avait un sourire à l'intérieur du nuage⁵.

La remarque de Philippe Lançon fait écho à la définition d'Agathe Novak-Lechevalier. Les réalités décrites dans les romans de Michel Houellebecq sont proches du désastre mais sont rapportées avec un humour permettant au lecteur, en dernier recours, de sourire. Ce détail rejoint un des arguments de Michel Autrand pour justifier la lecture humoristique d'un texte : « Seule la signification peut décider du véritable humour d'un style »⁶.

Autrement dit, il est difficile de juger de l'humour ou du sérieux d'un texte en sélectionnant tel ou tel passage que l'on estimerait représentatif. Dans le cas de Houellebecq, bien des extraits ont pu être isolés pour justifier la thèse que quelques journalistes voulaient démontrer : misogynie, cynisme, islamophobie etc., en confondant souvent les niveaux d'énonciation. L'humour doit s'évaluer à l'échelle du

⁵ Philippe Lançon, *Le Lambeau*, Paris, Gallimard, 2008 p. 30.

⁶ Michel Autrand, *L'Humour de Jules Renard*, op. cit., p. 30.

roman, au minimum, et de l'œuvre entière, dans le meilleur des cas, tout en contextualisant l'origine de la parole.

Enfin, c'est par cette formule que Dominique Noguez commence son commentaire de *Plateforme* dans une lettre adressée à l'auteur en août 2001 : « En prêtant l'oreille, fin juin, tu aurais pu, jusque sur ta presqu'île, entendre mes rugissements de rire [...] »⁷. La question du rieur est centrale car elle concerne une des instances de la situation d'énonciation et permet de d'interroger la réception problématique de l'œuvre de Houellebecq. Peut-on rire en lisant les romans de Houellebecq ? Ce rire est-il légitime ? N'est-il pas interdit par une forme d'autocensure devant l'aspect choquant de l'œuvre ? Peut-on rire et avouer rire en lisant du Houellebecq ? N'y a-t-il pas un sentiment de gêne, et pourquoi ? Ne sommes-nous pas devant ce que Flaubert nomme « le comique arrivé à l'extrême, le comique qui ne fait pas rire »⁸, un rire relevant bien plus de la réflexion que de la libération d'une tension, un rire incomplet ? Dominique Noguez a qualifié l'humour de Houellebecq « d'humour gris ». Parlant d'*Extension du domaine de la lutte*, le critique parle d'un « ton nouveau dans le roman »⁹ :

Certes, il y a du sombre et même du lugubre dans cette histoire très contemporaine. [...] Mais tout cela presque sans un mot plus haut que l'autre et entrecoupé de saynètes fort plaisantes ou de « fictions animalières » du genre Dialogue d'un chimpanzé et d'une cigogne qui en atténuent la noirceur, la rendent même bien avenante, voire souriante. Si l'on est dans l'humour – et l'on y est –, il faut donc nuancer la couleur. Michel Houellebecq invente l'humour gris¹⁰.

⁷ Dominique Noguez, *Houellebecq, en fait*, Paris, Fayard, 2003, p. 169.

⁸ Gustave Flaubert, *Correspondance*, éd. par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. 2, p. 85 (lettre à Louise Colet du 8 mai 1852).

⁹ Dominique Noguez, *Houellebecq, en fait, op. cit.*, p. 30.

¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

Le travail de Dominique Noguez montre que chaque auteur développe sa propre nuance d'humour, et qu'il n'existe pas une structure du langage humoristique commune à tous les écrivains : chacun d'eux réinvente à sa manière une façon de faire de l'humour.

Les quelques exemples précédents montrent que l'humour semble être un des ingrédients essentiels de l'œuvre houellebecquienne. Ce constat ne vaut pas pour argument d'autorité et ne signifie pas que toute l'œuvre soit à lire dans cette perspective, ni que tout le monde, dans toutes les situations, puisse être sensible à cet humour. En revanche, si un effet humoristique est détectable par certains, cela signifie que le texte cherche bien à le produire, avec plus ou moins de réussite selon les cas, et ce sera là le point de départ de notre travail.

Le sujet de l'humour dans l'œuvre de Houellebecq fait surgir immédiatement deux difficultés. La première concerne les termes utilisés : comment peut-on parler de l'humour tout en sachant qu'il s'agit d'une notion dont la définition fluctue considérablement d'un auteur à l'autre ? La seconde concerne l'écrivain et son œuvre : pourquoi parler d'humour chez Houellebecq alors que presque toutes ses apparitions publiques suscitent la polémique et que ses ouvrages sont souvent qualifiés de provocateurs, pornographiques, violents, misogynes, réactionnaires ou islamophobes ? Ce problème est soulevé par Philippe Sollers lors d'un entretien accordé à Léa Salamé en 2019. La journaliste lui demande de lire un extrait de *Sérotonine* dans lequel Florent-Claude découvre les vidéos zoophiles de sa femme japonaise : [ajoute

PS : « Ça vous fait pas rire du tout ?

LS : Non.

PS : Et pourtant, si je la lis avec vous.

LS : Ce qui me fait rire c'est vous, je vous trouve touchant. Donc ce passage qui est un des plus trash.

PS : Moi ça me fait rire.

LS : Ça il n'y a que vous qui pouvez rire.

PS : Je crois, vous savez...

LS : Donc cette scène de zoophilie vous amuse ?

PS : Je trouve que c'est cocasse, qu'il s'amuse en écrivant, qu'il sait très bien ce qu'il fait (...) ¹¹.

Dans ce court extrait, la journaliste est absorbée par le sujet du texte, son thème, là où l'écrivain se montre sensible à la manière dont la scène de zoophilie est racontée, émaillant sa lecture de commentaires sur le vocabulaire choisi. Cette interview montre la difficulté qu'il peut y avoir à saisir l'humour d'un texte quand le sujet évoqué est choquant. Alors pourquoi, parler quand même d'humour chez Michel Houellebecq ? Nous essayerons de répondre à cette question dans la seconde partie de notre étude.

Pour répondre à la première difficulté concernant la définition de l'humour, nous pouvons suivre les analyses proposées par Michel Autrand dans l'introduction de son ouvrage consacré à l'humour dans l'œuvre de Jules Renard ¹². Le critique constate, à l'instar d'autres commentateurs, l'échec des grands théoriciens de l'humour comme Louis Cazamian et Fernand Baldensperger à circonscrire de manière définitive le périmètre de l'humour. Tous deux terminent leurs études sur l'idée que l'humour est

¹¹ « Stupéfiant », émission diffusée le 5 mars 2019 sur France 2 et présentée par Léa Salamé, [en ligne], disponible sur URL : <https://www.youtube.com/watch?v=hBKiflwFF5I>, consulté le 10 juin 2023.

¹² Michel Autrand, *L'Humour de Jules Renard*, Paris, Klincksieck, 1978.

impossible à définir. À cette conclusion, Michel Autrand oppose trois arguments. Tout d'abord, si nous sommes capables d'identifier autour de nous des humoristes, qu'il s'agisse d'écrivains ou d'acteurs, c'est que nous avons une connaissance au moins implicite ou sensible de ce qu'est l'humour. Cette première remarque en induit une seconde : le mot *humour* renvoie, sinon à une définition, du moins à une réalité dont il est possible de faire l'expérience, par le rire, le sourire ou une attitude générale de recul. S'il est impossible de formuler une définition ferme de l'humour, il est en revanche tout à fait envisageable d'en faire le tableau, d'en dresser le portrait singulier :

Mais quelles que soient les raisons philosophiques, tactiques ou simplement littéraires et universitaires, qui aient motivé les attitudes finalement voisines de Baldensperger et de Cazamian, l'important demeure qu'elles n'aient plus de valeur contraignante pour nous. Ce qui est d'autant plus vrai que notre théorie n'en est pas une : « tableau », « portrait » serait plus juste¹³.

Ce dernier argument est décisif et sera la ligne directrice de notre travail. Nous dresserons le portrait de l'humour dans l'œuvre de Michel Houellebecq à un instant donné de son élaboration, reprenant le constat formulé par Louis Cazamian et repris par Fernand Baldensperger :

[...] à défaut d'une définition totale, c'est la tâche de la critique littéraire d'étudier le contenu et le timbre de chaque humour, c'est-à-dire la personnalité de chaque humoriste¹⁴.

Plutôt que de partir d'une définition étroite et figée de l'humour, nous choisirons à l'inverse d'ouvrir au maximum notre angle de vue afin de saisir les spécificités intrinsèques de l'humour houellebecquien.

¹³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁴ Fernand Baldensperger, *Études d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1907, p. 218.

Nous parlerons donc d'humour chez Houellebecq dans une acception générale. L'objectif de la première partie sera de définir le cadre théorique de ce discours, autrement dit de s'entendre sur les termes et les outils méthodologiques qui seront les nôtres.

Dans la seconde partie, nous tâcherons d'identifier les stratégies et les procédés de l'humour houellebecquien. Nous en identifierons les principaux procédés rhétoriques et discursifs en prenant appui sur les études de Patrick Charaudeau, Dominique Noguez et Jean-Marc Moura, tout en veillant à inclure la notion d'ironie. Notre démarche est en effet différente de celle de Bergson qui, à partir d'un corpus d'exemples déjà reconnus comme « comiques », cherche à en définir et en identifier les caractéristiques et les procédés. Notre objectif est de montrer que Houellebecq utilise dans ses textes certaines structures du langage humoristique, tout en jouant avec ses règles afin de donner à son humour une teinte singulière.

La troisième partie se consacrera aux effets possibles de l'humour, en veillant à en distinguer les effets possibles chez le lecteur et chez les personnages, en faisant référence aux travaux de psychologie, notamment ceux d'Avner Ziv et Jean-Marie Diem.

Enfin la quatrième partie interrogera la posture de Houellebecq, dans le sens développé par Jérôme Meizoz, afin d'en établir les traits fondamentaux, les évolutions et surtout l'influence qu'elle peut avoir sur la perception et la compréhension de l'humour.

PREMIÈRE PARTIE :
HUMOUR, DE QUOI PARLE-
T-ON ?

I. LE MOT *HUMOUR*

Une brève histoire du terme *humour*

Il est d'usage, lors d'une étude sur l'humour, de commencer par expliciter l'origine complexe du terme, ses allers-retours entre l'anglais et le français ainsi que les glissements de sens que ces passages ont produits. D'autres l'ont fait de manière exhaustive, aussi le but n'est-il pas ici de reprendre de manière précise toute l'étymologie du terme, mais de montrer et de justifier les choix terminologiques qui seront les nôtres pour cette étude, par la mise en évidence de l'histoire de ce mot.

Le terme *humour* trouve son origine dans la théorie médicale humorale héritée d'Hippocrate de Cos, reprise ensuite par Galien au II^e siècle de notre ère. Le mot latin *humor* désigne au départ les différents flux qui parcourent le corps et qui déterminent la santé de l'âme :

La théorie humorale considère que la santé de l'âme comme celle du corps réside dans l'équilibre des humeurs – sang, phlegme, bile jaune, bile noire – et des qualités physiques – chaud, froid, sec, humide – qui les accompagnent. Toute maladie, due à un dérèglement du jeu de ces éléments, est ainsi susceptible d'une explication purement physique¹⁵.

Pour Galien, le dérèglement de l'équilibre de ces fluides constitue les différentes maladies de l'âme, notamment l'excès de bile noire qui, « comme puissance psychotrope de première importance »¹⁶, est la cause de la mélancolie. Le terme *humour* se

¹⁵ Sophie Spitz, « Théorie des humeurs », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], disponible sur URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theorie-des-humeurs/>, consulté le 19 janvier 2020.

¹⁶ Cité par Jonathan Pollock, *Qu'est-ce que l'humour ?*, Paris, Klincksieck, coll. « Études », 2001, p. 14.

développe au XVI^e siècle en Angleterre à partir de cette théorie médicale. Sur ce point, Robert Escarpit note l'influence fondamentale de l'auteur anglais Ben Jonson et de sa pièce *Every Man Out of His Humour*, jouée pour la première fois en 1598. Pour Robert Escarpit, le galénisme permet à Jonson de :

[...] fonder en doctrine une comédie classique qui soit avant tout une comédie de caractères [...]. Son idée est d'utiliser la théorie des humeurs pour la détermination et la définition des caractères-types : on aura ainsi pour commencer le Coléreux, l'Atrabilaire, l'Emporté, le Flegmatique, puis toutes les combinaisons intermédiaires¹⁷.

Les personnages de Ben Jonson sont des excentriques. A son époque, Molière s'inscrit dans cette filiation avec des comédies comme *Le Misanthrope* ou *Le Malade imaginaire*. Toujours selon Robert Escarpit, l'apport de Ben Jonson est double. D'une part, il lie de manière indéfectible le terme anglais *humour* à la comédie, au comique, et donc au rire, et d'autre part la conséquence de ce lien avec le comique implique que les personnages doivent avoir une forme de lucidité, de recul sur leurs propres humeurs :

Un excentrique à l'état pur ne ferait pas rire. Pour qu'il devienne comique, il faut que son anomalie caractérielle se détache sur un fond de normalité ou sur le fond d'une anomalie contradictoire. La deuxième nature de l'excentrique donne la mesure de son excentricité et permet à cette dernière d'acquiescer par décalage un caractère risible¹⁸.

Pour faire rire, il faut que le personnage soit à la fois soumis à ses humeurs, tout en conservant une certaine lucidité afin d'avoir conscience de son propre tempérament. Comme nous le verrons plus tard, se trouve déjà en germe l'idée que le rire naît d'un contraste entre une norme, une normalité, et sa transgression.

¹⁷ Robert Escarpit, *L'Humour* [1960], Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1981, p. 13-14.

¹⁸ *Ibid.*, p. 22.

Le terme continue de se développer dans cette veine sémantique tout au long du XVII^e et du XVIII^e mais reste principalement circonscrit à l'Angleterre, au point de devenir, pour les étrangers, un trait distinctif et particulier de l'âme anglaise, une attitude propre à cette nation et fondamentalement inimitable. Ainsi, pour les Européens du continent, le *sense of humour* désigne une spécificité anglaise que Robert Escarpit définit comme « la conscience naturelle, intuitive, mais lucide et délibérément souriante de son propre personnage caractériel au milieu d'autres personnages »¹⁹.

En France, le terme *humour* est réintroduit dans la langue pendant le XVIII^{ème} siècle. « Il n'est autre, comme Voltaire le fait remarquer à l'abbé d'Olivet, qu'un ancien mot de notre langue [humeur] employé en ce sens [humour] dans plusieurs comédies de Corneille»²⁰. Le dictionnaire d'Émile Littré atteste bien la présence de ce terme, mais comme un « mot anglais qui signifie gaieté d'imagination, veine comique »²¹. À la différence de la langue anglaise, la langue française a pour particularité de former un doublet (*humeur/humour*) à partir du même étymon latin, avec pour conséquence l'oubli de l'origine médicale du terme et une spécification vers la notion plus générale de comique, produisant une certaine confusion entre les termes *humour*, *comique* et *rire*.

¹⁹ *Ibid.*, p. 26.

²⁰ Jonathan Pollock, *Qu'est-ce que l'humour*, op. cit., p. 13.

²¹ Émile Littré, article « Humour », *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873.

Tableau synthétique des différents sens du mot *humour*

En suivant le modèle proposé par Bernard Gendrel et Patrick Moran dans leur article intitulé « Humour : panorama de la notion »²², il est possible de résumer dans un tableau les différents emplois du terme *humour* :

²² Bernard Gendrel et Patrick Moran, « L'humour : panorama de la notion », *Fabula / Atelier*, « L'Humour : tentative de définition », [en ligne], disponible sur URL : https://www.fabula.org/atelier.php?Humour%3A_panorama_de_la_notion_, consulté le 4 janvier 2021.

Expressions utilisées	Définitions
« To be a Humour » ou Être un humour	Avoir un caractère ou un tempérament excessif. L'emploi le plus proche de l'étymologie. Il s'agit de l'emploi que fait Ben Jonson en Angleterre au XV ^e siècle.
Avoir un humour	Avoir des excentricités, des étrangetés qui peuvent faire rire les autres. Dans ce cas l'humour est dit « passif » ²³ , pour reprendre la terminologie de Robert Escarpit.
Avoir de l'humour Être un humoriste	Avoir une tournure d'esprit qui consiste à savoir présenter le monde avec bonheur et bizarrerie. Cette tournure est d'abord considérée comme propre aux Anglais. Dans ce cas l'humour est dit « actif » ²⁴ .
« Homme de l'humour »	Désigne, selon Dominique Noguez, une position existentielle, un « art d'exister », une philosophie, une éthique.
Un énoncé/dessin... humoristique	Désigne un texte, un dessin ou de toute autre forme de production, artistique ou non, mais consciente, dans laquelle on peut identifier des procédés récurrents et dont le but est de faire rire.

²³ Robert Escarpit, *L'Humour*, op. cit., p. 35.

²⁴ *Ibid.*

Ces distinctions nous intéressent puisqu'elles permettent de circonscrire les champs d'étude. Il ne sera pas question, au cours de notre travail, de préférer un terme plutôt qu'un autre mais de passer de l'un à l'autre et d'utiliser ces catégories afin de mieux cerner les spécificités de l'humour houellebecquien. Étudier l'humour chez un auteur implique de mettre de côté l'aspect psychologique ou caractériel de ce dernier même si, comme nous le verrons, la position de Houellebecq en tant que figure d'écrivain dans la sphère médiatique influe sur la réception de son œuvre. Nous considérons l'humour comme un phénomène volontaire produit par un auteur dont le but est de provoquer le rire. Nous reviendrons sur les finalités de l'humour, car il n'est pas certain que le dessein de l'humour soit uniquement de faire rire. Au contraire, des objectifs multiples peuvent être identifiés. Pour autant, considérer l'humour comme « chose »²⁵, pour reprendre le vocabulaire de Robert Escarpit, ne signifie pas occulter complètement les apports de l'étymologie et de la science humorale. Par exemple, lors de l'étude d'un personnage, la mise en évidence d'un de ses traits de caractère et du dérèglement de ses humeurs peut s'interpréter comme un procédé humoristique. Houellebecq réactive ainsi certaines acceptions anciennes du terme *humour*. D'une part, ses personnages sont souvent dans une forme d'excès, comme les excès de misanthropie de Michel dans *Les Particules élémentaires*, qui prêtent à rire. D'autre part, l'auteur semble reprendre l'idée selon laquelle « l'humour est un corrélat de la mélancolie »²⁶. La majorité des personnages croisés dans son œuvre possède en effet un tempérament

²⁵ Robert Escarpit, *L'Humour*, op. cit., p. 6.

²⁶ Raymond Klibansky, Erwin Panofski, Fritz Saxl, *Saturne et la Mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989, p. 380.

mélancolique et cette inclination leur confère une lucidité, un détachement qui ouvre la voie à une forme de sens de l'humour.

II. LE CONCEPT LITTÉRAIRE D'HUMOUR

Si l'explicitation des différents sens du mot *humour* s'avère assez claire, il n'en est pas de même du concept d'humour et de sa définition. Nombreux sont les auteurs à constater la difficulté à formuler une définition générale de l'humour.

Robert Escarpit ouvre son essai en citant le titre de l'article de Louis Cazamian publié dans *La Revue Germanique* en 1906, « Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour ». Dans son ouvrage intitulé *Les Genres du risible*, Elie Auboin note qu'« une inextricable confusion »²⁷ règne dans les ouvrages qui prennent l'humour comme sujet. Jean Emelina en parle comme d'un « irritant problème »²⁸. Jean-Marc Moura présente l'humour comme « une notion des plus galvaudées, tout le monde voudrait en avoir mais personne ne sait vraiment en quoi il consiste »²⁹. Dominique Noguez quant à lui, inaugure son *Arc en ciel des humours* par une liste hétéroclite d'exemples pour définir l'humour allant de « l'incendie de la caserne des pompiers »³⁰ au « bal masqué des petits aveugles »³¹ et passant évidemment par « un livre sur l'humour »³². La plupart des

²⁷ Elie Auboin, *Les Genres du risible*, Marseille, OFEP, 1948, p. 55.

²⁸ Jean Emelina, *Le Comique*, Paris, SEDES, 1991, p. 127.

²⁹ Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, PUF, Paris, 2010, p. 1.

³⁰ Dominique Noguez, *L'Arc-en-ciel des humours*, Paris, Hatier, 1996, p. 11.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

critiques qui se sont intéressés à l'humour finissent ainsi, tôt ou tard, par conclure à une définition impossible à formuler, soit par excès de complexité, soit par excès de généralisation ou parce que le simple fait de décrire un phénomène humoristique conduirait à sa destruction, comme l'indique Georges Elgozy :

Ceux qui fixent dans une définition rigoureuse un concept aussi humain que l'humour procèdent comme ces entomologistes qui, pour mieux étudier la vie d'un insecte, commencent par le clouer sur planche anatomique³³.

Au-delà de la difficulté à expliciter le phénomène humoristique, c'est l'aspect humain et vivant dont parle Bergson à propos du comique et de l'humour qui rend leurs contours difficilement discernables.

« Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour »³⁴

Dans le but de proposer une méthode descriptive de l'analyse du texte humoristique, nous commencerons par mettre en évidence les différentes raisons qui poussent les critiques à voir dans l'humour « le calvaire des définisseurs »³⁵. Nous nous appuierons notamment sur le travail de Béatrice Priego Valverde³⁶ qui, dans la première partie de sa thèse, reprend les grandes étapes de la construction du concept d'humour,

³³ Georges Elgozy, *De l'Humour*, Paris, Denoël, 1979, p. 9.

³⁴ Louis Cazamian, « Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour », *La Revue Germanique*, 1906, p. 601-634.

³⁵ « L'humour, calvaire des définisseurs », titre de la préface de *Tout l'Humour du monde*, anthologie réunie et présentée par Pierre Daninos, Paris, Hachette, 1958.

³⁶ Béatrice Priego-Valverde, *L'Humour dans les interactions conversationnelles : jeux et enjeux*, Thèse de doctorat (Aix Marseille Université, 1999), 610 p.

ainsi que sur celui de Bernard Gendrel et Patrick Moran lors d'un séminaire à l'ENS en 2005-2006.

1. L'histoire du mot

Le parcours sémantique de ce terme conduit à deux grandes lignes interprétatives : l'une linguistique, l'autre philosophique. Robert Escarpit parle d'une « dialectique de l'humour »³⁷, mettant en tension une conception « affectiviste »³⁸, où l'humour relève avant tout d'une manière d'être, d'un mouvement du cœur, instaurant un certain type de relation entre l'humoriste et les autres hommes, et une conception « intellectualiste »³⁹, prenant comme modèle *Le Paradoxe sur le comédien* de Diderot, où l'humour est un mécanisme de la pensée consciente qui n'affecte pas l'humoriste et qui au contraire possède un pouvoir sur les autres, celui de faire rire. Cette dialectique questionne la critique littéraire puisqu'elle implique deux analyses distinctes, mais complémentaires : considérer le texte comme un pur objet textuel ou bien l'analyser dans son rapport à sa situation de production.

2. La diversité des approches

2.1. L'approche psychologique

La conception « affectiviste » de l'humour produit des analyses relevant de la psychologie et de la psychanalyse. On trouve par exemple une définition de l'humour

³⁷ Robert Escarpit, *L'Humour*, op. cit., p. 73.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

dans le *Traité de caractérologie* de René Le Senne, identifié comme une particularité des tempéraments flegmatiques :

[...] dans son essence l'humour consiste à transférer sur le plan de l'intelligence ce qui devrait être sur le plan de l'émotivité. Un homme est-il en passe d'être violemment ému par un événement auquel il assiste ? L'humour consiste à présenter cet événement comme un élément de l'ordre du monde⁴⁰.

Le caractère flegmatique offre la possibilité d'opérer un décalage, une mise à distance de l'émotion intense et de la présenter comme relevant de la normalité, et de ce décalage peut naître le rire : le rire sur soi comme le rire d'un tiers. L'analyse de René Le Senne se place dans la droite ligne de celle de Freud présentant l'humour comme une disposition de l'esprit et surtout comme un mécanisme psychique de protection. Dans l'appendice de son essai *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, l'humour est décrit comme un « moyen de défense contre la douleur »⁴¹, comme une tentative du moi visant à refuser de se laisser « imposer la souffrance par les réalités extérieures »⁴². Notons que si Houellebecq parle peu du concept d'humour, la définition qu'il en donne dans sa correspondance avec Bernard-Henri Lévy se rapproche de celle formulée plus haut par René Le Senne :

Qu'est-ce que l'humour au fond, sinon la honte d'éprouver un sentiment réel ? Sinon une espèce de tour de force, une pirouette d'esclave élégant devant une situation qui demanderait, normalement, désespoir ou colère⁴³ ?

⁴⁰ René Le Senne, *Traité de caractérologie*, Paris, PUF, 1945, p. 509.

⁴¹ Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* [1905], trad. de l'allemand par Denis Messier, Gallimard, « Folio / Essais », 1992, p. 209.

⁴² *Ibid.*, p. 208.

⁴³ Michel Houellebecq, Bernard-Henri Lévy, *Ennemis publics*, Paris, Flammarion / Grasset, 2008, p. 241.

Avner Ziv et Jean-Marie Diem développent cet aspect psychologique dans leur ouvrage intitulé *Le Sens de l'humour*. Comme le linguiste Patrick Charaudeau⁴⁴, les auteurs proposent de distinguer la création de l'humour de son appréciation, il s'agit pour eux de deux aptitudes différentes :

L'appréciation de l'humour suppose l'aptitude à saisir et à goûter certains messages. La création de l'humour est la capacité de percevoir des liens originaux entre des êtres, des objets ou des idées, avant celle de communiquer cette perception aux autres⁴⁵.

L'humour est une capacité à percevoir le monde sous un certain angle avant d'être éventuellement un message verbal ou textuel. À partir de ce constat, les auteurs définissent quatre grandes fonctions de l'humour : fonction agressive, fonction sexuelle, fonction sociale et fonction défensive. Cette approche est intéressante pour nous puisqu'elle permet de mieux comprendre les rapports qui s'établissent entre les personnages mais aussi avec le lecteur, susceptible ou non d'apprécier l'humour de ces derniers.

2.2 L'approche linguistique

La conception « intellectualiste » de l'humour amène à des études principalement sémiologiques, rhétoriques et linguistiques. Sur ce point, l'apport de Dominique Noguez dans la recherche des « structures du langage humoristique »⁴⁶ est fondamental. Dominique Noguez reprend la distinction effectuée par Ferdinand de

⁴⁴ Patrick Charaudeau, « Des catégories pour l'humour ? », *Questions de communication*, 2006/2, n°10, p. 19-41.

⁴⁵ Avner Ziv et Jean-Marie Diem, *Le Sens de l'humour*, Paris, Dunod, 1987, p. VIII.

⁴⁶ Dominique Noguez, « Structure du langage humoristique », *Revue d'esthétique*, Paris, t. XXII, n° 1, janvier-mars 1969, p. 37-54.

Saussure⁴⁷ entre la langue (outil permettant de communiquer) et la parole (utilisation concrète de la langue par un individu) afin de situer l'humour entre ces deux points de repère :

L'humour est une langue singulière, une langue parallèle (comme on dit « médecine parallèle ») pour ne pas dire une anti-langue. C'est en tout cas une langue codée. [...] Toute langue étant déjà codée par nature, un sur-code. Et c'est précisément ce qu'est l'humour : un code au second degré, le code d'un code⁴⁸.

Néanmoins, l'humour n'est pas non plus une parole puisque selon l'auteur, il est possible de repérer une « structure générale chez tous les humoristes »⁴⁹. Dominique Noguez rapproche l'humour de la notion d'idiolecte développée par Barthes et formule ainsi sa définition linguistique de l'humour :

On pourrait donc définir l'humour comme la liaison du signifiant d'un autre signifié avec le signifié d'un autre signifiant. C'est là ce qui fait sa duplicité⁵⁰.

À partir de cette définition, l'auteur propose deux critères pour repérer les paroles humoristiques :

- L'énormité de certains signifiés. Elle correspond au degré d'improbabilité du discours. Autrement dit, le récepteur doit se demander s'il est possible, sérieusement, de tenir un tel discours dans une situation précise. Plus l'improbabilité est grande, plus il y a de chance que nous ne soyons pas devant un texte sérieux.

⁴⁷ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Lausanne-Paris, Payot, 1916.

⁴⁸ Dominique Noguez, « Structure du langage humoristique », *op. cit.*, p. 40-41.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 42.

- La présence de signifiants permettant démasquer l'humour : il peut s'agir du contexte (le genre d'un texte par exemple, son lieu de publication, le cadre de la conversation), de la situation historico-mondiale ou de l'expressivité visuelle). Un discours prononcé à la radio lors d'une chronique dite « humoristique » sera d'emblée démasqué alors que les mêmes propos prononcés en dehors de ce cadre pourraient être mal interprétés.

Enfin, et c'est le but de cet article, Dominique Noguez identifie « quatre modèles d'humour »⁵¹. Le premier consiste à présenter ce qui ne va pas de soi comme allant de soi. Le principe est de rendre logique ce qui est paradoxal. Le second modèle est l'inverse du premier. Il s'agit de la fausse naïveté, celle qui rend paradoxal ce qui semble naturel, « en prenant de la hauteur ou du recul, de manière à tout voir »⁵². Le troisième modèle correspond à ce que l'on nomme l'humour noir : présenter joyeusement une chose triste ou sombrement une chose gaie. Cette forme d'humour peut donner une réputation d'insensibilité ou de monstruosité morale. Enfin, et nous sommes avec ce dernier modèle au point le plus éloigné de l'humour tel qu'il a été défini auparavant, autrement dit à la limite avec l'ironie, il s'agit des cas où l'on présente une amabilité comme une méchanceté, une louange comme un reproche et réciproquement. C'est le point le plus éloigné car, pour l'auteur, « humour c'est amour ; ironie, c'est mépris »⁵³.

⁵¹ *Ibid.*, p. 48.

⁵² *Ibid.*, p. 50.

⁵³ *Ibid.*, p. 52.

2.3. L'approche par le rire

La philosophie questionne davantage le sujet du rire. Pour Aristote, dans *La Poétique*, le genre de la comédie se fonde sur l'idée d'une laideur morale et physique.

La comédie est, comme nous l'avons dit, la représentation d'hommes bas ; cependant elle ne couvre pas toute bassesse : le comique n'est qu'une partie du laid ; en effet le comique consiste en un défaut ou une laideur qui ne cause ni douleur ni destruction ; un exemple évident est le masque comique : il est laid et difforme sans exprimer la douleur⁵⁴.

Ainsi le rire pose-t-il la question de la posture du rieur qui, pour rire de quelqu'un, se met dans une position de supériorité. Rire de la laideur de quelqu'un implique l'orgueil de croire que l'on vaut mieux soi-même. Platon condamne cette théorie de la supériorité du rieur en raison de la nature négative des sentiments qui le provoquent : orgueil, dédain, mépris⁵⁵. Baudelaire, quant à lui, développe un autre aspect de la question du rire. Pour le poète, « le rire est satanique, il est donc profondément humain »⁵⁶. Il ne réside pas dans l'objet mais dans le sujet qui rit, autrement dit dans l'homme spectateur d'un événement. C'est l'orgueil de l'être humain qui, se croyant supérieur à l'autre, provoque en lui le rire :

Le comique, la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l'objet du rire. Ce n'est point l'homme qui tombe qui rit de sa propre chute, à moins qu'il ne soit un philosophe, un homme qui ait acquis, par habitude, la force de se dédoubler rapidement et d'assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son moi⁵⁷.

⁵⁴ Aristote, *La Poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, coll « Poétique », 1980, p. 49.

⁵⁵ Platon, *La République*, Livre III, 388d-388d.

⁵⁶ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Paris, Classique Garnier, 2018, p. 250.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 251.

On remarquera dans cette définition que Baudelaire parle de l'humour sans le nommer. La distance et la sagesse nécessaires pour rire de soi sont deux traits distinctifs que nous avons déjà rencontrés et qui font écho à la notion d'humour comme « art d'exister » selon la formule de Robert Escarpit. L'auteur des *Fleurs du mal* s'attache à faire des distinctions au sein de la catégorie du rire. Il existe pour lui deux formes principales de comique qu'il nomme « comique absolu » et « comique significatif » :

Le rire est divers. On ne se réjouit pas toujours d'un malheur, d'une faiblesse, d'une infériorité. Bien des spectacles qui excitent en nous le rire sont fort innocents, et non seulement les amusements de l'enfance, mais encore bien des choses qui servent au divertissement des artistes, n'ont rien à démêler avec l'esprit de Satan. C'est le rire de l'homme, mais rire vrai, rire violent, à l'aspect d'objets qui ne sont pas un signe de faiblesse ou de malheur chez ses semblables. Il est facile de deviner que je veux parler du rire causé par le grotesque. Les créations fabuleuses, les êtres dont la raison, la légitimation ne peut pas être tirée du code du sens commun, excitent souvent en nous une hilarité folle, excessive, et qui se traduit en des déchirements et des pâmoisons interminables. Il est évident qu'il faut distinguer, et qu'il y a là un degré de plus. Le comique est, au point de vue artistique, une imitation ; le grotesque, une création⁵⁸.

Ces distinctions montrent l'emprise forte de la religion chrétienne sur les concepts de rire et de comique. Longtemps les auteurs ont essayé d'établir une hiérarchie morale au sein de la catégorie du risible, à la faveur d'un rire plus élevé, plus subtil, qui serait celui de l'humour.

D'autre part, Baudelaire décrit le rire comme un rictus qui déforme le visage et échappe totalement au contrôle de la volonté, de la conscience, comme un retour à une forme d'animalité :

J'ai dit qu'il y avait symptôme de faiblesse dans le rire ; et, en effet, quel signe plus marquant de débilité qu'une convulsion nerveuse, un spasme involontaire comparable à l'éternuement, et causé par la vue du malheur

⁵⁸ *Ibid.*, p. 256-254.

d'autrui ? Ce malheur est presque toujours une faiblesse d'esprit. Est-il un phénomène plus déplorable que la faiblesse se réjouissant de la faiblesse ⁵⁹ ?

Houellebecq est un lecteur de Baudelaire et cette critique se retrouve dans *La Possibilité d'une île*. Le narrateur, Daniel, comique de profession, est dégoûté par le rire des spectateurs se rendant à ses spectacles. Sur ce point, nous pouvons suivre les analyses proposées par Alain Vaillant. Pour l'auteur, le rire est presque le propre de l'homme moderne car l'homme est le seul être vivant « à lâcher prise, à oublier que le monde est fait de prédateurs et de menaces »⁶⁰. Le rire est un moment de libération joyeuse, de détente et de distraction, un moment où le monde apparaît comme un spectacle non dangereux et dont on a conscience d'être soi-même spectateur.

Au regard de cet héritage philosophique, notre étude des caractéristiques énonciatives de l'humour ne devra donc pas faire l'économie du récepteur et de la posture qu'il implique.

2.4. L'approche esthétique

Fernand Baldensperger propose un immense travail de synthèse des théories esthétiques modernes de l'humour en essayant de montrer leur développement de manière à la fois chronologique et géographique. C'est au XVIII^e et au XIX^e siècle que s'élaborent les grands concepts esthétiques de l'humour, en Angleterre et en Allemagne principalement. Fernand Baldensperger désigne le romantisme allemand comme « l'âge

⁵⁹ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, op. cit., p. 248.

⁶⁰ Alain Vaillant, « Le rire, le propre de l'homme (moderne) : de l'anthropologie à l'histoire culturelle », *Fabula / Les colloques, Le rire : formes et fonctions du comique*, [en ligne], disponible sur URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4557.php/>, consultée le 15 septembre 2020.

d'or des définitions et des démonstrations »⁶¹. Si « en général les définitions anglaises de l'humour, au XIX^e siècle, s'en tiennent à des différences de degré plutôt que de nature entre les deux types principaux de la gaîté littéraire »⁶², les philosophes allemands recherchent plutôt la spécificité de l'humour, à côté du *wit* ou de l'ironie : il est « le comique romantique, le sublime renversé, qui "anéantit" les contingences en les mettant en contraste avec l'idée »⁶³. Pour Joseph von Eichendorff, l'humour est :

[...] le moderne sentiment du conflit intérieur, qui, ne pouvant plus concilier les oppositions, joue avec elle dans une sorte de jovialité désespérée, afin de se les rendre supportables : faculté mélancolique de s'ironiser soi-même, qui pleure sur ses joies et rit de ses pleurs⁶⁴.

L'humour se voit attribuer une dimension consolatrice, qu'il sera possible d'envisager chez Houellebecq, en suivant notamment le travail d'Agathe Novak-Lechevalier. La conclusion de ces analyses esthétiques est que l'humour, comme le résume Fernand Baldensperger, est essentiellement lié « au caprice du créateur littéraire » : « L'humour, écrit Hegel dans son *Esthétique*, ne se propose pas de laisser un sujet se développer de lui-même conformément à sa nature essentielle, s'organiser, prendre ainsi la forme artistique qui lui convient »⁶⁵. Pour l'esthétique,

[...] l'humour réside essentiellement dans une sorte d'inadéquation, de disconvenance entre l'idée et l'expression, le fond et la forme, l'inspiration et les procédés, le sentiment et le ton, l'impression produite par le monde extérieur et sa manifestation chez l'humoriste⁶⁶.

⁶¹ Fernand Baldensperger, *Études d'histoire littéraire*, op. cit., p. 192.

⁶² *Ibid.*, p. 200.

⁶³ *Ibid.*, p. 193.

⁶⁴ Cité par Fernand Baldensperger, *Études d'histoire littéraire*, op. cit., p. 195.

⁶⁵ Fernand Baldensperger, *Études d'histoire littéraire*, op. cit., p. 196.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 217.

Pour les théories de Jean Paul, Kierkegaard et Wittgenstein, nous renvoyons à l'article de Bernard Gendrel et Patrick Moran qui proposent une synthèse des apports philosophiques de ces auteurs sur la question de l'humour. Nous y reviendrons au cours de cette étude lors d'analyses de passages précis du texte houellebecquien.

3. La complexité du phénomène

L'humour est un phénomène complexe, même en ne s'en tenant qu'au domaine littéraire. Il ne relève pas d'une catégorie rhétorique spécifique, il peut prendre plusieurs formes et se décrire à l'aide de plusieurs outils d'analyse : il est un « caméléon »⁶⁷. Un même énoncé jugé humoristique peut regrouper une multitude de figures rhétoriques dont la diversité ne permet pas d'établir que telle ou telle soit propre à l'humour. La question se pose d'autant plus lorsqu'il s'agit d'établir les liens possibles entre la notion d'humour et celle presque jumelle d'ironie, catégorie dont on a pu formuler une définition rhétorique. La notion d'humour est par exemple absente du *Dictionnaire de rhétorique* de Georges Molinié, alors qu'il existe une entrée pour l'ironie. Dans ce dictionnaire, Georges Molinié définit l'ironie comme « une figure de type macrostructural, qui joue sur la caractérisation intensive de l'énoncé : comme chacun sait, on dit le contraire de ce que l'on veut faire entendre »⁶⁸. A l'inverse, Henri Morier, dans son dictionnaire, s'efforce de distinguer l'ironie de l'humour :

⁶⁷ Béatrice Priego-Valverde, *L'Humour dans les interactions conversationnelles : jeux et enjeux*, op. cit., p. 11.

⁶⁸ Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le livre de poche, 1992, p. 180.

[...] la première s'opposerait à la seconde en ce qu'elle joue plus particulièrement sur l'antiphrase, alors que l'humour jouerait sur des oppositions qui ne seraient pas antiphrastiques⁶⁹.

L'ironie, d'un point de vue rhétorique, peut donc se repérer par l'usage de l'antiphrase, mais doit aussi être analysée dans son contexte. Le cas est encore plus complexe pour l'humour, qui ne possède pas de figures de rhétorique privilégiées, mais peut s'identifier par différents indices dont l'interprétation relève toujours, en définitive, d'une analyse du contexte. Tout comme l'ironie, l'humour relève de la macrostructure du texte. L'humour est une notion anti-rhétorique, discrète et cherchant à passer inaperçue.

4. La subjectivité de l'humour

Un autre constat que nous nous devons prendre en compte, et particulièrement pour les textes de Houellebecq, dont nous avons vu que la réception est problématique, est qu'« il n'y a pas de comique en soi »⁷⁰. Juger du caractère humoristique d'un texte revient toujours à se confronter à la subjectivité d'un autre lecteur. Telle personne sera sensible à l'humour d'un texte alors que telle autre y sera totalement imperméable, voire sera choquée par un propos volontairement provocateur. « Le caractère risible d'un énoncé humoristique dépend en effet de l'état d'esprit des interlocuteurs, du moment de l'énonciation et des implicites partagés »⁷¹. L'aspect énonciatif et surtout le contexte

⁶⁹ Patrick Charaudeau, « Des catégories pour l'humour ? », *Questions de communication, op. cit.*, p. 19-41.

⁷⁰ Béatrice Priego Valverde, *L'Humour dans les interactions conversationnelles : jeux et enjeux, op. cit.*, p. 17.

⁷¹ *Ibid.*

socioculturel sont donc à prendre pleinement en compte pour comprendre la nature d'un texte humoristique.

5. La diversité terminologique

Si l'humour est un phénomène complexe, les chercheurs essayent légitimement de l'identifier en le distinguant des autres formes du risible, avec pour résultat un foisonnement terminologique assez vertigineux, puisque chaque auteur propose ses propres définitions ou ajoute de subtiles nuances aux concepts déjà établis. Cette diversité terminologique a, selon Béatrice Priego Valverde, pour conséquence de provoquer une confusion ou une trop grande généralisation entre « des domaines aussi voisins que l'humour, le comique, le risible, de sorte que l'on ne sait plus finalement si tous ces domaines entretiennent de simples rapports d'équivalence ou si, au contraire, ils entretiennent des rapports plus complexes, tels que l'hyponymie »⁷². Deux termes sont principalement dans le giron sémantique de l'humour, sans être pour autant des formes de celui-ci : l'ironie et le comique.

⁷² *Ibid.*, p. 13.

III. IRONIE, COMIQUE ET HUMOUR : COMMENT LES DISTINGUER ?

Humour et comique

1.1. Quatre théories du rire

Les rapports qu'entretiennent les notions de comique et d'humour sont difficiles à décrire et à formaliser, pour la simple raison qu'aucune de ces deux notions n'a jamais été clairement et définitivement formulée. Si le terme et le concept d'humour possèdent une histoire, il en est de même pour le concept de comique. Une étude diachronique, en commençant pour le fondement de la comédie par Aristote, est possible. Cependant, si les deux termes demeurent, cela signifie bien, au contraire de ce que semble affirmer Daniel Grojnowski à la fin de sa notice sur l'humour dans le *Dictionnaire du littéraire*⁷³, que l'humour n'est pas synonyme de comique. Qu'il soit impossible de formuler une définition totalisante n'empêche pas de pouvoir établir des distinctions, sans chercher d'ailleurs à savoir si l'humour est une sous-catégorie du comique ou vice versa. Au contraire, opposer ces deux termes permet d'alimenter la réflexion et de gagner en finesse. Historiquement, le comique est lié à la question du rire et au genre de la comédie définie par Aristote. Parler de comique revient systématiquement à évoquer les sources

⁷³ « L'humour est ainsi devenu synonyme de comique, au sens commun du terme, révélant un état d'esprit, un "sens (de l'humour)" qui existe en dehors de ses manifestations littéraires », dans le *Dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, Paris, PUF, 2002, p. 288.

du rire et nombreux sont les auteurs qui ont abordé cette question. Nous suivrons ici le travail d'Eric Smadja dans son « Que sais-je ? » portant sur le rire. Pour l'auteur, il est possible d'identifier quatre grandes théories répondant à la question « pourquoi rit-on ? ».

La théorie morale ou pessimiste, représentée par Platon, Aristote, Cicéron, Quintilien, Descartes, Hobbes, Bain. « Le rieur exprimerait un plaisir lié à un sentiment de supériorité vis-à-vis de l'objet devenu risible car dégradé et dévalué »⁷⁴. Dans ce premier cas, la laideur, qu'elle soit morale ou physique, est à la source du rire.

La théorie du contraste et de l'incongruité, essentiellement développée par Kant et Schopenhauer : le rire naît de la perception d'un contraste, soit entre deux représentations simultanées, soit entre « la représentation attendue par la conscience et celle apparue inopinément »⁷⁵ dans le monde réel. Le rire peut ainsi surgir à tout moment, de manière involontaire par la perception d'une contradiction joyeuse dans la réalité ou bien ce contraste peut être volontairement produit dans une représentation du monde construite à dessein.

La théorie de la décharge d'Herbert Spencer :

Le rire surviendrait à la suite d'un passage soudain d'un état psychique intense à un autre qui est bien moindre, donc à l'occasion d'une situation, d'un fait produisant un contraste descendant brutal⁷⁶.

Le rire pour Spencer est un processus de régulation permettant de rétablir un équilibre au sein de l'individu.

⁷⁴ Eric Smadja, *Le Rire*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1993, p. 34.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 34-35.

Enfin, Bergson, dans son essai fondamental intitulé *Le Rire*, ne formule pas une définition générale du comique, mais l'assimile à la notion de rire et en cherche donc les causes, les conditions et les fonctions. Trois conditions sont nécessaires selon le philosophe : tout d'abord le comique ne peut avoir lieu que dans un cadre humain. On rit de l'homme, de ses caractéristiques, de ses défauts. On ne rit pas d'un chapeau, sauf pour railler « la forme que les hommes lui ont donnée »⁷⁷, ni d'un animal, sauf pour surprendre « chez lui une attitude d'homme »⁷⁸. La seconde condition relève de l'état dans lequel doit se trouver l'être humain pour que le comique puisse exister : une forme d'« anesthésie momentanée du cœur »⁷⁹. Pour que le rire naisse, il faut accepter un certain détachement et « assister à la vie en spectateur indifférent »⁸⁰. Pour Bergson, cette attitude est nécessaire afin d'alléger la vie, de lui retirer le poids de l'émotion et du sentiment.

La dernière condition découle directement de la première : « Notre rire est toujours le rire d'un groupe »⁸¹. Il ne peut s'épanouir et se développer que dans un groupe social où opère une certaine entente, une connivence. La conséquence de cette remarque est que le rire est nécessairement lié à la situation dans laquelle le comique est produit, qu'il s'agisse d'une époque, d'un lieu, ou d'une catégorie sociale. Dès lors, le comique peut ne pas fonctionner à partir du moment où il échappe à son lieu de création. Le meilleur exemple est l'impossibilité souvent de traduire une plaisanterie ou

⁷⁷ Henri Bergson, *Le Rire* [1900], Paris, PUF, 1989, p. 3.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 5.

une histoire comique dans une autre langue, car les mœurs et les références diffèrent entre les pays.

Toujours selon Bergson, l'origine du comique se trouve dans une « raideur mécanique là où l'on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne »⁸². À partir de cette idée centrale, le philosophe identifie trois développements possibles :

1 : « Une raideur quelconque appliquée sur la mobilité de la vie »⁸³ :

- un mécanisme inséré dans la nature.
- une réglementation automatique de la société.
- une réglementation humaine se substituant aux lois mêmes de la nature.

2 : « Est comique tout incident qui appelle notre attention sur le physique d'une personne alors que le moral est en cause »⁸⁴.

3 : « Nous rions toutes les fois qu'une personne donne l'impression d'une chose »⁸⁵.

Pour Bergson, ces trois structures fondamentales donnent lieu ensuite à une série de procédés que lui-même distingue en comique de mots, de gestes ou de situation.

⁸² *Ibid.*, p. 9.

⁸³ *Ibid.*, p. 28.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 44.

Après ce rapide aperçu des notions d'humour et de comique, il semble important, pour des raisons d'éclaircissement terminologique, de bien marquer la différence entre elles. Leurs rapports ne semblent pas évidents à définir et ne présentent que peu d'intérêt : savoir si l'humour est une sous-catégorie du comique ou une de ses variantes ne sert finalement pas à approcher le phénomène. En revanche, penser les deux notions dans un rapport de dialogue, comme nous le ferons ensuite avec celle d'ironie, permet d'éclaircir notre sujet.

1.2. L'origine des deux termes

Le comique est lié depuis son origine à un genre, celui de la comédie. Cet aspect générique a permis le développement de la réflexion sur ses procédés : pensons à notamment à la traditionnelle répartition proposée par Bergson en comique de mots, de gestes et de caractère. De son côté, l'humour trouve sa source dans la psychologie des personnes et des personnages, que celle-ci soit feinte, construite de toute pièce par l'artiste, ou bien réelle. Il n'est historiquement lié à aucun genre et ses procédés sont ténus, discrets et plus difficilement identifiables. Chaque humour possède ses manifestations, dans les gestes, dans les mots. Il s'avère impossible d'édicter une liste exhaustive de l'ensemble des procédés dits humoristiques si bien que, finalement, chaque texte humoristique est en capacité de renouveler, de modifier et d'inventer de nouvelles formes d'expression. L'humour est discursif alors que le comique peut être représenté. L'humour est une notion irréductible (qui ne peut être simplifiée) et irrationnelle (qui possède une infinité de décimales).

Cet aspect nous semble important car si nombre d'auteurs ont renoncé à formuler une définition de l'humour, en raison des difficultés évoquées plus haut, il est en revanche tout à fait possible d'identifier et d'analyser l'humour d'un auteur. Autrement dit, si nous ne pouvons répondre à la question « qu'est-ce que l'humour ? », nous sommes en capacité de répondre à celle-ci : « Qu'est-ce que l'humour houellebecquien ? ».

1.3. La question du rire

Le second point de divergence touche à la question du rire. Si le comique est intimement lié au rire, il n'en est pas de même pour l'humour. Une longue tradition philosophique relie l'humour et la mélancolie. Selon Jonathan Pollock, c'est Hippocrate, après « le problème XXX » attribué à Aristote, qui lie indéfectiblement l'humour et la mélancolie. Appelé pour venir en aide à Démocrite, atteint de folie, Hippocrate décèle chez le philosophe le travail de bile noire dont la principale manifestation est un rire dérangent. C'est que Démocrite ne rit pas d'une situation particulière, de la perception d'une incongruité ou d'une laideur, il rit « d'un unique objet, l'homme plein de déraison »⁸⁶. La mélancolie est bien plus qu'un simple état de tristesse, elle conduit l'homme à se mettre à l'écart de la cité et à porter sur elle et sur lui-même un regard quasi extra-lucide. Dans le cas du philosophe grec, Hippocrate « s'aperçoit que Démocrite raisonne fort sagement, que son rire est un médicament à la mélancolie qui

⁸⁶ Hippocrate, *Sur le rire et la folie*, trad. Y. Hersant, Paris, Payot-Rivages, 1989, p. 83-86.

vaut bien l'ellébore »⁸⁷. Le rire dont parle Jackie Pigeaud est bien différent du rire évoqué plus haut à propos du comique. Il est le rire de l'humeur noire, ou de l'humour (noir). Si historiquement et étymologiquement la mélancolie et l'humour sont liés, ce rapport ne peut épuiser à lui seul le concept d'humour. Il offre en revanche une piste d'analyse non négligeable car nombreux sont les personnages de Houellebecq auxquels nous pouvons attribuer un tempérament mélancolique, en particulier Daniel, le protagoniste de *La Possibilité d'une île*.

Finalement, si bien des procédés peuvent être communs à l'humour et au comique, ce qui distingue ces deux notions tient plutôt, comme le souligne Georges Elgozy, à leur objet :

[...] l'humour à moins pour objet de provoquer le rire que de suggérer une réflexion originale ou enjouée⁸⁸.

Le rire n'est pas le but premier de l'humour, mais apparaît comme la conséquence d'une certaine vision du monde, d'une « réflexion centrale ou excentrique, congrue ou farfelue »⁸⁹. Il est encore, pour reprendre Jean Emelina, « un *mode de pensée* et un *état d'esprit* qui investissent un mode de discours ou de comportement d'allure "banale" »⁹⁰.

⁸⁷ Jackie Pigeaud, « Prolégomènes à une histoire de la mélancolie », dans « Histoire, économie et société », 1984, n° 4, « Santé, médecine et politiques de santé », p. 506.

⁸⁸ Georges Elgozy, *De l'humour*, op. cit., p. 14.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 75.

⁹⁰ Jean Emelina, *Le Comique*, op. cit., p. 192.

Humour et ironie

1.1. Une définition rhétorique et linguistique

De son côté, l'ironie est plus évidente à cerner car elle possède un ensemble de définitions cohérentes, à commencer par une définition rhétorique comme celle de Georges Molinié dans son *Dictionnaire de rhétorique* :

L'ironie est une figure de type macrostructural, qui joue sur la caractérisation intensive de l'énoncé : comme chacun sait, on dit le contraire de ce que l'on veut faire entendre. Il importe de bien voir le caractère macrostructural de l'ironie : un discours ironique se développe parfois sur un ensemble de phrases parmi lesquelles il est difficile d'isoler formellement des termes spécifiquement porteurs de l'ironie (mais en cas d'antiphrase cela est possible) ; d'autre part, c'est tout l'entourage du passage qui concourt à le faire interpréter ironiquement, l'ironie pouvant toujours n'être point perçue⁹¹.

Sur le principe, l'ironie consiste à faire entendre le contraire de ce que l'on dit, mais ne se résume pas à la figure de l'antiphrase, elle est à percevoir dans un contexte plus large et relève d'un travail d'herméneutique, avec le risque évidemment de ne pas être comprise.

Parallèlement à cette définition rhétorique, existe une définition linguistique : dans un cas d'ironie, il y a une dissociation entre le locuteur et l'instance énonciative du discours. Deux voix se font entendre, celle du locuteur et celle de l'énonciateur, ces deux voix peuvent avoir un sens contraire : nous retombons alors dans le cas de l'antiphrase, mais pas uniquement. D'autres formes de rapports existent, offrant d'autres modes

⁹¹ Henri Morié, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, op. cit., p. 180.

d'expression à l'ironie. Notons cependant que ces deux définitions de l'ironie ne sont pas en opposition mais au contraire se complètent.

1.2. Une définition philosophique

Avant de connaître une définition rhétorique et linguistique, l'ironie est avant tout liée à la philosophie socratique et à la méthode de la maïeutique. Étymologiquement, le mot *ironie* vient du grec *eirôn* et signifie « celui qui s'interroge, qui demande ou se demande ». Selon Pierre Schoentjes, dans *l'ironie socratique* :

(...) celui qui pose des questions peut feindre l'ignorance et les formuler d'une façon qui dérouté son interlocuteur, ou qui le prend au piège. Malgré les connotations ambiguës du mot, l'ironie socratique occupe une place centrale dans la maïeutique ; elle est considérée comme une méthode heuristique, une dialectique qui conduit à la sagesse⁹².

Tout comme l'humour, l'ironie est élevée au niveau d'une figure de pensée, d'une manière d'être au monde, la différence étant que cette dernière possède une visée polémique et peut être utilisée comme un outil d'argumentation.

Vladimir Jankélévitch, dans son ouvrage majeur sur l'ironie, reprend cette double caractéristique. Pour le philosophe, l'ironie est un moment où « la pensée reprend son souffle et se repose des systèmes compacts qui l'oppressaient »⁹³. Comme figure du décalage, elle permet de prendre du recul et de briser le carcan des représentations, de desserrer l'étau des idéologies. Mais par le fait même qu'elle brise les systèmes de

⁹² *Dictionnaire du littéraire, op. cit.*, p. 320.

⁹³ Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 10.

pensée, une certaine violence l'accompagne, et Jankélévitch de dire, dès la première page de son essai :

L'ironie, assurément, est bien trop morale pour être vraiment artiste, comme elle est trop cruelle pour être vraiment comique⁹⁴.

L'ironie entretient un rapport ambigu avec le comique. Par certains aspects, elle s'en approche : l'antiphrase par exemple est une manière de créer un contraste entre deux représentations et relève d'une forme d'incongruité d'où peut naître le rire. La limite est que, ayant une portée polémique, l'ironie se tourne du côté du sérieux, voire dans certains cas vers une parole agressive.

De l'autre côté, l'humour partage des points communs avec l'ironie chez Jankélévitch en ce que le premier serait l'accomplissement de la seconde. Bernard Gendrel et Patrick Moran résument ainsi la pensée du philosophe sur ce point :

Jankélévitch emprunte aux *Pensées* de Pascal la dialectique de l'habile et du semi-habile : face au pouvoir politique, qui veut faire passer pour une grandeur naturelle sa simple grandeur d'établissement, l'individu peut adopter trois attitudes. Le naïf croit ce que lui dit le pouvoir, qu'il est bel et bien une grandeur naturelle. Le semi-habile est celui qui se rend compte de la fiction sur laquelle repose l'État, et qui la dénonce. L'habile, enfin, s'est lui aussi rendu compte de la vérité, mais il sait plus encore quelles sont les vertus de la tranquillité et de la stabilité : ainsi se comporte-t-il exactement comme le naïf, mais avec « l'idée de derrière » qui fait toute la différence. *Mutatis mutandis*, Jankélévitch met l'ironie du côté du semi-habile et l'humour du côté de l'habile. L'ironie consiste à critiquer et à montrer les insuffisances et les contradictions du monde et des hommes ; l'humour consiste à aller jusqu'au bout de cette logique en acceptant ces contradictions et en les assumant : l'humoriste, après tout, n'est pas en dehors de l'humanité⁹⁵.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁹⁵ Bernard Gendrel, Patrick Moran, « Humour, comique, ironie », dans *L'Humour: tentative de définition*, séminaire de Bernard Gendrel et Patrick Moran, École Normale Supérieure (2005-2006), *Fabula*, [en ligne], disponible sur URL <https://www.fabula.org/atelier.php?Humour%2C%20comique%2C%20ironie/>, consulté le 10 février 2019.

Humour, comique, ironie sont trois concepts qui fonctionnent ensemble en raison de leur proximité, tendant à les assimiler, et de leurs différences, tendant à les distinguer. Il est peu efficace de vouloir créer des catégories hermétiques, c'est pourquoi nous nous efforcerons plutôt de conserver entre elles un rapport dialectique afin d'apprécier et de caractériser le mélange si particulier opéré par Houellebecq. En définitive, il ne semble pas pertinent d'établir des hiérarchisations entre ces trois notions. Dire par exemple que l'humour serait une forme supérieure de comique ou que l'humour serait engendré par l'ironie ne ferait qu'ajouter un parti pris subjectif à tous ceux déjà existants. Afin de récapituler notre propos, nous pouvons établir le tableau synthétique suivant, reprenant les différentes définitions de l'humour, du comique et de l'ironie, en fonction du domaine d'étude qui s'efforce de les penser :

	Humour	Comique	Ironie
Herméneutique	Propose une forme de suspension du sens, de remise en question des conditions herméneutiques.	Produit un sens explicite tourné vers la joie, le rire, la légèreté.	Propose un retournement du sens, une contre-argumentation.
Esthétique	Correspond à une façon de voir le monde : percevoir les inadéquations et les dépasser.	Correspond à l'ensemble des procédés ayant pour effet le rire.	Correspond à une façon de penser, une démarche philosophique.
Poétique	Il n'est associé à aucun genre en particulier.	Il est historiquement lié au genre de la comédie. Le comique est un registre.	L'ironie est associée au genre de la satire.
Rhétorique	Ne possède pas de figures de rhétorique propres. Une notion que l'on peut qualifier d'anti-rhétorique	Possède un nombre de tropes identifiables au registre comique.	Possède une figure centrale : l'antiphrase.
Linguistique	Relève d'une définition sémantique et énonciative.	Relève d'une définition principalement sémantique.	En tant que figure macrostructurale : sa définition est principalement énonciative.

Malgré les différences qui sont formulées notamment par la rhétorique, la proximité que l'humour entretient avec l'ironie nous amènera à inclure celle-ci dans notre analyse. Néanmoins, l'objectif ne sera pas de proposer une taxinomie exhaustive de tous les phénomènes risibles dans l'œuvre de Houellebecq. Nous nous efforcerons de garder en point de mire l'idée de Bruno Viard selon laquelle, chez Houellebecq, « le sens est dans la structure »⁹⁶. Nous pourrions ainsi identifier à certains endroits des procédés comiques comme la parodie, la satire ou la caricature, mais sans perdre de vue le sens global de l'œuvre. En effet, dans un article intitulé « De l'humour dans la théorie littéraire », Laurent Zimmermann distingue deux formes d'humour : l'une qui ne serait qu'un « condiment » du texte, ou l'humour est secondaire, venant s'adjoindre au propos et « y ajouter la grâce de la légèreté »⁹⁷. La seconde forme d'humour est plus complexe et vient construire, ou suspendre, le sens du texte ; autrement dit il s'agit d'un humour faisant pleinement partie de la structure de l'œuvre, un humour « en position de déterminer l'ensemble de l'édifice théorique, de le faire tenir aussi bien qu'éventuellement vaciller »⁹⁸.

Notre hypothèse est bien que nous sommes en présence de la seconde forme d'humour dont parle Zimmermann dans l'œuvre de Houellebecq. Il est donc nécessaire de l'analyser à l'échelle de l'œuvre entière afin d'en saisir la portée et l'inflexion qu'il peut apporter aux discours assertifs et savants au sein des romans.

⁹⁶ Bruno Viard, *Houellebecq au laser. La faute à mai 68*, Nice, Ovidia, coll. « Chemins de pensée », 2008, p. 57.

⁹⁷ Laurent Zimmermann, « De l'humour dans la théorie littéraire », *Littérature*, n°132, décembre 2003, « Littérature et phénoménologie », p. 103.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 102.

Afin de pallier le problème de la subjectivité et de pouvoir considérer l'humour comme appartenant à la structure même des romans de notre corpus, nous choisirons d'analyser principalement, dans un premier temps, la question de l'humour sur un axe linguistique. L'idée n'est donc pas d'isoler volontairement certains passages tels des morceaux choisis illustrant la veine humoristique et la capacité à faire rire de l'auteur. Bien au contraire, il conviendra de montrer que l'humour structure l'œuvre de part en part et permet de construire son sens ou au contraire de le déconstruire méticuleusement.

IV. CHOIX TERMINOLOGIQUES ET MÉTHODE D'ANALYSE

Une approche linguistique

A l'issue de ce rapide tour d'horizon de la notion d'humour, trois grandes difficultés apparaissent clairement :

- l'impossibilité de prendre le rire comme critère du fait humoristique ;
- une diversité terminologique apportant confusion et malentendu ;
- des catégories rhétoriques non représentatives de la complexité du phénomène humoristique.

Dans la perspective de proposer une description précise et complète des différentes formes humoristiques présentes dans l'œuvre de Michel Houellebecq, nous choisirons dans un premier temps de nous fonder sur les travaux du linguiste Patrick Charaudeau, dont nous ferons tout d'abord une succincte présentation, en sélectionnant les catégories qui nous semblent les plus opératoires pour notre étude.

Selon Patrick Charaudeau, il est nécessaire de considérer « le terme d'humour comme désignant la notion qui subsume les différentes catégories du processus humoristique »⁹⁹. Nous utiliserons le terme humour comme un hyperonyme à partir duquel nous déploierons les catégories évoquées par le linguiste, notamment celle d'ironie et quelques procédés comiques évoqués par Bergson. Selon Patrick Charaudeau donc, l'humour est « une stratégie discursive » qui consiste à :

s'affronter au langage, se libérer de ses contraintes, qu'il s'agisse des règles linguistiques (morphologie et syntaxe) ou des normes d'usage (emplois réglés par des conventions sociales en situation), ce qui donne lieu à des jeux de mots ou de pensée ;

construire une vision décalée, transformée, métamorphosée d'un monde qui s'impose toujours à l'être vivant en société de façon normée résultat d'un consensus social et culturel quant aux croyances auxquelles il adhère ;

demander à un certain interlocuteur (individu ou auditoire) de partager ce jeu sur le langage et le monde, d'entrer dans cette connivence de « jouer ensemble », mais un jouer qui engage l'individu à devenir autre, l'instant de l'acte humoristique, ce qui permet de dire que l'acte humoristique n'est jamais gratuit. Au total, l'humour correspond toujours à une visée ludique, mais à celle-ci peuvent s'adjoindre d'autres visées plus critiques, voire agressives, qui engagent le sujet humoriste et son interlocuteur à partager un engagement bien plus profond. En tout cas, il s'agit toujours d'un partage de liberté, du fait que l'acte humoristique est

⁹⁹ Patrick Charaudeau, « De l'ironie à l'absurde et des catégories aux effets », dans *Frontières de l'humour*, sous la direction de Maria Dolores Vivero Garcia, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 13.

tourné, à la fois, vers le monde, dans le désir de le mettre en cause, et vers l'autre, dans le désir de le rendre complice¹⁰⁰.

À partir de cette définition, il est possible d'étudier l'acte humoristique en prenant en compte d'un côté la situation d'énonciation, les thématiques abordées, les procédés verbaux et, de l'autre, les effets que peuvent produire ces actes. Patrick Charaudeau justifie la nécessité de séparer les procédés et les effets en raison d'un constat que nous pouvons tous faire quotidiennement, à savoir que « tout acte de langage [...] dépend, c'est bien connu, des composantes de la situation communicationnelle dans laquelle il est produit »¹⁰¹. Cette situation dépend de l'identité des interlocuteurs, de la cible visée, des univers de discours abordés et des conditions sociales et historiques.

La première question à se poser est de savoir qui parle. Dans le cadre de l'étude d'un roman, nous nous poserons la question de la légitimité des personnages, alors locuteurs et énonciateurs, à produire à tel ou tel instant du récit un acte humoristique. Le portrait de chaque personnage peut conduire l'interprétation des propos vers le non sérieux. Il y a en effet une certaine logique, constatée par Stéphane Chaudier et Joël July, dans les romans de Houellebecq, consistant à « montre[r] le personnage avant d'exposer et, du même coup, de discréditer son opinion »¹⁰². Pensons par exemple à certains personnages types comme le naïf, l'ingénu, ou bien certains couples comiques comme

¹⁰⁰ *Id.*, « Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, complément », dans *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*, sous la direction de Maria Dolores Vivero Garcia, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 9-43, [en ligne], disponible sur URL : <http://www.patrick-charaudeau.com/Des-categories-pour-l-humour,274.html>, consulté le 5 janvier 2021.

¹⁰¹ *Id.*, « De l'ironie à l'absurde et des catégories aux effets », *op. cit.*, p. 19.

¹⁰² Stéphane Chaudier et Joël July, « Houellebecq et la déconstruction du discours politique dans *Soumission* », dans *Houellebecq entre poème et prose*, Olivier Parenteau (dir.), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2021, [en ligne], disponible sur URL : <https://hal.science/hal-03582670v2>, consulté le 3 décembre 2022.

Bouvard et Pécuchet, dont on trouve un écho dans *Extension du domaine de la lutte* à travers le parcours en province du narrateur et de son collègue Tisserand. Nous nous demanderons dans quelle mesure la présence médiatique de l'auteur, en tant que locuteur principal, peut venir brouiller l'interprétation du texte avec des propos venant parfois contredire ceux des personnages.

Le second point à envisager concerne le destinataire, « également un être de parole idéalement construit par le locuteur, auquel celui-ci attribue une identité discursive »¹⁰³. Ce destinataire peut être complice ou cible : soit il partage la vision du monde décalée de l'énonciateur, soit il est la victime de l'acte humoristique. Mais les cibles peuvent être variées, il peut s'agir d'une personne, d'une situation de la vie quotidienne dont on souligne par exemple l'incongruité, ou d'une *doxa* dont on remet en cause les fondements.

Enfin, puisque l'enjeu est d'analyser la situation d'énonciation, il convient d'envisager aussi les cas où celle-ci entraîne une incompréhension, un rejet ou une condamnation de l'acte humoristique, d'autant plus qu'il n'est peut-être pas d'auteur contemporain dont l'interprétation des œuvres et des paroles soit autant sujette à débats et controverses. Selon Patrick Charaudeau¹⁰⁴, les difficultés peuvent venir du choix des « univers de discours » (ou thématique) traités et de la *doxa* abordée. Certains thèmes peuvent être jugés impropres à l'acte humoristique. Par ailleurs, si probablement une grande majorité des lecteurs convient qu'il est possible de rire de tout, pour paraphraser le célèbre Pierre Desproges, il n'en est pas de même de la *doxa*, c'est-à-dire

¹⁰³ Patrick Charaudeau., « Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, compléments », *op. cit.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

du « jugement porté à l'intérieur de l'un ou l'autre de ces domaines thématiques »¹⁰⁵. Il est possible par exemple de prendre comme thématique le fait religieux, mais en parler en des termes non politiquement corrects peut conduire parfois à une condamnation de l'acte humoristique.

Une analyse énonciative et sémantique du texte

Pour le linguiste, l'étude de l'acte humoristique doit prendre appui sur l'analyse des procédés verbaux, en veillant bien à distinguer « l'humour par le jeu énonciatif » et « l'humour par le jeu sémantique ».

Le jeu énonciatif

Tout d'abord, « le jeu énonciatif consiste pour le locuteur à mettre le destinataire dans une position où il doit calculer le rapport entre ce qui est dit explicitement et l'intention cachée que recouvre cet explicite »¹⁰⁶. Trois caractéristiques viennent préciser cette idée d'une dissociation entre ce qui est dit et ce qui est pensé, notamment en ce qui concerne l'ironie.

- Cette dissociation prend la forme d'une discordance ou d'un rapport de contraire.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Patrick Charaudeau, « Des catégories pour l'humour ? », *op. cit.*, p. 27.

- L'énonciateur doit créer les conditions nécessaires à la compréhension du double sens. L'ironie par exemple n'est pas un mensonge : il convient de faire coexister ce qui est dit et ce qui est pensé, tout en faisant comprendre au destinataire la nature du rapport entre ces derniers, par des indices textuels, contextuels ou physiques (c'est le cas du clin d'œil par exemple), là où le but du mensonge est de dissimuler ce qui est pensé.

- L'ironie se fait toujours dans le même sens : l'énoncé est positif quand la pensée est négative. Cependant, il est possible aussi que l'énoncé ne soit pas positif, mais simplement formulé sur un ton naïf ou sérieux, alors que le propos est lui-même bien trop énorme pour laisser croire que l'énonciateur y croit. On parle dans ce cas d'humour pince-sans-rire.

Ajoutons enfin que pour rester dans le cadre d'un acte humoristique, il est nécessaire que le destinataire ne se sente pas agressé, qu'il puisse rester dans une forme de « complicité avec l'auteur de l'acte ironique »¹⁰⁷.

Cette dernière précision permet au linguiste de distinguer l'ironie de la raillerie (ou sarcasme), qui semble dès lors être à la limite des catégories relevant de l'acte humoristique. La raillerie n'est pas véritablement une dissociation entre le dit et le pensé, mais plutôt une exagération, « une hyperbolisation du négatif » entraînant un rejet des normes sociales et du conformisme.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 29.

Le jeu sémantique

Le second point à analyser, plus classique, concerne l'humour par le jeu sémantique. Dans ce cadre il convient d'étudier les rapports entre les différentes isotopies présentes dans les textes, en étant notamment attentif, comme l'a déjà fort justement remarqué Dominique Noguez, à la polysémie des mots et aux effets de la syllepse.

Patrick Charaudeau classe ces rapports et les nomme « incohérence »¹⁰⁸ :

- Incohérence loufoque : mettre ensemble deux éléments produisant un non-sens. C'est le cas par exemple dans le registre de l'absurde ou dans le surréalisme.

- Incohérence insolite : réunion de deux univers qui ne sont pas normalement liés mais que le récit rassemble par un coup de force. Il s'agit d'un procédé largement développé par Bergson et dans ce que nous avons appelé les théories du contraste et de l'incongruité.

- Incohérence paradoxale : tout en restant dans une même isotopie, le discours va à l'encontre de la logique ou de la *doxa*. Il s'agit d'un contresens, à entendre contre le sens commun attendu. C'est l'exemple utilisé par Charaudeau : « Cambriolé trois fois, il met le feu à sa maison ». L'isotopie reste la même, mais la réaction du propriétaire de la maison va à l'encontre du sens commun.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 32-35.

Les effets possibles de l'humour

Enfin, et c'est un point qui nous intéresse tout particulièrement pour l'étude de l'œuvre de Houellebecq, Patrick Charaudeau distingue quatre effets possibles provoqués par l'acte humoristique, effets qu'il nomme « connivence »¹⁰⁹ :

- La connivence ludique : un enjouement ludique libre de tout esprit critique.
- La connivence critique : dénonce un faux semblant et possède une contre-argumentation implicite.
- La connivence cynique, qui a un effet destructeur et autodestructeur en dévalorisant les normes sociales considérées comme positives et universelles. Il n'y a pas dans ce cas de contre-argumentation.
- La connivence de dérision : l'objectif est de disqualifier la cible en la rabaisant. Elle est considérée avec mépris et apparaît comme insignifiante.

Ces effets sont à considérer dans la relation qui s'établit entre le lecteur et le discours humoristique présent dans les textes.

Qu'allons-nous retenir ?

La précision du travail de Patrick Charaudeau ne doit pas limiter notre travail à une simple taxinomie de l'œuvre de Michel Houellebecq. D'une part car l'acte humoristique relève d'une combinaison de différentes catégories et, d'autre part, parce

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 35-38.

que l'interprétation des effets ouvre à un questionnement plus large sur les significations et les objectifs de l'humour dans l'œuvre. L'acte humoristique est avant tout une forme de libération du discours des contraintes sociales, libération que l'humoriste essaye de partager. Ses contraintes sont notamment celles détaillées par Jean-Marc Moura : cohérence d'un propos assumé pleinement par le locuteur, « hantise de la polysémie »¹¹⁰ et volonté d'avoir une action sur le monde. Ces contraintes correspondent à la définition du texte sérieux.

À partir de ce rapide tour d'horizon, nous pouvons dès lors présenter la démarche de cette étude. Nous choisissons volontairement de parler d'humour. Tout d'abord parce que l'humour prend comme sujet privilégié le « moi », qu'il est un phénomène textuel à considérer sur une certaine longueur et qu'il entretient un rapport complexe avec la question du rire. Ces trois caractéristiques sont présentes dans l'œuvre de Houellebecq et constitueront le point de départ de notre analyse. Elles permettent aussi de mettre en évidence les spécificités de l'humour face au comique, à l'ironie et plus généralement à tous les procédés du risible. À l'instar de Patrick Charaudeau, nous entendons le terme *humour* dans un sens générique, afin d'inclure les notions voisines comme l'ironie, la parodie, la satire, pour mieux caractériser le mélange si particulier présent dans les romans de notre corpus. Le but est de fonder la notion d'humour sur des bases linguistiques et énonciatives, en montrant que le rapport entre ce qui est dit et ce qui pensé n'est pas transparent, qu'il nécessite un décodage et que, par conséquent, c'est l'œuvre entière qui devient suspecte d'une interprétation humoristique. Dans cet objectif, nous prendrons appui principalement sur les travaux de Patrick Charaudeau et

¹¹⁰ Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, op. cit., p. 121.

de Dominique Noguez et, afin d'organiser cette étude, nous reprendrons l'idée de séparer la création de l'humour (deuxième partie) de son appréciation (troisième partie).

DEUXIÈME PARTIE :

L'HUMOUR

HOUELLEBCQUIEN,

STRATÉGIES ET PROCÉDÉS

De nombreux commentateurs décrivent les fous rires incontrôlables qui les traversent à la lecture des romans de Michel Houellebecq, dont l'œuvre est pourtant qualifiée par certains de « déprimiste »¹¹¹. Le rire n'est pas un critère suffisant pour rendre compte de l'humour d'un texte car il est une réaction personnelle et subjective devant une situation (un roman, un dessin etc.), autrement dit le rire inclut à la fois le comique (procédé localisé et non discursif) et l'humour (procédé étendu et discursif). Le rire n'est que le point de départ, un indice parmi d'autres qui nous invite à étudier le texte pour en identifier la source et la nature. Le comique a pour objectif de faire rire le lecteur, ces deux catégories sont donc liées. En revanche, l'humour n'a pas pour finalité première de faire rire, mais il peut surgir de manière aléatoire ou accidentelle. Citons deux exemples qui nous semblent éclairants pour problématiser les rapports complexes qui s'établissent entre le rire et de l'humour. Celui tout d'abord de Dominique Noguez qui, dans une lettre adressée à Michel Houellebecq en août 2001, déclare : « En prêtant l'oreille, fin juin, tu aurais pu, jusque sur ta presque-île, entendre mes rugissements de rire [...] »¹¹². Puis celui d'Agathe Novak-Lechevalier qui, dans son essai intitulé *Houellebecq, l'art de la consolation*, exprime avec beaucoup de justesse les contradictions inhérentes à la position de lecteur de Michel Houellebecq :

Il m'est arrivé à plusieurs reprises – je suppose donc que je ne suis pas la seule – dans les transports en commun, de tomber sur des gens plongés dans un de ses romans, et de les voir, un peu confus d'être en public, rire tout seuls sur leur siège. Cette capacité à faire rire, qui n'est pas la chose la plus partagée par les romanciers français contemporains, est un élément fondamental et caractéristique de l'œuvre houellebecquienne¹¹³.

¹¹¹ Jean-Marie Rouart, *Le Figaro littéraire*, 15 octobre 1998.

¹¹² Dominique Noguez, *Houellebecq, en fait*, Paris, Fayard, 2003, p. 169.

¹¹³ Agathe Novak-Lechevalier, *Houellebecq, l'art de la consolation*, Paris, Stock, 2019, p. 201.

Pourquoi rions-nous ou sourions-nous à la lecture des romans de Michel Houellebecq alors que la réalité qu'il dépeint est souvent abjecte ? Quels sont les ressorts de ce rire à la fois incontrôlable et pourtant difficile à assumer en société ? Pourquoi parler d'humour plutôt que de comique ? C'est à ces trois questions que cette seconde partie s'attachera à répondre. Pour construire notre étude et comprendre les paradoxes qui traversent les romans de Michel Houellebecq, il convient de penser l'humour comme une vraie stratégie discursive et non comme une simple addition de procédés. Le texte doit être abordé par le prisme de la rhétorique, par son contenu thématique mais aussi dans sa dimension discursive : autrement dit en considérant les différents contextes des discours, les rapports qu'ils entretiennent entre eux, et surtout les qualités de ceux qui les produisent et les reçoivent. Cette piste d'analyse a été ouverte par Sabine van Wesemael dans la conclusion de son ouvrage intitulé *Michel Houellebecq, le plaisir du texte*. Nous nous efforcerons de la poursuivre :

Le pire ennemi de Houellebecq, c'est l'esprit de sérieux. C'est avant tout parce que les théories formulées dans ses romans sont avancées par des semi-dingues. [...] Il y a donc dans le choix des personnages et du milieu dans lequel il les plonge des possibilités d'humour qu'exploite Houellebecq¹¹⁴.

« Semi-dingues », le terme est fort et met l'accent sur le côté inadapté des personnages à leurs milieux. C'est le cas par exemple de Michel Djerzinski dans *Les Particules élémentaires* : scientifique vivant dans une quasi-autarcie, il est incapable de s'adapter aux situations de communication et prononce tous ses propos avec le même degré de dégageant, comme lors du mariage de son demi-frère Bruno avec Anne.

¹¹⁴ Sabine van Wesemael, *Michel Houellebecq, Le plaisir du texte*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 198.

Michel, alors très intéressé par une phrase du pasteur décrivant l'avenir des futurs mariés – « les deux deviendront une seule chair » (*PE*, p. 172) –, se met à disserter sur ce sujet :

Plus tard, Michel s'approcha du pasteur qui rangeait ses ustensiles. « J'ai été très intéressé par ce que vous disiez tout à l'heure... » L'homme de Dieu sourit avec urbanité. Il enchaîna alors sur les expériences d'Aspect et le paradoxe EPR : lorsque deux particules ont été réunies, elles forment dès lors un tout inséparable, « ça me paraît tout à fait en rapport avec cette histoire d'une seule chair ». Le sourire du pasteur se crispa légèrement. « Je veux dire, poursuivit Michel en s'animant, sur le plan ontologique, on peut leur associer un vecteur d'état unique dans un espace de Hilbert ? Vous voyez ce que je veux dire ? » (*PE*, p. 173)

Michel ne se rend pas compte que son discours est inintelligible pour le pasteur. Le sourire du lecteur grandit en même temps que celui du prêtre s'éteint. Nous l'avons vu dans la première partie, l'interprétation humoristique d'un énoncé ou d'un discours dépend en grande partie du contexte dans lequel il est formulé et des qualités du locuteur. Dans l'exemple précédent, aucun trope humoristique n'est identifiable, seul le contexte du discours et les particularités de Michel Djerzinski permettent de saisir l'humour d'un tel passage.

Pour cette étude des caractéristiques du discours humoristique houellebecquien, nous prendrons donc comme point de départ les locuteurs eux-mêmes afin de mettre en évidence leur caractère risible, soit lié à leurs tempéraments, soit lié au milieu dans lequel ils se trouvent. Dans un second temps, nous étudierons la nature de la relation qui s'établit avec le lecteur : l'objectif sera de montrer que se met en place, la plupart du temps, un rapport de connivence avec lui, rendant dès lors possible le rire. Ce n'est qu'ensuite que nous traiterons des propriétés intrinsèques des

discours et des rapports qui existent entre eux, sous l'égide principalement de l'esthétique du contraste.

I. PERSONNAGES, NARRATEURS ET LOCUTEURS HOUELLEBECQUIENS

De grotesques *losers*

Qui sont les locuteurs, les narrateurs et les personnages houellebecquiens et pourquoi nous font-ils rire ? La lecture de l'œuvre de l'auteur montre une certaine homogénéité de ses personnages romanesques alors que les profils sociaux des protagonistes sont pourtant différents. Par ordre chronologique nous avons : un ingénieur (narrateur anonyme), un fonctionnaire travaillant dans la culture (Michel, narrateur de *Plateforme*), un chercheur en biologie (Michel)¹¹⁵ et son demi-frère professeur de lettres (Bruno, dans *Les Particules élémentaires*), un humoriste (Daniel, narrateur de *La Possibilité d'une île*), un artiste (Jed Martin, dans *La Carte et le territoire*), un professeur d'université (François, narrateur de *Soumission*), un contractuel au ministère de l'agriculture (Florent-Claude, narrateur de *Sérotonine*) et un fonctionnaire du ministère de l'économie (Bruno, dans *Anéantir*). Une impression de médiocrité, au

¹¹⁵ On notera la récurrence du prénom Michel dans *Les Particules élémentaires* et *Plateforme*, ce qui renforce le sentiment de confusion entre l'auteur et les personnages.

sens de *commun*, d'*ordinaire*, ressort de tous ces personnages, même si, parmi eux, trois destins se distinguent par leur caractère exceptionnel : celui de Michel dans *Les Particules élémentaires*, chercheur dont les travaux novateurs seront à la base de la disparition de l'espèce humaine telle que nous la connaissons ; Jed Martin, artiste pluridisciplinaire mondialement connu, et Daniel, humoriste professionnel, lui aussi connu et reconnu. Houellebecq s'ingénie toutefois à présenter leurs parcours comme fort peu remarquables. Pour Daniel, être humoriste est avant tout un métier, et c'est en « *bon professionnel* » (PE, p. 21) qu'il donne ses spectacles. Pour Michel dans *Les Particules élémentaires* (PE, p. 17-18), les chercheurs du CNRS sont comparés à de simples employés de bureau. Quant à Jed, il finit seul et reclus dans sa résidence fermée. Rien de romanesque dans ces destinées où la notoriété est vécue comme un fardeau et non comme une réussite enviable. Il n'y a finalement pas tant de différences entre le narrateur anonyme du premier roman et Jed Martin. Tous sont des hommes, blancs, de catégorie sociale moyenne ou supérieure, ils ont pour certains eu une famille, parfois des enfants. Des hommes bien ordinaires, sans excentricité, ni feinte ni réelle, et sans prétentions. Les premières pages d'*Extension du domaine de la lutte* sont à ce titre exemplaires dans leur manière de dresser le portrait type du personnage houellebecquien. Il appartient à un ensemble de « cadres moyens âgés de vingt-cinq à quarante ans » (EDL, p. 5), il a trente ans, il est analyste programmeur dans une société de services, gagne 2,5 fois le smic, va au travail en métro, ne part pas en week-end et préfère les voyages en séjour club. Il vit seul, se trouve « dépourvu de beauté comme de charme personnel » (*ibid.*, p. 15), « fréquente peu les êtres humains » (*ibid.*) et, dans cette solitude, écrit des fictions animalières. Tous les détails tendent à la généricité du personnage, il est un cadre parmi les cadres, sans différenciation, professe des idées

préconçues, ce qui le rend remplaçable, échangeable et reproductible à souhait. Toutes les précisions quant à son tempérament tendent vers une uniformité : celle de l'homme moyen. Enfin, la perte (l'oubli inavouable de l'emplacement où sa voiture est garée) l'identifie tout de suite au type du distrait comme le présentait déjà La Bruyère avec le personnage de Ménélaque : celui qui ne fait pas attention, qui trébuche parce qu'il ne regarde pas devant lui et dont on peut rire, de ce rire correcteur décrit par Henri Bergson¹¹⁶. Dans ce cas précis, comme dans la grande majorité des portraits dressés par Houellebecq, l'auteur utilise les ressorts du comique au sens où Aristote le définissait déjà, autrement dit un « défaut et une laideur dans douleur ni dommage »¹¹⁷. Ces portraits sont récurrents dans l'œuvre de Michel Houellebecq, jusque dans son avant-dernier ouvrage, *Sérotonine*, où les premières pages consacrées à l'autoportrait de Florent-Claude sont tout à fait comparables à celles de son premier roman :

J'ai quarante-six ans, je m'appelle Florent-Claude Labrouste et je déteste mon prénom [...] j'ai fait preuve de mon incapacité à reprendre ma vie en main, la virilité qui semblait se dégager de mon visage carré aux arêtes franches, de mes traits burinés n'était en réalité qu'un leurre, une arnaque pure et simple [...] je n'avais jamais été capable de contrôler ma propre vie, bref il paraissait très vraisemblable que la seconde partie de mon existence ne serait, à l'image de la première, qu'un flasque et douloureux effondrement. (SE, p. 10-12)

Si l'idée générale de présenter des hommes ayant raté leur vie perdure à l'échelle de l'œuvre entière, les modalités changent. Dans les deux derniers romans, Houellebecq fait de ses personnages des traîtres et des lâches : François trahit ses convictions personnelles en se rangeant du côté du parti musulman et Florent-Claude trahit Claire, la femme qu'il aime, finissant seul et malheureux.

¹¹⁶ Henri Bergson, *Le Rire*, op. cit., p. 67.

¹¹⁷ Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 109.

Par cette homogénéité, l'auteur crée le stéréotype de l'homme ordinaire, méprisable, autrement dit de l'homme bas. Dans un article intitulé « Voyage au bout de l'Europe : Lanzarote »¹¹⁸, Benjamin Verpoort parle du stéréotype du *loser*, possédant un statut social enviable mais incapable d'en profiter : il « va à sa propre ruine »¹¹⁹, tout en ayant « suffisamment de perspicacité pour que [le loser] s'aperçoive lui-même de sa lamentable condition »¹²⁰. Pour le dire avec les mots de Sabine van Weseamel, le personnage houellebecquien se « présente comme le spectateur impuissant de sa propre existence »¹²¹. Nous pouvons compléter l'analyse du critique en précisant que les personnages houellebecquiens sont particulièrement représentatifs de ce que le sociologue Alain Ehrenberg nomme « la fatigue d'être soi »¹²² :

La dépression amorce sa réussite au moment où le modèle disciplinaire de gestion des conduites, les règles d'autorité et de conformité aux interdits qui assignaient aux classes sociales comme aux deux sexes un destin ont cédé devant les normes qui incitent chacun à l'initiative individuelle en l'enjoignant à devenir lui-même. Conséquence de cette nouvelle normativité, la responsabilité entière de nos vies se loge non seulement en chacun de nous, mais également d'entre l'entre-nous collectif. Cet ouvrage montrera que la dépression en est l'envers exact. Cette manière d'être se présente comme une maladie de la responsabilité dans laquelle domine le sentiment d'insuffisance. Le déprimé n'est pas à la hauteur, il est fatigué d'avoir à devenir lui-même¹²³.

Ce stéréotype se construit sur la totalité des romans. En effet, même si nous ne sommes pas devant le principe du retour des mêmes personnages, nombreux sont les

¹¹⁸ Benjamin Verpoort, « Voyage au bout de l'Europe : Lanzarote », dans *Michel Houellebecq sous la loupe*, sous la direction de Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael, Amsterdam, 2007, p. 301-314.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 312.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Sabine van Weseamel, « Le mal de vivre : comment s'en débarrasser ? », dans *Roman 20-50*, n°66, Lille, Presse universitaire du Septentrion, décembre 2018, p.129.

¹²² Alain Ehrenberg, *La Fatigue d'être soi* [1998], Paris, Odile Jacob, 2021.

¹²³ *Ibid.*, p. 10-11.

points communs entre les différents protagonistes des romans : les prénoms, le sentiment d'avoir raté sa vie, une obsession pour le sexe, un rapport perturbé aux femmes, la misanthropie etc. Ils sont risibles par leur médiocrité, leurs loisirs, leurs faiblesses et leurs ressentiments, ce que note Sabine van Wesemael dans un de ses ouvrages :

Signalons d'ailleurs que, le plus souvent, les lecteurs de Houellebecq ne se reconnaîtront guère dans ses personnages qui n'ont rien d'édifiant. Ils se sentent supérieurs à ces créatures de cauchemar et c'est ce sentiment de supériorité qui crée chez eux l'enthousiasme¹²⁴.

Le principe du rire de supériorité, celui dont parle par exemple Baudelaire dans son essai sur le comique et qui ridiculise le sujet risible, se matérialise par la localisation dans l'espace de personnages se décrivant régulièrement dans une position couchée. Dans *l'incipit d'Extension du domaine de la lutte*, le narrateur est allongé par terre derrière un canapé en train de vomir, tout comme Jed après avoir détruit son tableau de Jeff Koons et Damien Hirst. À la fin de *Plateforme*, Michel passe ses journées dans un lit à rédiger le testament que constitue le livre, c'est le cas aussi dans *Les Particules élémentaires*, où Michel (le biologiste) reste de nombreuses journées dans son lit, quand son demi-frère Bruno termine son existence dans un lit d'hôpital psychiatrique. La position allongée, souvent répétée tout au long de l'œuvre romanesque de Michel Houellebecq, entre même dans l'autoportrait que l'auteur fait de lui-même dans *La Carte et le Territoire* :

¹²⁴ Sabine van Wesemael, *Michel Houellebecq, le plaisir du texte, op. cit.*, p. 184.

Après tout, je passe la plupart de mes journées couché ; je mange le plus souvent au lit, en regardant des dessins animés sur Fox TV ; ce n'est pas comme si j'organisais des dîners. (CT, p. 161)

Par leur bassesse ou leur laideur (morale et/ou physique), les locuteurs et les personnages sont risibles car sujets possibles de moquerie de la part d'un lecteur qui se met en position de supériorité, peut-être par « orgueil »¹²⁵, pour reprendre le vocabulaire de Baudelaire. Ajoutons enfin, dans le but de développer le recensement du personnel romanesque présent dans l'œuvre de Houellebecq, que l'auteur a utilisé au moins deux fois les possibilités offertes par la création d'un couple de personnages. Le roman *Les Particules élémentaires* narre en parallèle l'histoire de deux frères, Michel et Bruno. La formation de ce couple a pour conséquence de dédoubler la narration puisque deux points de vue s'affrontent et dialoguent au sein d'un même roman. Jean-Marc Moura remarque que « dans l'histoire littéraire, le type du personnel humoristique est souvent représenté par un couple de personnages : Laurel et Hardy, Bouvard et Pécuchet, Vladimir et Estragon »¹²⁶. Autrement dit deux personnages avec deux visions du monde, qui s'accompagnent, se trahissent, se soutiennent :

Le contraste des personnages produit un effet comique, mais la divergence des regards qu'ils portent sur leur monde autorise la prise en compte souriante et simultanée des deux pôles entre lesquels se juge la réalité¹²⁷.

Si ce procédé est déjà présent dans *Extension du domaine de lutte*, avec les pérégrinations provinciales du narrateur et de Tisserand, il devient l'architecture du roman dans *Les Particules élémentaires*. L'histoire d'un scientifique dépressif à la

¹²⁵ Charles Baudelaire, *De l'essence du rire*, op. cit., p. 248.

¹²⁶ Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, op. cit., p. 261.

¹²⁷ *Ibid.*

retraite et de son demi-frère, en « crise de la quarantaine » (*PE*, p. 23), portant « des imperméables en cuir » (*ibid.*), parlant comme un « personnage de série policière » (*ibid.*) et développant « ses pectoraux » (*ibid.*) laissent présager des meilleurs effets comiques.

En définitive, les locuteurs houellebecquiens offrent une image d'eux-mêmes tout en contrastes. Ils sont risibles par leur petitesse, leur laideur morale et physique, et pourtant rien n'échappe à leur regard acéré, celui du mélancolique qui ne fait déjà plus partie du monde, qui n'a rien à craindre du regard des autres et décortique placidement les mécanismes des relations humaines. Objets de rires et de craintes, à la fois moqués et redoutés¹²⁸, tous ces hommes ont un aspect grotesque.

Grotesque tout d'abord en référence à la définition traditionnelle de cette notion : « Plus qu'une poétique à part entière, il est le lieu des variations, des accumulations, des bigarrures. Il est un pot-pourri, un cabinet de curiosités étranges, hétéroclites et comiques »¹²⁹. Le modèle proposé par Victor Hugo et son personnage Quasimodo montre bien le mélange du comique en raison de sa difformité et du pathétique lié à son humanité. Tous les protagonistes houellebecquiens ont en eux cette part d'étrangeté explicitement formulée au début de *Sérotonine* par le protagoniste à propos de son propre prénom :

J'ai quarante-six ans, je m'appelle Florent-Claude Labrouste et je déteste mon prénom, je crois qu'il tient son origine de deux membres de ma

¹²⁸ Cette impression d'une parole redoutable a été identifiée par les premiers critiques dès la sortie d'*Extension du domaine de la lutte*. On peut citer le commentaire de Michel Polac : « Je me risque à recommander le terrible roman de Michel Houellebecq *Extension du domaine de la lutte* (chez Maurice Nadeau), bien que cette lecture puisse être mille fois plus mortelle qu'un cocktail médicamenteux. Ce texte est une "chose" redoutable, une aiguille qui peut transpercer le cerveau [...] », commentaire repris dans *Le Cahier de l'Herne*, sous la direction d'Agathe Novak-Lechevalier, Paris, Editions de l'Herne, 2017, p. 105.

¹²⁹ Aline Loicq, article « Grotesque » du *Dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, « Grotesque », p. 265.

famille que mon père et ma mère souhaitaient, chacun de leur côté, honorer [...] Florent est trop doux, trop proche du féminin Florence, en un sens presque androgyne. [...] Quant à Claude n'en parlons pas, il me fait instantanément penser aux Claudettes, et l'image d'épouvante d'une vidéo vintage de Claude François [...]. (SE, p. 10)

Par sa dénomination, le personnage de Florent-Claude est rendu grotesque, inspirant des sentiments contradictoires allant de la douceur à l'épouvante. Ce même dédoublement du personnage se retrouve dans *Les Particules élémentaires*, avec les demi-frères Bruno et Michel, association plutôt hétéroclite d'un scientifique presque asexué et d'un obsédé sexuel professeur de littérature, représentant pourtant deux faces d'une même médaille : Michel-Bruno, enfants d'un couple libertaire et symboles des dérives de la génération 68. Et que dire de l'association Michel-Tisserand dans *Extension du domaine de la lutte*, celle du terne ingénieur-système avec le commercial, lui aussi obsédé par les femmes, mais affublé d'un visage de « crapaud-buffle » (EDL, p. 54). On peut se demander si Houellebecq n'a pas pensé à Victor Hugo en associant dans *La Carte et le territoire* les personnages d'Olga, la compagne de Jed travaillant pour Michelin, et de Marylin, son attachée de presse :

La première vraie surprise de Jed fut l'attachée de presse [...] une petite chose souffreteuse, maigre, presque bossue, malencontreusement prénommée Marylin [...]. Ils se rencontrèrent dans le bureau d'Olga et c'en était gênant, de voir côte à côte cette créature somptueuse, aux formes indéfiniment désirables, et ce pauvre petit bout de femme, au vagin inexploré. (CT, p. 76)

Le contraste entre les deux personnages, la sublime Olga et la grotesque Marylin, participe d'une mécanique du rire en raison du caractère insolite et incongru d'une telle réunion. Houellebecq cependant ne tombe pas dans la moquerie pure et simple : Marylin est un personnage très positif dans le roman, un fort sentiment de compassion lui est associée et elle représente dans une certaine mesure le double féminin de Jed,

lui-même étant une projection incomplète de l'auteur, du moins par ses ambitions artistiques. Le comique repose sur la description d'une cible risible et l'instauration d'une distance avec le lecteur ou le spectateur, distance souvent associée à la notion de supériorité. Dans le cas du comique chez Houellebecq, s'opère parfois dans le même temps la mise en place d'un processus d'identification des locuteurs/personnages/narrateurs (et par là des lecteurs) à cette cible. Le rire n'est donc pas toujours pleinement un rire de supériorité, un rire correcteur (celui de la moquerie et du comique), mais un rire partagé, un *rire avec*, bien plus bienveillant (celui de l'autodérision et de l'humour). Pour le dire simplement, et nous aurons l'occasion d'y revenir dans la partie suivante, le rire tend vers le comique dans sa définition traditionnelle lorsque les personnages n'inspirent aucune empathie particulière. À l'inverse, et il semble que les exemples soient en définitive plus nombreux, le rire est associé au sentiment d'empathie, pensons particulièrement à Marylin ou à Tisserand, parce que ces personnages, en raison de leur laideur physique, sont en manque d'amour. Le rire perd sa fonction correctrice et se fige devant l'expression de la souffrance.

Humour et mélancolie

Le mot *humour*, par son étymologie, possède de nombreuses ramifications communes avec l'ancienne théorie des humeurs et en particulier avec la bile noire à l'origine du tempérament mélancolique. Or les *losers* houellebecquiens possèdent aussi une certaine unité psychologique : ils sont tous, comme l'indique Agathe Novak-Lechevalier, dépressifs :

Le dépressif n'est donc pas un cas isolé ; c'est un échantillon représentatif de l'état d'esprit de la fin du XX^e siècle. Ce thème sera développé dans chacun des romans de Michel Houellebecq¹³⁰.

Ce constat est aussi celui du sociologue Alain Ehrenberg qui, dans son essai intitulé *La Fatigue d'être soi*, constate l'hégémonie de cette maladie depuis les années 1970 :

En 1970, la psychiatrie montre, chiffre à l'appui, qu'elle [la dépression] est le trouble mental le plus répandu dans le monde, tandis que les psychanalystes perçoivent une nette croissance des déprimés par leur clientèle. Elle capte aujourd'hui le regard psychiatrique comme les psychoses il y a cinquante ans. C'est sa réussite médicale. Parallèlement, quotidiens et magazines la tiennent pour une maladie à la mode, voire le mal du siècle. La dépression s'est transformée en outil pratique pour définir nombre de nos malheurs et les alléger éventuellement par des moyens multiples. [...] C'est sa réussite sociologique¹³¹.

Ce phénomène de dépression généralisée est expliqué par Houellebecq par ce que Caroline Julliot et Agathe Novak-Lechevalier nomment la frustration :

« Vouloir et ne pas pouvoir. » Ce que Pascal disait de l'aspiration de l'homme à connaître la vérité ultime, aspiration inextinguible qui le condamne à l'incertitude et donc, fatalement, au désespoir, pourrait résumer toute la condition moderne chez Michel Houellebecq : frustration sexuelle, dans une société de la performance où l'on est jamais assez à la hauteur pour prétendre à l'épanouissement du plaisir ; frustration affective, dans un monde où l'individualisme prime, et où l'on ne sait plus véritablement construire une société, ni même former un couple ; frustration existentielle, dans une société qui réduit chaque conscience à n'être qu'un produit de consommation presque comme un autre, et, surtout, frustration métaphysique, dans un monde qui ne sait plus faire sens, au-delà de l'immédiateté des plaisirs standardisés¹³².

¹³⁰ Agathe Novak-Lechevalier, *Houellebecq, l'art de la consolation*, op. cit., p.42.

¹³¹ Alain Ehrenberg, *La Fatigue d'être soi*, op. cit., p. 9.

¹³² Caroline Julliot et Agathe Novak-Lechevalier, *Misère de l'homme sans Dieu*, Paris, Flammarion, 2022, p. 7-8.

Représenter des êtres dépressifs est clairement un choix délibéré de l'auteur. Dans le numéro des *Cahiers de l'Herne*¹³³ qui lui est consacré, à la lettre D de son abécédaire, Houellebecq choisit le mot *dépression* et confesse son omniprésence :

Ce n'est même pas un thème, c'est une toile de fond que j'emploie surtout pour le narrateur d'ailleurs¹³⁴.

Toile de fond que remarque aussi Caroline Julliot à propos de François, le protagoniste de *Soumission* :

François est incontestablement vif, intelligent, assez en tout cas pour fustiger la bêtise ambiante, et peut faire ponctuellement preuve d'une acuité dans ses observations tout à fait percutantes ; mais il est manifestement trop paresseux, ou trop dépressif, pour se positionner véritablement dans l'existence¹³⁵.

Ce n'est pas sans humour que Michel, dans *Les Particules élémentaires*, s'interroge sur son propre état, lors « d'une crise de découragement théorique » (*PE*, p. 224) :

[...] il s'interrogea sur lui-même. Était-il dépressif, et la question avait-elle un sens ? [...] La traditionnelle lucidité des dépressifs, souvent décrite comme un désinvestissement radical à l'égard des préoccupations humaines, se manifeste en tout premier lieu par un manque d'intérêt pour les questions effectivement peu intéressantes. Ainsi peut-on, à la rigueur, imaginer un dépressif amoureux, tandis qu'un dépressif patriote paraît franchement inconcevable. (*ibid.*, p. 226)

Tout comme Daniel est un humoriste lucide, Bruno et François sont des dépressifs conscients de leur dépression, et de ce recul surgissent quelques traits d'humour, tournés ici contre l'idée du patriotisme. Dans un article intitulé « No future !

¹³³ Houellebecq, sous la direction d'Agathe Novak-Lechevalier, Paris, Editions de l'Herne, 2017.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 176.

¹³⁵ Caroline Julliot, « Despotisme doux de *Soumission* : que change vraiment l'Islam ? », dans *Misère de l'homme dans Dieu*, sous la direction de Caroline Julliot et Agathe Novak-Lechevalier, Paris, Flammarion, 2022, p. 241.

Le désistement mélancolique de Michel Houellebecq », Anne-Marie Picard-Drillien s'appuie sur une définition d'origine freudienne de la mélancolie afin de développer l'idée du renoncement (qui rappelle celle du « désinvestissement radical »), qu'elle juge caractéristique des personnages du romancier :

Ce à quoi renonce le mélancolique n'est pas à un objet perdu [...]. Le mélancolique abandonne le moi lui-même, démissionne, se désiste, rompt toutes les amarres, tous les investissements. D'où le danger de la mélancolie (son terme radical pouvant être le passage à l'acte suicidaire). Je ne veux rien, se dit le mélancolique, se prenant ainsi pour objet de haine¹³⁶.

Chez Freud, le mécanisme de la mélancolie se pense en parallèle à celui du deuil. Lors d'une période de deuil, le sujet ne peut accepter la séparation avec l'objet perdu, empêchant ainsi le réinvestissement de son énergie psychique sur un autre objet. Chez le mélancolique, « la mélancolie s'installe au contraire sous la forme de l'incorporation de l'objet perdu par le sujet lui-même, de telle manière que celui-ci reprend à son compte l'ambivalence de sentiments qu'il portait auparavant à l'objet aimé »¹³⁷. Tous les personnages houellebecquiens peuvent se reconnaître dans ce portrait, tous finissent par démissionner de leurs vies et se dirigent inéluctablement vers une autodestruction du moi, une anthropophagie personnelle, à l'image d'un Saturne dévorant sa propre progéniture. Le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* fume jusqu'à trois paquets de Camel par jour, pendant que son acolyte Tisserand abandonne progressivement la lutte, dans une haine absolue de son être le conduisant d'abord au désir de meurtre, puis au suicide. Le Michel des *Particules élémentaires*, par ses travaux

¹³⁶ Anne-Marie Picard-Drillien, « No future ! Le désistement mélancolique de Michel Houellebecq », dans *Michel Houellebecq sous la loupe, op. cit.*, p. 189.

¹³⁷ Marie-Claude Lambotte, « Mélancolie », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], disponible sur URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/melancolie/>, consulté le 21 octobre 2020.

scientifiques, programme la fin de l'espèce humaine telle que nous la connaissons et disparaît mystérieusement, alors que son demi-frère sombre dans un délire sexuel se réduisant à la masturbation. La fin de *Plateforme* montre le renoncement complet du narrateur à toutes formes de relation humaine car le deuil de Valérie est impossible, il retourne alors contre lui-même sa haine et sa détestation. *Sérotonine* vient comme valider ce qui était déjà présent dans les romans précédents, en mettant au centre du récit le difficile équilibre chimique des hormones présentes dans le corps humain, dans une forme de réécriture moderne du galénisme. Par ailleurs, l'équilibre que trouve Florent-Claude est artificiel, puisqu'il repose sur un traitement médicamenteux. Il y a bien, à l'origine, un dérèglement des humeurs, un excès de bile noire qui s'écoule chez tous les personnages houellebecquiens. *Anéantir* ne fait pas exception car, même si l'histoire d'amour entre Paul et Prudence suit plutôt la trajectoire d'une renaissance, le protagoniste refuse de soigner par la chirurgie son cancer de la bouche, ce qui le conduira inéluctablement à une mort rapide. Comme nous l'avons vu dans la première partie, l'humour est lié à la mélancolie depuis l'Antiquité en ce qu'il apparaît pour Démocrite comme un médicament de l'âme, une manière finalement de laisser s'écouler le trop-plein d'énergie psychique. L'exemple type de ce personnage est incarné par Daniel dans *La Possibilité d'une île* : humoriste franchement dépressif se soignant à coup de « Pastis-Tranxène » (*PI*, p. 96) et dont les excès de noirceur deviennent risibles, comme par exemple lors d'un repas avec ses voisins au cours duquel il fait la rencontre d'un philosophe belge et de sa femme :

Sa femme, une sorte de gnome aux cheveux blancs et courts, avait elle aussi passé sa vie à l'Inspection des Impôts. Etrangement elle croyait à l'astrologie, et insista pour établir mon thème. J'étais Poissons ascendant Gémeaux, mais pour ce que j'en avais à foutre j'aurais bien pu être Caniche

ascendant pelleuse, ha ha ha. Ce trait d'esprit me valut l'estime du philosophe [...]. (*ibid.*, p. 98)

Pour Houellebecq, le tempérament mélancolique est un puissant ressort humoristique :

L'avantage, c'est que souvent les dépressifs sont extrêmement drôles. Pour avoir un regard humoristique et lucide sur le monde, il n'y a rien de tel qu'un bon dépressif. Je suis très attaché à ce personnage de narrateur dépressif. Peut-être trop¹³⁸.

Houellebecq établit un lien de quasi-équivalence entre le regard humoristique et la lucidité. Être lucide, c'est avoir une vue claire et exacte des choses, et cela sous-entend un détachement, un recul sur les événements à penser, autrement dit une certaine distance permettant de mettre de côté sa subjectivité. Cette idée s'exprime dans les romans par la sensation récurrente qu'ont les personnages d'être comme séparés du monde extérieur. Dans *La Carte et le territoire*, Jed consacre sa vie « à la production de représentations du monde » (*CT*, p. 27) et dans ses premières années d'artiste, il a pour ambition de « constituer un catalogue exhaustif des objets de fabrication humaine à l'âge industriel » (*ibid.*, p. 39). Comme Daniel dans *La Possibilité d'une île*, Jed se met dans la position d'un « observateur acéré du monde contemporain » (*PI*, p. 21). Ces deux personnages sont assez exceptionnels car ils arrivent à faire de leur lucidité une production artistique. Malheureusement, l'art n'est pas suffisant pour vivre, nous y reviendrons. Plus généralement les personnages se sentent séparés du monde, idée clairement formulée par Michel dans *Les Particules élémentaires*, lors d'une soirée au camping pendant laquelle il n'arrive pas à entrer dans le cercle des danseurs pour rejoindre Annabelle :

¹³⁸ Houellebecq, sous la direction d'Agathe Novak-Lechevalier, *op. cit.*, p. 176.

Il se sentait séparé du monde par quelques centimètres de vide,
formant autour de lui comme une carapace ou une armure. (PE, p. 86)

Elle est encore reprise dans *Plateforme*, lors des déplacements en bus de Michel, qui contemple le monde derrière une vitre, ou dans sa chambre d'hôtel derrière une « baie vitrée » (PL, p. 40). Si l'on remonte dans le temps des publications de l'auteur, des locuteurs-observateurs se rencontrent déjà dès le premier recueil de poésie intitulé *Le Sens du combat*, notamment dans le sixième poème :

Il marche dans la ville avec un mot secret,
C'est vraiment très curieux de voir les autres vivre,
De regarder la vie comme on lit dans un livre
Et d'avoir oublié jusqu'au goût du regret¹³⁹.

La comparaison avec la lecture d'un livre fonctionne doublement chez Houellebecq. D'une part le livre, comme les photos de Jed, est une représentation du monde, autrement dit le monde vu avec une certaine distance. D'autre part, vivre avec la lecture, c'est vivre avec un écran qui permet de garder le monde extérieur à distance. Enfin c'est probablement dans *Extension du domaine de la lutte* que l'idée de distance est prononcée avec le plus de force. Tout d'abord par le narrateur anonyme qui a la sensation d'être « protégé du monde par une pellicule transparente, inviolable, parfaite » (EDL, p. 99), puis par Tisserand, qui ajoute avoir « l'impression d'être une cuisse de poulet sous cellophane dans un rayon de supermarché » (*ibid.*). Ici la distance conduit au malaise, et correspond au mal-être des personnages, qui n'arrivent pas à adhérer à la vie et pour lesquels aucune solution ne semble possible. Dans les dernières pages du roman, le narrateur part dans la nature dans une quête de fusion avec lui-

¹³⁹ Michel Houellebecq, *Poésies* [2000], Paris, J'ai lu, 2004, p. 14.

même comme avec le monde qui l'entoure, et pourtant « l'impression de séparation est totale » (*ibid.*, p. 156). Cette séparation ressentie par les personnages n'est pas une attitude feinte, active et pleinement voulue, ils subissent ce tempérament et ne peuvent y échapper malgré leurs efforts répétés et leurs tentatives. Pour Henri Bergson, comme pour Dominique Noguez, la prise de distance est une condition nécessaire à la production d'un énoncé humoristique mais, pour les deux auteurs, il s'agit toujours d'une mise à distance temporaire et volontairement établie par le locuteur. Nous reviendrons sur cette différence qui nous semble fondamentale pour l'interprétation des finalités et des significations de l'humour chez Michel Houellebecq. Le flegme est en effet poussé à l'extrême et se manifeste même dans les situations les plus incroyables, comme lorsque le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* pense faire un infarctus :

Mon épaule gauche me faisait souffrir, et j'étais parcouru de frissons. De retour à l'hôtel j'ai essayé de dormir, mais ça n'allait pas ; une fois allongé, je n'arrivais plus à respirer. Je me suis rassis ; le papier peint était décourageant. (*EDL*, p. 73)

La juxtaposition froide et sans aucun adjectif des énoncés montre que le narrateur, même sentant la mort arriver, est comme absent de lui-même. La dernière asyndète est une hyperbolisation risible de ce flegme.

Le lien entre la mélancolie et l'humour se situe dans la manière de décrire le monde car le mélancolique se sent exclu et se trouve en position de spectateur extérieur. Le discours peut alors être comparé à celui d'un anatomiste, pour reprendre le vocabulaire d'Henri Bergson. L'anatomie consiste à disséquer un corps afin d'en établir la structure précise, objective et scientifique. Chez Houellebecq, les descriptions faites de manières anatomiques par un narrateur ou un locuteur en position de

spectateur sont très courantes. Selon Dominique Noguez, il s'agit d'un des stigmates les plus significatifs de l'humoriste :

L'humoriste affecte de n'avoir aucune moralité, de ne s'étonner de rien [...] et de ne rien déduire de ce qu'il dépeint. Comme Bergson l'avait bien vu, il se contente précisément de dépeindre, longuement et placidement, ne nous donnant, mais dans les moindres détails, que la mineure du syllogisme¹⁴⁰.

Nous remarquerons cependant que, dans les romans de Houellebecq, les personnages ne sont pas dans l'affectation. Leurs discours sont pleins d'humour, alors que leur être inspire davantage les sentiments de pitié et de compassions. Ils ne « s'étonn[ent] de rien », rendant ordinaire l'extraordinaire, normal le paradoxal, naturel le choquant, et vice versa, et c'est bien de cette dualité que peut surgir le rire, le sourire, la simple surprise ou, à l'inverse, le dégoût. Houellebecq use à foison de ce procédé, faisant tenir d'improbables discours à ses locuteurs, comme par exemple dans les premières pages de *Plateforme*, à propos de l'émission « Très pêche » sur TF1, ou bien, comme nous allons le voir, à propos de « Questions pour un champion » :

J'ai toujours eu beaucoup d'admiration pour Julien Lepers, lui dis-je. Même s'il ne connaît pas spécifiquement la ville ou le village dont le candidat est originaire il parvient toujours à prononcer un mot sur le département, la mini région ; il possède une connaissance au moins approximative de son climat, de ses beautés naturelles. Et, surtout, il connaît la vie : les candidats sont pour lui des êtres humains, il sait leurs difficultés et il sait leurs joies. Rien de ce qui constitue la réalité humaine des candidats ne lui est tout à fait étranger ni hostile. Quel que soit le candidat il parvient à le faire parler de son métier, de sa famille, de ses passions – enfin de ce qui, à ses yeux, peut constituer une vie. Assez souvent les candidats participent à une fanfare, une chorale ; ils s'investissent dans l'organisation d'une fête locale, ou se dévouent à une cause humanitaire. Leurs enfants, fréquemment, sont dans la salle. On retire en général de l'émission l'impression que les gens sont

¹⁴⁰ Dominique Noguez, *L'Arc-en-ciel des humours*, op. cit., p. 17.

heureux, et soi-même on se sent plus heureux et meilleurs. Vous ne trouvez pas ? (*PL*, p. 12-13)

Cette incroyable dissection de l'émission de Julien Lepers est un bel exemple¹⁴¹ d'anatomie du réel. Le degré de précision et de nuance est quasi scientifique, avec un « style clinique [...] moins dans la recherche de la beauté que dans celle de l'exactitude »¹⁴². D'autre part, le narrateur décrit exactement ce que lui n'arrive à pas à faire : avoir une vie sociale, s'intéresser aux êtres humains, participer à la vie de la cité. C'est donc parfaitement de l'extérieur qu'il décrit le comportement de Julien Lepers et de ses candidats, lui qui n'a rien à voir avec eux. On peut remarquer aussi l'absence complète de jugement, d'évaluation ou de hiérarchisation : l'usage du point-virgule permet justement cette articulation « plus plate » (*EDL*, p. 42) des énoncés entre eux. Que pensez dès lors d'un tel passage ? Comment l'interpréter ? Le narrateur se moque-t-il implicitement de Julien Lepers ou adhère-t-il pleinement à son discours ? L'auteur, quant à lui, porte-t-il un regard amusé sur son personnage ou est-ce plutôt une forme de compassion ? Il semble très difficile de trancher de manière univoque, nous n'avons dans cet extrait, pour reprendre la formulation de Dominique Noguez, que la mineure du syllogisme. Il manque la majeure et la conclusion qui permettraient de faire basculer l'interprétation dans un sens ou dans l'autre. Si l'on suit l'analyse du critique, quelles prémisses et quelles conclusions pouvons-nous ajouter à cet enthymème à partir de ce que l'on sait du personnage ? Première hypothèse :

¹⁴¹ On peut ajouter que ces moments d'anatomie du réel sont toujours associés à des périodes de forte dépression chez les personnages. Des descriptions de Questions pour un champion se retrouvent aussi dans *La Carte et le territoire*, *Les Particules élémentaires* et *Sérotonine* lorsque les personnages, trop malades, s'enferment chez eux.

¹⁴² Samuel Estier, *A propos du « style » de Michel Houellebecq*, Lausanne, Archipel Essais, 2015, p. 18.

Prémisse majeure : Michel ne s'est jamais « vraiment intéressé à l'humanité » (*PL*, p. 225).

Prémisse mineure : Julien Lepers, comme les candidats, s'intéressent au monde, y participent et se différencient par leurs activités. Ils sont heureux.

Conclusion : Michel n'appartient pas au monde. Il est malheureux.

Ce premier syllogisme amène du côté du pathétique et de la compassion, plutôt à l'opposé de l'humour. Mais il n'est pas certain que ce raisonnement soit le bon.

Seconde hypothèse :

Prémisse majeure : « Il est faux de prétendre que les êtres humains sont uniques » (*ibid.*, p. 175).

Prémisse mineure : Julien Lepers, comme les candidats, s'intéressent au monde, y participent et se différencient par leurs activités. Ils sont heureux.

Conclusion : Julien Lepers et les candidats sont dans l'illusion. Ils se trompent en pensant être uniques.

La seconde hypothèse confère à cette description un aspect humoristique : l'attitude du présentateur télé est tournée en dérision car il ne fait que répéter le présupposé (faux selon le personnage) que chaque individu est unique et que son existence mérite intérêt et attention. Dans ce deuxième cas, Houellebecq se situe du « côté [de] la dissection, [de] l'analyse à froid, [de] l'humour »¹⁴³ qui démonte les illusions et montre les mécanismes humains. En définitive, c'est au lecteur que revient

¹⁴³ Michel Houellebecq, *Interventions 2*, *op. cit.*, p. 61.

la tâche de décrypter et de reconstituer l'intégralité du message. Le mélancolique contemple le monde avec recul, distance et humour, faisant coexister les différentes conclusions ; il laisse apparaître la souffrance aux côtés du rire, renvoyant dos à dos ces deux visions du monde à leurs contradictions.

L'humour dans les romans de Michel Houellebecq repose donc principalement sur les qualités des personnages. En premier lieu parce qu'ils sont décrits de manière risible, en raison soit de leur physique (souvent difforme), soit de leur caractère (mélancolique). Les exagérations et les généralisations nécessaires à la composition du stéréotype du *loser* et de l'Européen célibataire moyen sont des ressorts propres au comique qui ont pour objectif de faire rire le lecteur. Ajoutons tout de suite que le rire n'est que très localement le rire correcteur dont parle Bergson. Les personnages houellebecquiens ne sont que rarement purement comiques, ils inspirent très souvent de l'empathie chez le lecteur. D'autre part, si le tempérament mélancolique et les excès liés à cette maladie ont un caractère risible, il s'exprime aussi à travers les discours des personnages. La dissection froide du réel produit des contrastes et des paradoxes relevant des structures du langage humoristique. Une des spécificités de l'humour de Houellebecq consiste à accumuler différents procédés allant du moins équivoque, le comique de caractère, au plus ambigu, l'énonciation de discours neutres, lucides, distanciés, difficilement interprétables, par ces mêmes personnages. Le résultat est une stratégie qui se mesure à l'échelle des romans entiers et qui laisse le plus souvent le lecteur dans l'expectative.

Après cette étude des caractéristiques intrinsèques des personnages, il convient de se pencher et d'analyser les milieux dans lesquels ils se trouvent afin de montrer que les interactions avec le monde extérieur sont elles aussi des sources d'humour.

II. DES PERSONNAGES « AU MILIEU DU MONDE »¹⁴⁴

À l'exception de quelques escapades touristiques en Asie ou professionnelles en Irlande, tous les romans de Houellebecq se déroulent dans la France contemporaine (entre la fin du XX^e et le début du XXI^e siècle), souvent à Paris, parfois en province. La vie sociale des personnages est décrite dans sa plus plate quotidienneté, avec son lot de tracasseries administratives, de courses au supermarché, de soirées, de réunions de travail. Du côté de l'intime, on le sait, Houellebecq porte une attention très forte au sexe, aux corps et à la vieillesse¹⁴⁵. Michel, à la fin de *Plateforme*, alors qu'il est en train de prendre la décision de rester vivre en Thaïlande, décrit succinctement à quoi se résume pour lui la vie dans le monde occidental : une alternance entre malheur et « compensation nécessaire » (*PL*, p. 310). La formulation proposée par le personnage en rappelle une autre de Schopenhauer, dont la pensée a fortement influencé Houellebecq¹⁴⁶ : « La vie

¹⁴⁴ Michel Houellebecq, *Plateforme*, *op. cit.*, p. 1.

¹⁴⁵ On peut se référer notamment au travail de Murielle Lucie Clément, *Houellebecq, Sperme et sang*, Paris, L'Harmattan, 2003.

¹⁴⁶ Sur ce sujet Houellebecq a publié un court essai intitulé *En présence de Schopenhauer*, Paris, Editions de l'Herne, 2017.

donc oscille, comme un pendule, de droite à gauche, de la souffrance à l'ennui [...] »¹⁴⁷. Ainsi pouvons-nous répartir les situations dans lesquelles se trouvent les personnages et qui sont autant de thèmes propices à la naissance de l'humour. Du côté du malheur se trouve la société libérale, le monde du travail et la dégradation du corps. Du côté des compensations : le tourisme, la médecine, la culture (l'art) et le sexe. Les protagonistes se débattent dans toutes ces situations, avec comme seul horizon l'amour, la science et la religion. Le romancier plonge ses personnages hétéroclites, avec leur étrangeté, leurs déformations et leurs bigarrures au cœur de situations socialement réglées et organisées par la culture occidentale. Selon Agathe Novak-Lechevalier, le roman houellebecquien adopte la même méthode de construction que celle développée par Jed Martin dans *La Carte et le territoire*, c'est-à-dire qu'il s'emploie à produire un « inventaire exhaustif des éléments fondamentaux (les types sociaux) ; puis une mise en relation dialectique de ces éléments pour mieux faire apparaître les lois du fonctionnement global »¹⁴⁸. Pour le dire autrement, Houellebecq s'efforce de mettre au jour les différentes mécaniques sociales à l'œuvre dans le monde contemporain. Un modèle du genre est donné dans *La Carte et le Territoire* (CT, p. 230-239) lors du réveillon chez Jean-Pierre Pernaut où tout est parfaitement organisé et hiérarchisé, des serveurs en tenues traditionnelles régionales jusqu'aux membres du directoire de Michelin représentant le sommet de la pyramide, le pouvoir absolu. Mais, au cœur de cette mécanique survient toujours un élément étranger ne participant pas au rouage du système : le personnage grotesque. Pour reprendre les propos de Bergson sur le

¹⁴⁷ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, I, IV, § 57, traduit par A. Burdeau, Paris, PUF, 2008, p. 394.

¹⁴⁸ Agathe Novak-Lechevalier, *Houellebecq, l'Art de la consolation*, op. cit., p. 161.

comique, puis ceux de Jean-Marc Moura sur l'humour précisant que « le comique naît d'une mécanisation de l'existence, l'humour procède volontiers d'une contamination de la machine par la vie »¹⁴⁹, l'humour houellebecquien reposant, entre autres, sur l'introduction d'un élément vivant au cœur d'une mécanique. En suivant ce principe de l'étrangeté, naissent de ce procédé des situations au potentiel hautement humoristique. À la manière des premiers romantiques du XIX^e siècle (on sait que Houellebecq les fréquente régulièrement, notamment Lamartine¹⁵⁰), qui décrivent des personnages incompris et inadaptés au monde bourgeois triomphant, ceux dépeints par le romancier se sentent exclus et en décalage par rapport à la civilisation postmoderne actuelle. L'objet de ce second temps consacré aux narrateurs, personnages et locuteurs est donc d'identifier les situations privilégiées de l'humour, celles dans lesquelles s'entrechoquent les identités instables de personnages inadaptés aux mécaniques du monde social et où s'exprime « un sentiment d'inconvenance »¹⁵¹.

Du côté du malheur

Au supermarché

Dès la publication du premier recueil de poésie de Michel Houellebecq en 1991, *La Poursuite du bonheur*, un thème nouveau et surprenant fait son apparition, celui de

¹⁴⁹ Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, op. cit., p. 223.

¹⁵⁰ Houellebecq déclare dans plusieurs interviews avoir lu Lamartine très jeune. Par exemple lors de l'interview réalisée au festival de littérature de Louisiane au Musée d'art moderne Louisiana à Humlebæk, au Danemark, en août 2019, [en ligne], disponible sur URL <https://www.youtube.com/watch?v=Rec-Ex9EJz0/>, consulté le 20 septembre 2020.

¹⁵¹ Agathe Novak-Lechevalier, *Houellebecq, l'art de la consolation*, op. cit., p. 182.

la consommation et des supermarchés, comme le montre le premier quatrain du poème ouvrant le recueil :

D'abord, j'ai trébuché dans un congélateur.
Je me suis mis à pleurer et j'avais un peu peur.
Quelqu'un a grommelé que je cassais l'ambiance ;
Pour avoir l'air normal j'ai repris mon avance¹⁵².

Ce premier texte évoque concrètement l'irruption de l'humain, d'un humain « gauche »¹⁵³ et en « marge »¹⁵⁴ dans un lieu où tout est organisé et dans lequel le consommateur n'a pas d'autre choix que de suivre les règles imposées par le magasin. Houellebecq convoque dans ce poème la figure de l'albatros de Baudelaire, « gauche et veule »¹⁵⁵ sur le plancher du navire, et dont les marins se moquent. Chez Houellebecq, ce sont « deux vieilles dames »¹⁵⁶ qui regardent avec mépris le poète en train de s'écrouler au « rayon des fromages »¹⁵⁷.

Le thème de la consommation et des hypermarchés est un leitmotiv dans tous les romans de notre corpus, avec une préférence pour les Monoprix et le catalogue des Trois Suisses. L'auteur ira jusqu'à donner une émission de radio en 2011 dans un magasin Casino du 13^e arrondissement. Houellebecq s'attache à relever les contradictions entre les injonctions de la société de consommation et les désirs de ses personnages, ce qui produit d'incroyables scènes d'échanges commerciaux, comme l'épisode de l'achat du lit raconté dans *Extension du domaine de la lutte*.

¹⁵² Michel Houellebecq, *Poésies*, op. cit., p. 113.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Charles Baudelaire, « L'Albatros », *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1964, p. 20.

¹⁵⁶ Michel Houellebecq, *Poésies*, op. cit., p.113

¹⁵⁷ *Ibid.*

L'anecdote était généralement rapportée avec un léger sourire ironique ; pourtant, il n'y a pas de quoi rire ; l'achat d'un lit, de nos jours, présente effectivement des difficultés considérables, et il y a bien de quoi vous mener au suicide. D'abord il faut prévoir la livraison, et donc en général prendre une demi-journée de congé, avec tous les problèmes que ça pose. [...] Mais le lit, entre tous les meubles, pose un problème spécialement, éminemment douloureux. Si l'on veut garder la considération du vendeur on est obligé d'acheter un lit à deux places, qu'on en ait ou non l'utilité, qu'on ait ou non la place de le mettre. Acheter un lit à une place c'est avouer publiquement qu'on n'a pas de vie sexuelle, et qu'on n'envisage pas d'en avoir dans un avenir rapproché ni même lointain (car les lits durent longtemps de nos jours ; bien au-delà de la période de garantie ; c'est une affaire de cinq, dix voire vingt ans ; c'est un investissement sérieux, qui vous engage en moyenne bien plus longtemps que les mariages, on ne le sait que trop bien). Même 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, à leur considération, voire à un léger sourire complice ; ils n'en ont décidément que pour le lit de 160. (*EDL*, p. 101-102)

Tout est humour dans ce passage : les exagérations (« difficultés considérables », « mener au suicide »), les répétitions (« spécialement », « éminemment »), le ton professoral (« on ne le sait que trop bien »), les généralisations (« passer pour un petit-bourgeois »). Ces éléments sont autant de clins d'œil complices adressés au lecteur pour démasquer l'humour d'une telle anecdote. Houellebecq cherche à faire ressentir au lecteur le sentiment d'absolue étrangeté du personnage devant les logiques de reconnaissance que propose la société de consommation. Le narrateur ne possède pas les codes nécessaires lui permettant de s'intégrer joyeusement au monde qui l'entoure et d'y participer. Son discours devient alors la marque d'une incompréhension fondamentale, hyperbolique au point de devenir risible, d'autant qu'il s'inscrit en réponse au suicide d'un collègue de travail : explication fort douteuse s'il en est. Par ailleurs, comme le souligne Agathe Novak-Lechevalier, fournir une théorie explicative du fonctionnement du monde permet certes de le garder à distance et de se prémunir

de la souffrance en construisant une « barrière protectrice »¹⁵⁸, fonction du discours que Freud attribue notamment à l'humour¹⁵⁹. Mais la force d'un tel passage, et aussi ce qui fait pencher l'interprétation vers l'humour et non simplement vers l'ironie, comme le sous-entend la première phrase, c'est l'extrême bienveillance et l'immense compassion qui s'en échappent. Derrière la mention du lit « une place », c'est la solitude de l'homme moderne qui est désignée. Si Gérard Leverrier s'est suicidé, ce n'est pas en raison de ses difficultés à acheter un lit, mais en raison de sa solitude, du sentiment d'exclusion que ressent le célibataire dans une société valorisant le couple, la vie de famille, ou à l'inverse l'homme à femmes séduisant et conquérant, mais jamais l'homme seul. Ce personnage, qui n'est que mentionné dans le texte, est un autre avatar du narrateur, un homme désespéré et perdu dans une société de consommation où aucune place ne lui est faite. À partir de cette idée, on peut comprendre que le narrateur s'inclue lui aussi dans la moquerie, ce qui dès lors la rend « non clivante »¹⁶⁰, pour reprendre les distinctions d'Alain Rabatel, c'est-à-dire véritablement humoristique, et non ironique :

Le distinction ironie clivante et humour non clivant revient à dire que l'ironiste se met en extériorité pour juger, tandis que l'humoriste s'inclut dans le cercle de la critique. L'ironie s'exerce plutôt sur les autres que soi, et l'humour sur des autres de soi¹⁶¹.

À la relecture, la première phrase apparaît dès lors comme une antiphrase. S'il peut y avoir de l'ironie chez les autres collègues de travail, il n'y en a pas chez le

¹⁵⁸ Agathe Novak-Lechevalier, *Houellebecq, l'Art de la consolation*, op. cit., p. 174.

¹⁵⁹ Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* [1905], trad. de l'allemand par Denis Messier, Gallimard, « Folio / Essais », 1992, p. 209 : l'humour est un « moyen de défense contre la douleur », comme une tentative du moi visant à refuser de se laisser « imposer la souffrance par les réalités extérieures ».

¹⁶⁰ Alain Rabatel, « Humour et sous-énonciation », dans *Frontières de l'humour*, sous la direction de Maria Dolores Vivero Garcia, op. cit., p. 104.

¹⁶¹ *Ibid.*

narrateur anonyme du roman. Il n'y a qu'une manière un peu enjouée de présenter une réalité pathétique. Au-delà de la facture d'un discours dont le but est de provoquer le rire, pointe encore une fois la lucidité déprimante du personnage. Pour le dire autrement, l'humour houellebecquien est un « désespoir, mais souriant »¹⁶².

Au travail : l'humain sous la machine

Lors de la sortie d'*Extension du domaine de la lutte*, la critique a été sensible à l'irruption du monde du travail dans le roman contemporain¹⁶³. Parmi les plus récentes publications nous pouvons penser au roman de Nicolas Mathieu, *Leurs enfants après eux*¹⁶⁴, et à celui de Noémi Lefebvre, *Poétique de l'emploi*¹⁶⁵, dont les analyses sociologiques rappellent celles de Houellebecq ; ou bien encore au livre de Sophie Divry intitulé *Quand le diable sortit de la salle de bain*¹⁶⁶, pour son traitement humoristique de la question du chômage. Cette prise en charge de l'univers des travailleurs est loin d'être nouvelle et fait écho aux grandes chroniques sociales du XIX^e siècle. La nouveauté réside dans la description de l'univers des cadres moyens, des informaticiens, dont l'activité ne donne lieu à aucune glorification, ni à l'élaboration d'une critique politique et sociale. L'ingénieur houellebecquien remplit sa tâche quotidienne sans y apporter la moindre adhésion, ni y trouver le moindre intérêt. Perdu dans l'univers de la société de consommation où ils ne peuvent s'identifier à aucun des modèles promus, les

¹⁶² Dominique Noguez, *L'Humour ou la dernière des tristesses*, *op. cit.*, p. 160.

¹⁶³ Dominique Noguez parle déjà d'un « Buster Keaton de l'informatique », commentaire repris dans *Le Cahier de l'Herne*, sous la direction d'Agathe Novak-Lechevalier, *op. cit.*, p. 104.

¹⁶⁴ Nicolas Mathieu, *Leurs enfants après eux*, Paris, Actes Sud, 2018.

¹⁶⁵ Noémi Lefebvre, *Poétique de l'emploi*, Paris, Verticale, 2018.

¹⁶⁶ Sophie Divry, *Quand le Diable sortit de la salle de bain*, Paris, Notabilia, 2015.

personnages sont tout autant perdus dans leur travail. La première visite du narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* au ministère de l'agriculture tourne littéralement à l'absurde, comme lors du bref échange avec la réceptionniste, Catherine Lechardoy, qui se plaint de la médiocre qualité des logiciels proposés :

Espérons qu'il va marcher, votre logiciel ! Si c'est comme le dernier qu'on vous a acheté...une vraie saleté. Enfin évidemment ce n'est pas moi qui décide ce qu'on achète. [...]

Je lui explique que ce n'est pas moi qui décide ce qu'on vend, non plus.
(*EDL*, p. 26)

Dans le monde des cadres moyens, personne n'a de responsabilités, personne ne prend de décisions, mais chacun remplit une fonction, de manière quasi mécanique. Les chefs sont affables et dynamiques, les secrétaires et les techniciens se plaignent des chefs, chacun garde sa place. Encore une fois, le narrateur arrive dans cet univers tel un ovni, ne répondant à aucun des critères permettant de fluidifier les échanges sociaux ou professionnels. Malgré son statut d'ingénieur, il ne sait pas quoi dire au moment de se présenter, refuse toute responsabilité, et ne porte son attention que sur l'aspect comique des discours techniques des rapports qu'on lui donne à lire. Il est si peu à sa place qu'il n'ose pas allumer la lumière dans le bureau où on le fait attendre, « en partie par peur de signaler [sa] présence » (*EDL*, p. 29). À partir de cette absence, de cette non-posture, les descriptions des différents aspects du travail ont toutes pour objectif de mettre en avant l'absurde mécanique des comportements humains, par exemple lors des pots de départ, dont l'auteur nous livre différentes versions dans ses deux premiers romans. Lors du départ de Michel Djerzinski, « les motivations qui les réuniss[ent] [les autres chercheurs] [sont] superficielles ; un mot maladroit, un regard de travers et le groupe risqu[ent] de se disperser, chacun se précipitant vers sa voiture » (*PE*, p. 13). La

fête a lieu, parce que cela se fait habituellement, mais personne n'est à sa place et le groupe n'a effectivement aucune chance de tenir. L'uniformisation des comportements se retrouve lors des soirées organisées entre cadres, comme le montre l'ouverture profondément désopilante du premier roman.

Vendredi soir, j'étais invité à une soirée chez un collègue de travail. [...] À un moment donné il y a une connasse qui a commencé à se déshabiller. Elle a ôté son T-shirt, puis son soutien-gorge, puis sa jupe, tout ça en faisant des mines incroyables. Elle a encore tournoyé en petite culotte pendant quelques secondes, et puis elle a commencé à se resaper, ne voyant plus quoi faire d'autre. (EDL, p. 5)

La situation est gênante et ridicule, personne ne la prend au sérieux, même elle n'y croit pas vraiment. Elle agit conformément à une image qu'elle souhaiterait renvoyer d'elle-même, mais cela ne fonctionne pas. Alors le narrateur ne peut que qualifier d'« absurde » son comportement, dans son sens littéraire, à la fois drôle et tragique. L'univers du travail impose à ceux qui le constituent une mécanisation de leur comportement poussée jusqu'à l'extrême, et l'humour réside dans la description des instants où elle s'enraye, où l'humain refait surface.

L'idée selon laquelle la vie professionnelle, tout comme la vie affective, se déroule de manière réglée est reprise et développée au début de *Soumission*. Dans les premières pages, on remarque une abondance de termes insistant sur le caractère figé et normé des parcours de vie, ici la vie étudiante : les études de lettres sont « un système n'ayant d'autre objectif que sa propre reproduction » (SO, p. 17), les relations amoureuses se déroulent suivant « un schéma relativement immuable » (*ibid.*, p. 19), les jeunes, dans leurs relations amoureuses, ne font qu'appliquer « un modèle de comportement » (*ibid.*, p. 20) décrit dans sa « parfaite inanité » (*ibid.*, p. 21). Il existerait

donc un ensemble de règles implicites, imposant par exemple de changer de partenaire à chaque rentrée universitaire.

À l'issue des vacances d'été, au début donc de la nouvelle année universitaire, la relation prenait fin, presque toujours à l'initiative des filles. Elles [...] me précisait qu'elles avaient *rencontré quelqu'un*. Oui, et alors ? Moi aussi, j'étais *quelqu'un*. (SO, p. 20)

Dans ce canevas, le narrateur n'arrive pas à trouver sa place et proclame, au moins dans un premier temps, une forme de singularité. Mais la forme de cette proclamation, notamment par l'usage de l'antanaclase et de l'italique lui confère une dimension humoristique. La syllepse et l'antanaclase sont des figures qui possèdent un potentiel humoristique certain et sont largement utilisées dans les plaisanteries ou dans les sketches d'humoristes, notamment en France par quelqu'un comme Raymond Devos¹⁶⁷. La réplique de François a de quoi faire sourire et témoigne d'une forme de lucidité naïve chez le personnage, ou plutôt d'une fausse naïveté (pour reprendre les structures du langage humoristique selon Dominique Noguez), si bien que cette phrase souligne de manière ludique le faux prétexte de la jeune fille pour congédier son amant malheureux tout en rendant audible sa détresse et son incapacité à se plier aux règles du système affectif. L'humour renoue dans ce passage avec sa fonction d'euphémisation de la douleur, à moins que, par l'usage particulier du pathétique, « l'euphémisme se reverse dans la litote »¹⁶⁸. Dans une interview donnée au Danemark en 2019, Houellebecq affirme avoir particulièrement tenu à insérer cette phrase dans son roman. Elle semble en effet assez significative de ce que l'on pourra appeler l'humour

¹⁶⁷ Sur ce point, on peut notamment consulter Gerardo Alvarez, « Les mécanismes linguistiques de l'humour », [en ligne], dans *Québec français*, mai 1982, p.24–27, disponible à URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/qf/1982-n46-qf1210785/56969ac.pdf>, consulté le 15 septembre 2020.

¹⁶⁸ Agathe Novak-Lechevalier, *Houellebecq, l'art de la consolation*, op. cit., p. 216.

houellebecquien : un humour qui parvient à faire coexister en son sein un certain amusement devant les paradoxes sémantiques de la langue, reflets des contradictions de la vie sociale, avec le désespoir du narrateur, non pas en arrière-plan, mais à ses côtés, voire sur le devant de la scène.

Le corps

À propos de cette mécanisation de la vie humaine déjà abordée via les thèmes du travail et de la vie affective, un sujet reste à aborder et concerne le corps. Partant du constat que l'évocation du corps est absente dans la tragédie et que, « de fait, [d]es silhouettes ridicules sont fréquentes dans le texte comique »¹⁶⁹, Jean-Marc Moura affirme, à la suite de Bergson que « dès que le corps entre en jeu, un processus se met en place vers le risible »¹⁷⁰. Et des corps ridicules, il y en a pléthore dans l'œuvre de Houellebecq, par exemple le père de Michel au début de *Plateforme*, que le narrateur décrit comme « un crétin en short – au visage ridé, mais par ailleurs très similaire au [s]ien – gonflant ses pectoraux avec une énergie sans espoir » (*PL*, p. 10). L'auteur joue sur un contraste entre l'intériorité et l'extériorité. Le père de Michel est un vieillard voulant rester jeune : on n'est pas loin d'un sujet de comédie, le personnage rappelant les ridicules barbons de Molière désirant la jeunesse par l'intermédiaire d'une jeune fille. Un portrait similaire est donné de Bruno dans *Les Particules élémentaires*, le narrateur le décrivant en « crise de la quarantaine », portant « des imperméables en cuir », parlant

¹⁶⁹ Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, op. cit., p. 186.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 187.

comme un « personnage de série policière » et développant « ses pectoraux » (*PE*, p. 23).

Au-delà de ces descriptions, Houellebecq souligne aussi avec dérision les actions de ses personnages, qui répondent à un schéma implicite imposé plus qu'à un véritable désir. Un des exemples les plus significatifs concerne le couple formé par Anne et Bruno, qui tentent de ranimer leur libido selon des procédés ne leur correspondant pas :

Pour l'anniversaire d'Anne, en avril, je lui ai acheté guêpière lamée argent. Elle a un peu protesté, puis elle a accepté de la mettre. Pendant qu'elle tentait d'agrafer l'ustensile, j'ai fini le reste de champagne. Puis j'ai entendu sa voix faible, chevrotante : « je suis prête... » En rentrant dans la chambre, je me suis tout de suite rendu compte que c'était foutu. (*PE*, p. 181)

Dessous érotiques, champagnes, anniversaire : toutes les conditions sont réunies, mais plus rien ne fonctionne sur des corps que le temps a changés. Celui de la femme ne correspond plus aux canons des magazines prônant le jeunisme et, de toute façon, l'homme n'est plus capable non plus d'avoir des érections. Ces deux corps deviennent ridicules et grotesques parce qu'ils agissent selon des codes qui ne sont plus les leurs. La reprise du terme « guêpière » par le substantif « ustensile » marque bien ce passage de la vie à la mécanisation, passage qui ne peut être qu'un échec cuisant et comique. Selon le même procédé que celui décrit à propos du travail et de la vie affective, le texte n'en reste pas à la simple description du ridicule pouvant provoquer le rire du lecteur. Le corps, son vieillissement, son affaissement progressif, sont des motifs récurrents, dont une des formulations les plus frappantes se trouve après le suicide de Christiane, la femme de Bruno devenue paralysée : « [...] rien, y compris la mort, ne [leur] paraît plus aussi terrible que de vivre dans un corps amoindri » (*PE*, p. 249). Ce dilemme est repris à la fin d'*Anéantir* puisque Paul Raison choisit de refuser une

opération lourde qui lui permettrait de vivre plus longtemps afin de conserver pleinement l'usage de la parole jusqu'à la fin de son existence. Et comme en contrepoint, plusieurs œuvres de Houellebecq expriment et réalisent le désir d'une vie éternelle, opérant ainsi une tension entre l'idéal et la réalité. Autrement dit, sous le ridicule affleure la tragédie de la finitude de l'existence humaine, marquant le passage du rire au sourire, du comique à l'humour.

Du côté des compensations

Le tourisme

Depuis les premières pérégrinations provinciales du narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* et de son collègue commercial nommé Tisserand, le thème du tourisme ne quitte plus l'œuvre de Michel Houellebecq. Chaque roman, à sa manière, reprend et offre de nouvelles variations du thème de l'activité touristique, dont le développement est lié aux évolutions sociales du XX^e siècle et à la mondialisation du XXI^e siècle. Elle est au centre du roman *Plateforme*, qui place dans son intrigue la création d'une gamme de « séjours de charme » par un grand groupe hôtelier. Dans *Les Particules élémentaires*, Bruno part dans un camping pour post-soixante-huitards, dont Agathe Novak-Lechevalier analyse fort justement la portée humoristique¹⁷¹. Daniel se rend en Espagne et y observe le comportement des touristes, Jed fréquente pendant

¹⁷¹ « L'effet de répétition et la surenchère constante qui en [l'aigreur de Bruno] découle, l'agressivité butée, boudeuse et presque enfantine de Bruno qui le ramène quasiment à un état de petit garçon (" Poil au fion ") : tout cela insuffle dans l'épisode une espèce de folie qui participe très directement à sa force comique » (Agathe Novak-Lechevalier, *Houellebecq, l'art de la consolation*, op. cit., p. 210).

quelque temps Olga, travaillant pour le guide Michelin, François part à Rocamadour, Florent-Claude évoque à plusieurs reprises ses vacances avant de retrouver un vieil ami qui a installé quelques chalets pour touristes en Normandie. Le thème du tourisme est très directement relié à l'humour, c'est même lors d'un séjour club *all inclusive* que Daniel découvre sa vocation de bouffon :

J'avais alors dix-sept ans, et je passais un mois d'août morne dans un club all inclusive en Turquie [...]. C'était au petit-déjeuner ; comme chaque matin une queue s'était formée pour les œufs brouillés dont les estivants semblaient particulièrement friands. A côté de moi, une vieille Anglaise (sèche, méchante, du genre à dépecer les renards pour décorer son living-room), qui s'était déjà largement servie d'œufs, rafla sans hésiter les trois dernières saucisses garnissant le plat de métal. [...] L'Allemand qui faisait la queue derrière se figea sur place ; sa fourchette déjà tendue vers une saucisse s'immobilisa à mi-hauteur, le rouge de l'indignation emplit son visage. C'était un Allemand énorme, un colosse, plus de deux mètres, au moins cent cinquante kilos. J'ai cru un instant qu'il allait planter sa fourchette dans les yeux de l'octogénaire, ou la serrer par le cou et lui écraser la tête sur le distributeur de plats chauds. Elle, comme si de rien n'était, avec cet égoïsme sénile, devenu inconscient des vieillards, revenait en trottant vers sa table. [...]

A partir de cet incident, je composai un petit sketch relatant une révolte sanglante dans un club de vacances, déclenchée par les détails minimes contredisant la formule all inclusive [...]. (PI, p. 19-20)

Tout est présent dans cet incipit : l'observation acérée du monde, les stéréotypes nationaux, la perception enjouée des incongruités. Le narrateur est identifié comme appartenant à la catégorie des humoristes, avec une vision décalée du monde. Ajoutons qu'il s'inclut lui-même dans son acte humoristique car, en tant que vacancier dans ce club, il est à la fois observateur et partie prenante de la réalité dont il se moque.

Cette forme de satire du tourisme se trouve déjà présente dans le premier roman de l'auteur, lorsque le narrateur se trouve aux Sables-d'Olonne en hiver et qu'il imagine le vacancier type :

Imaginer une famille de vacanciers rentrant dans leur « Résidence des Boucaniers » avant d'aller bouffer leur escalope sauce pirate et que leur plus jeune fille aille se faire sauter dans une boîte du style « Au vieux cap-hornier », ça devenait un peu agaçant. (EDL, p. 108)

La satire fonctionne par un grossissement des traits, le ton vulgaire et une volonté de généralisation, portée par l'invention d'une boîte de nuit fictive et générique. *Sérotonine* exploite la satire du tourisme, en s'attachant par exemple aux restaurants gastronomiques dans lesquels les serveurs « ont récemment acquis la manie de déclamer la composition du moindre amuse-bouche, le ton enflé d'une emphase mi-gastronomique mi-littéraire » (SE, p. 44). Houellebecq ne donne pas à lire le dialogue entre le serveur et Florent-Claude, il en appelle à la connivence avec le lecteur, qui a sûrement déjà fait l'expérience du ridicule d'un serveur trop raide et du contraste souvent comique entre la description du plat et la réalité de ce qui se trouve dans l'assiette. L'humour repose sur la complicité.

Houellebecq parle bien dans ses romans de tourisme et non de voyage, ou pour le dire autrement et de manière plus provocante, les romans développent le thème du touriste « européen solitaire et bedonnant » (PL, p. 102). L'idée de voyage est traditionnellement associée aux notions de décentrement du regard, de rencontre avec l'altérité et de découverte de soi. Un auteur comme Nicolas Bouvier porte très haut l'idée du voyage et de son récit en tant qu'expérience fondatrice allant vers une quête de soi à partir de la découverte des autres et d'autres territoires. Une belle définition du voyage se trouve au début de *L'Usage du monde* :

Un voyage se passe de motifs. Il ne tarde pas à prouver qu'il se suffit à lui-même. On croit qu'on va faire un voyage, mais bientôt c'est le voyage qui vous fait, ou vous défait ¹⁷².

Le voyage permet d'entrer en contact avec d'autres cultures, et par ce voyage c'est l'être du voyageur qui se trouve mis à nu et modifié. Les motivations des personnages houellebecquiens sont à mille lieux de celles évoquées par Nicolas Bouvier :

Mes rêves sont médiocres. Comme tous les habitants d'Europe occidentale, je souhaite *voyager*. [...] Mon rêve à moi c'est d'enchaîner à l'infini les « Circuits passion », les « Séjours couleur » et les « Plaisirs à la carte » – pour reprendre les thèmes des trois catalogues Nouvelles Frontières. (*PL*, p. 31)

Dès l'apparition de l'italique sur le terme « voyager », le lecteur habitué perçoit le sourire de l'auteur qui met en relief avec humour le contraste entre l'imaginaire commun (et littéraire) associé au voyage et la réalité représentée par le catalogue de l'agence de voyages. Il ne sera pas question de découvrir mais d'accumuler le plus de plaisirs possibles, dans une consommation effrénée de circuits, d'hôtels, de visites, de repas, d'alcool et parfois de sexe. Deux systèmes de voyage s'opposent dans l'univers houellebecquien, selon Maud Granger Rémy, « on aurait d'un côté le touriste de masse, sur le modèle des bronzés, de l'autre le touriste éclairé, sur le modèle du routard, objet de toutes les attaques »¹⁷³. Dans un renversement assez inhabituel, ce sont bien les voyageurs types *Routard* ou *Guide vert* qui sont critiqués et moqués, alors que, dans le même temps, les Allemands sur les genoux desquels de jeunes Thaïes viennent s'asseoir

¹⁷² Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde* [1963], Paris, Editions La Découverte, p. 10.

¹⁷³ Maud Granger Rémy, « Le tourisme est un posthumanisme : autour de *Plateforme* », in *Michel Houellebecq sous la loupe*, sous la direction de Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael, *op. cit.*, p. 282.

en les appelant *papa* sont plutôt perçus avec bienveillance. C'est que les locuteurs critiquent le désir de nombreux Européens de vouloir faire du tourisme de manière éthique et responsable, alors même que ce concept est déjà lui-même une invention commerciale et que, par définition, toutes les relations aux autochtones sont biaisées par la présence d'une transaction financière. Pour le touriste houellebecquien, l'hypocrisie se trouve du côté de ceux qui répondent aux injonctions des guides de voyages. En partant de ce principe, le romancier décrit avec beaucoup d'humour les scènes opposant les partisans de ces deux modes de tourisme dans *Plateforme* (*ibid.*, p. 74-76) lors des repas du soir, relatés comme de véritables combats, notamment entre Josiane et Robert. Le narrateur, Michel, reste fidèle à son tempérament d'observateur : placide et flegmatique. Selon Maud Granger Remy, cette position de retrait s'explique par la nature du tourisme sur « le modèle des bronzés »¹⁷⁴. Selon la critique, il s'agit d'une position de retrait, de distance par rapport à l'univers que les personnages découvrent, sur le modèle des résidences hôtelières fermées où tout est compris et où l'on passe de l'hôtel au bus, puis du bus au site touristique où l'on prend des photos, puis au restaurant avant d'aller dans un nouvel hôtel : surtout ne pas établir le contact. Michel ne cherche pas à faire franchement connaissance avec les autres membres de son groupe, d'ailleurs sa relation avec Valérie est à peine esquissée pendant le séjour en Thaïlande. La culture de l'autre demeure inaccessible, non en raison de différences fondamentales, mais parce que le touriste ne souhaite pas y accéder. Le montage de la

¹⁷⁴ Maud Granger Rémy, « Le tourisme est un posthumanisme : autour de *Plateforme* », in *Michel Houellebecq sous la loupe*, sous la direction de Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael, *op. cit.*, p. 282.

tente dans *Les Particules élémentaires* exprime de manière humoristique ce désir de non-contact :

Il posa sa tente et commença à étudier la notice de montage. La traduction française était déplorable, la traduction anglaise ne valait guère mieux ; pour les autres langues européennes ça devait être pareil. Salopards de chinetiques. Mais que pouvez-vous vouloir dire « enversez les semi-rigides afin de concrétiser le dôme » ? (PE, p. 99-100)

Ce que souhaite le touriste, ce n'est pas de comprendre la langue d'autrui, mais de pouvoir accéder à une traduction qui lui permette de tenir le monde à bonne distance.

En définitive, si le tourisme est un thème récurrent de l'œuvre houellebecquienne, il est aussi un vecteur puissant d'humour, par les différentes satires dont il est le support et les moments d'incompréhension culturelle. Mais surtout, en prenant ostensiblement le parti du touriste contre celui du voyageur, dont le touriste du type *Routard* serait une version hypocrite et édulcorée, Houellebecq provoque un renversement dérangeant et porteur de scandale. Il laisse entrevoir derrière l'aspect humoristique de la lutte entre les partisans du *Routard* et ceux des bronzés la souffrance de l'Européen, modelé par « le souci et [de] la honte » (PL, 349). Entre le souci de l'autre et la honte de son propre plaisir, il lui est impossible de se consoler de ses souffrances quotidiennes.

Les médecins

Depuis Molière et ses nombreuses comédies représentant des médecins, le thème de la médecine est resté un *topos* privilégié de l'humour. Dans le contexte du

XVII^e siècle, les médecins sont des sujets de moquerie en raison de la charlatanerie qui dominait encore les pratiques, la saignée représentant le paroxysme des méthodes contre-productives. Sganarelle résume bien l'inutilité de la médecine en reprenant à son compte un proverbe :

On dit un proverbe, d'ordinaire : Après la mort le médecin ; mais vous verrez que si je m'en mêle, on dira : Après le médecin, gare la mort¹⁷⁵.

Les problématiques ne sont plus les mêmes aujourd'hui, la médecine s'est établie en science rationnelle fondée sur des connaissances démontrables et il n'est plus, sauf scandale sanitaire, de médicaments causant plus de méfaits que de bienfaits. Néanmoins, un domaine reste facilement accessible à l'humour et concerne ce que l'on appelait les médecines de l'âme, c'est-à-dire celles prenant comme objet d'étude le psychisme humain : psychologie, psychiatrie et psychanalyse. Les personnages houellebecquiens traversent souvent des phases aiguës de dépression, fréquentent régulièrement des psychiatres ou des psychanalystes qui font l'objet d'une satire systématique¹⁷⁶. Bien plus étonnante est la figure du docteur Azote que Florent-Claude rencontre à l'occasion d'un renouvellement d'ordonnance de son antidépresseur, le Captorix.

« Ouais le Captorix c'est valable, j'ai eu de bons retours...commenta-t-il avec sobriété, vous en voulez pour six mois ? »

Vous faites quoi pour la période des fêtes ? me demanda-t-il un peu plus tard, 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. Il faut se représenter le truc, déjà Noël ça leur a foutu un coup,

¹⁷⁵ Molière, *Le Médecin volant*, acte I, scène 2.

¹⁷⁶ On peut consulter sur ce sujet la section intitulée « Parler à un psychiatre, ou à un mur », dans Agathe Novak-Lechevalier, *Michel Houellebecq, l'art de la consolation*, op. cit., pp. 142-144.

ils ont eu toute une semaine pour ruminer leur merde, peut-être ils ont eu des plans pour échapper au 31 et leurs plans ont foiré, et puis le 31 arrive et ils supportent pas, ils s'approchent de la fenêtre et ils se balancent ou ils se tirent une balle, c'est selon. Moi j'en parle c'est comme ça mais mon boulot à la base c'est d'empêcher les gens de mourir, enfin un certain temps, autant que possible. » Je m'ouvris à lui de mon idée de monastère. « Ouais c'est pas con, approuva-t-il, j'ai d'autres clients qui font ça, mais à mon avis vous vous y prenez un peu tard. Sinon, il y a aussi les putes en Thaïlande, la signification de Noël en Asie c'est un truc que vous oubliez complètement, et le 31 vous pouvez faire glisser en souplesse, les filles sont là pour ça [...] même des fois c'est quasiment thérapeutique, j'ai eu des mecs qui revenaient complètement reboostés, au top de leur croyance dans leur séduction virile, bon c'étaient des mecs un peu nazes, enfin des bons cons faciles à berner, vous me faites malheureusement pas cette impression-là ». (SE, p. 155-156)

Quel étrange médecin que ce docteur Azote, dont le nom signifie littéralement en grec « privé de vie », par opposition à l'oxygène qui lui permet de conserver en vie les animaux. Le discours de ce médecin est on ne peut plus sérieux, l'évocation de la mort est là pour rappeler la gravité de la situation et la nécessité d'agir. L'humour d'un tel passage réside dans le contraste entre la finalité du discours (garder en vie le patient), sa forme (d'une grande oralité) et son contenu (n'évoquant aucun remède). Si l'on reprend les termes de Dominique Noguez, il s'opère dans ce discours « la liaison du signifiant d'un autre signifié avec le signifié d'un autre signifiant »¹⁷⁷. Le signifiant (le ton sérieux d'un médecin) est associé au signifié plutôt vulgaire ou blagueur d'un ami qui raillerait son acolyte (tu es déprimé ? Essaie les prostituées !). Ce chiasme provoque une suspension temporaire du jugement, un étonnement, un recul d'où peut naître un sourire amusé. De manière surprenante, ce discours a un effet très positif sur le personnage qui ressort ragaillardi de la consultation. Finalement, ce docteur Azote, dont le nom sous-entend qu'il serait un non-médecin, pratique une anti-médecine se révélant peut-être bien plus humaine que celle faite d'exams, d'analyses et de traitements.

¹⁷⁷ Dominique Noguez, « Structure du langage humoristique », *op. cit.*, p. 42.

N'est-ce pas d'ailleurs un conseil de lecture qu'il donne à son patient en mentionnant les prostituées thaïes, faisant ainsi implicitement référence, de manière intra-textuelle, au roman *Plateforme* ? Houellebecq confère une véritable vertu thérapeutique à la lecture.

En définitive, la médecine est un thème privilégié de l'humour pour deux raisons. Tout d'abord parce qu'elle permet, de manière traditionnelle, de formuler une satire de tous les Diafoirus présents sur terre – chez Houellebecq, il s'agit principalement des psychanalystes ; dans un second temps, parce que la médecine est un discours, avec ses codes et ses règles, elle offre l'opportunité d'établir des jeux (de langage) avec ces derniers, en trompant les attentes, en détournant les signifiants de leurs signifiés habituels, bref en jouant avec les possibilités ludiques du langage.

Les relations sexuelles

Parler de la place du sexe chez Michel Houellebecq conduit à la question du tabou. Non que la topique sexuelle soit taboue dans le roman contemporain, mais ce qui est ciblé précisément par l'auteur, c'est-à-dire un sexe débridé, parfois vulgaire, souvent pornographique, peut être perçu comme indigne d'une œuvre littéraire. L'éventail est large et va de soirées dans des clubs SM à des relations interrompues par manque d'excitation ou de capacité physique. La fréquence de ce type de scènes, devenues un trait distinctif du style¹⁷⁸ et du monde de Houellebecq, amène au moins

¹⁷⁸ Lors du colloque consacré au style Houellebecq qui s'est tenu les 17 et le 18 novembre 2023 à l'université Lyon 3, Mathieu Berman a consacré sa communication à une analyse stylistique des scènes de sexe dans les romans de Houellebecq.

trois questionnements. Pourquoi trouve-t-on ce type de scènes ? Quelles sont leurs fonctions ? Quels statuts donner à ces discours ? À la première question, il apparaît évident qu'elles trouvent leur source dans le tempérament même des personnages : presque tous sont des obsédés sexuels, parfois complexés. Multiplier les scènes de sexe a donc pour fonction de participer à la focalisation interne générale, nécessaire à l'attachement que le lecteur peut ressentir pour les personnages, la crudité du vocabulaire provoquant et relançant l'attention du lecteur. Parfois la provocation apparaît dans une comparaison – « Leurs chattes étaient à peu près aussi sensibles qu'un bloc de saindoux » (*PE*, p. 245) –, parfois dans une plaisanterie vulgaire : “Tu sais comment on appelle le gras qui y a autour du vagin ? Non. La femme” (*PI*, p. 22). Ces provocations peuvent être jugées dégradantes, misogynes ou comiques, elles émaillent tous les romans de Houellebecq et participent de leur singulière tonalité.

Deux caractéristiques permettent cependant d'inclure cette topique dans les procédés de l'humour. La première est que le sexe, comme le travail ou la consommation, est une pratique sociale qui répond à des règles, imposées, selon l'auteur, par l'industrie pornographique qui sature l'espace médiatique d'images devenant inconsciemment des points de repère¹⁷⁹. Bruno, dans *Les Particules élémentaires*, fait ce constat en fréquentant les clubs échangistes de Paris et en comparant les pratiques de Christiane avec celles des autres femmes :

Obsédées par le rythme frénétique des actrices du porno institutionnel, elles branlaient sa bite avec brutalité, comme une tige de chair insensible, avec un ridicule mouvement de piston (l'omniprésence de la musique techno, au détriment de rythmes d'une sensualité plus subtile,

¹⁷⁹ Dans *La Possibilité d'une île*, Daniel se rend sur le tournage d'un film pornographique et conclut la déshumanisation complète des acteurs : « [...] les hommes étaient vraiment de braves bêtes, parfois, dès qu'il était question de la chatte » (*PI*, p. 161).

jouait certainement aussi un rôle dans le caractère excessivement mécanique de leurs prestations). (PE, p. 245)

Comme la jeune femme qui dansait à moitié nue sur une table, imitant une quelconque scène de film, certains personnages font l'amour en imitant les images pornographiques qu'ils ont pu voir. Les mouvements deviennent mécaniques, désincarnés, et les corps se transforment en machine, donnant ainsi un aspect ridicule et comique à la scène. La seconde caractéristique est que, si la pornographie est avant tout un mode de représentation fondé sur l'image, une fois insérée dans un roman, elle devient un discours, Houellebecq détournant souvent la scène sexuelle de son intention première (provoquer une excitation) pour s'en amuser et la traiter de manière parodique. C'est le cas par exemple dans *Soumission*, quand François se rend sur Youporn pour vérifier qu'il est normal, c'est-à-dire qu'il répond bien aux *stimuli* que propose le site en question :

Ces vidéos [...] reposaient sur quelques scénarios identiques et agréables. Dans l'un des plus répandus, un homme (jeune ? vieux ? les deux versions existaient) laissait sottement dormir son pénis au fond d'un caleçon ou d'un short. Deux jeunes femmes de race variable s'avisèrent de cette incongruité, et n'avaient dès lors cessé de libérer l'organe de son abri temporaire. Elles lui prodiguaient pour l'enivrer les plus affolantes agaceries, le tout perpétré dans un esprit d'amitié et de complicité féminine. Le pénis passait d'une bouche à l'autre, les langues se croisaient comme se croisent les vols des hirondelles, légèrement inquiètes, dans le ciel sombre du Sud de la Seine-et-Marne, alors qu'elles s'apprêtaient à quitter l'Europe pour leur pèlerinage d'hiver. L'homme, anéanti par cette assumption, ne prononçait que de faibles paroles ; épouvantablement faibles chez les Français (« Oh putain ! « Oh putain je jouis ! », voilà à peu près ce qu'on pouvait attendre d'un peuple régicide), plus belles et plus intenses chez les Américains (« Oh my God ! », « Oh Jesus Christ ! »), témoins exigeants, chez qui elle semblaient une injonction à ne pas négliger les dons de Dieu (les fellations, le poulet rôti) [...]. (SO, p. 26-27)

Après avoir rappelé la vacuité des scénarios des films pornographiques, Houellebecq accumule les procédés visant à vider le texte de son sérieux afin lui donner

une portée humoristique. On peut relever pêle-mêle : l'humanisation d'une partie du corps (le pénis qui dort sottement), le vocabulaire recherché pour décrire une réalité triviale (*incongruité, organe, agaceries*), une longue et sinueuse comparaison pour laquelle il est difficile d'établir le lien entre le comparant et le comparé (les langues comme des hirondelles), des commentaires dont le sens reste obscur (quel rapport entre les cris des hommes au moment de jouir et la décapitation de Louis XVI ?), un goût pour la provocation en rapprochant le poulet, les fellations et les dons de Dieu. L'humour avec lequel cette scène est traitée, autrement dit transformée en un discours jouant sur des effets de contraste, vient comme annihiler son aspect choquant et vulgaire. La description de scènes pornographiques peut donc aussi être un moment où s'exprime l'humour du narrateur. Cette pornographie parodique s'exprime à plusieurs reprises lorsque le locuteur se met à imaginer des scénarios de films, par exemple lorsque Valérie et Michel partent en voyage à Cuba afin de comprendre les raisons des difficultés de ce club :

Je jetai alors les bases d'un film pornographique social intitulé *Les seniors se déchainent*. Il mettait en scène deux gangs qui opéraient dans les clubs de vacances, l'un composé de seniors italiens, l'autre de sénétoises québécoises. Chacun de leur côté, armés de nunchakus et de pics à glace, ils soumettaient aux derniers outrages des adolescents nus et bronzés. (*PL*, p. 209)

Dans les deux exemples précédents, les narrateurs jouent avec les codes du langage pour mieux les rendre visibles, alors que, dans le même temps, leurs discours revêtent un aspect nettement vulgaire et choquant. Encore une fois, l'humour provoque une forme de temps d'arrêt dans le jugement du lecteur, et celui-ci doit s'interroger sur le sens et finalité de ce qu'il est en train de lire. Nous retrouvons bien ici le jeu énonciatif dont parle Patrick Charaudeau, consistant « à mettre le destinataire dans une position

où il doit calculer le rapport entre ce qui est dit explicitement et l'intention cachée que recouvre cet explicite »¹⁸⁰. Dans ce cas, il semble bien que l'intention ne soit pas seulement de choquer, elle est aussi de questionner les pratiques sexuelles qui, au lieu d'être des instants de communion sensuelle, se transforment en une mécanique absurde et une individualisation du plaisir.

Plaquer de l'humain sur de la mécanique

Les grands thèmes des romans de Michel Houellebecq visent à mettre en lumière les rouages de la mécanique sociale afin à la fois de s'en amuser et de montrer qu'ils sont à la base de la souffrance des individus, mais la démarche est double. Comme Henri Bergson le décrit très bien dans son essai sur le comique, une certaine mécanisation de l'humain confère au texte un caractère comique, c'est le cas par exemple lors des scènes de sexe qui pourrait, de ce fait, être aisément représentables et faire rire. Cependant un mouvement inverse s'opère dans le même temps, celui décrit par Jean-Marc Moura, propre à l'humour et consistant à plaquer de l'humain sur le mécanique. Cet autre procédé repose sur une des principales caractéristiques des œuvres de Houellebecq, à savoir celle d'être incarnées par des voix singulières. Les personnages houellebecquiens sont profondément inadaptés au monde du travail, à la société de consommation et plus globalement à toutes les formes de relations sociales. Cette inadaptation leur confère un caractère grotesque et donne à leur propos un ton humoristique, cette fois-ci impossible à représenter car ne reposant que sur des procédés discursifs. Les locuteurs

¹⁸⁰ *Supra.*

et narrateurs houellebecquiens perçoivent et décrivent le monde qui les entoure avec à la fois détachement et lucidité (propre au tempérament mélancolique), amusement et désespoir. L'humour se situe dans l'affleurement (et sa perception) de l'humain dans les comportements mécanisés. C'est un phénomène complexe dans la mesure où il associe le détachement du locuteur vis-à-vis de son discours et la recherche d'un attachement avec le destinataire par le biais d'une connivence autour de sentiments humains. C'est cette dernière relation que nous nous proposons d'étudier à présent.

III. ÉTABLIR UN LIEN AVEC LE DESTINATAIRE

La définition de l'humour comme notion générique désigne, nous l'avons vu, une « stratégie discursive »¹⁸¹ mettant en relation un locuteur et un destinataire. Dominique Noguez parle d'une relation entre un « humourisant » et un « humorisé »¹⁸², ce dernier devant avoir des dispositions particulières pour être sensible à l'humour. Nous choisisons ici le terme de *destinataire* car il fait référence à une notion précise dans le domaine de l'analyse du discours. Par *destinataire*, nous entendons « un être de parole (intra locuteur) qui est construit par l'acte d'énonciation du locuteur » et qui « a pleine maîtrise sur le sujet destinataire, puisque c'est lui-même qui le construit idéalement,

¹⁸¹ Patrick Charaudeau, « Des catégories pour l'humour, précisions, rectifications, compléments », *op. cit.*, p. 2.

¹⁸² Dominique Noguez, « Structure du langage humoristique », *op. cit.*, p. 43.

cherchant à produire sur lui des effets correspondant à son projet de parole »¹⁸³. Notre travail ne portera pas sur la notion de récepteur (sujet empirique qui reçoit l'énoncé) car ce type de recherche est en dehors du cadre de l'analyse strictement littéraire¹⁸⁴. Selon Patrick Charaudeau, la stratégie discursive de l'humour vise à créer une connivence, faisant du destinataire un tiers ou un témoin partageant la vision décalée du monde proposée par le locuteur. Dans certains cas, notamment lorsque l'humour s'oriente vers une finalité critique, le destinataire peut aussi être la cible du locuteur (dans les cas d'ironie par exemple). La stratégie humoristique est donc triadique : elle met en scène un locuteur, un destinataire et une cible, ces deux dernières instances pouvant se superposer. La question générale est de savoir quels sont les effets que le locuteur cherche à produire sur son destinataire et quels moyens il utilise pour cela. Autrement dit, quelle est précisément la nature de la relation qui s'établit entre le locuteur et le destinataire dans le texte houellebecquien et dans quelle mesure correspond-elle à la stratégie discursive propre à l'humour ?

Entrer en contact avec « vous »

Dans son essai sur « l'art de la consolation », Agathe Novak-Lechevalier montre qu'au centre de l'écriture de Houellebecq se trouve « cette relation étroite, intime, qui se noue entre l'écrivain et son lecteur »¹⁸⁵. Très présent dans les premiers textes,

¹⁸³ Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 169-170.

¹⁸⁴ On peut sur ce point se rapporter aux travaux de Jérôme Meizoz.

¹⁸⁵ Agathe Novak-Lechevalier, *Houellebecq, l'Art de la consolation*, *op. cit.*, p. 193.

notamment dans l'essai sur Lovecraft, *Rester vivant* et *Extension du domaine de la lutte*, le désir de connivence se manifeste ostensiblement par l'usage récurrent du pronom *vous* :

Maintenant, vous êtes loin : oh oui ! comme vous être loin du bord !
Vous avez longtemps cru à l'existence d'une autre rive ; tel n'est plus le cas.
[...] Vous allez mourir, maintenant. Ce n'est rien. Je suis là. Je ne vous laisserai pas tomber. Continuez votre lecture. (EDL, p. 14)

Moins présent dans les romans suivants, l'emploi du pronom *vous* comme adresse directe au lecteur se retrouve toutefois dans les nombreux aphorismes qui les émaillent. Il y a chez Houellebecq « l'obsession de s'associer le lecteur, de fonder, au travers de l'interaction que constitue toute lecture, une relation forte, qui permette de transcender les deux solitudes symétriques de l'auteur et du lecteur »¹⁸⁶. Comme le lecteur des *Fleurs du mal* est le frère du poète par le partage de l'Ennui¹⁸⁷, le lecteur de Houellebecq est un frère de souffrance et par là aussi un frère de l'humour, dans la mesure où celui-ci apparaît comme un soulagement temporaire. Par définition, le pronom *vous* a un fonctionnement déictique qui exclut le *je*. L'adresse au lecteur n'a pas pour objectif de créer un *nous* commun et universel, mais plutôt d'établir un rapport de similitude entre le locuteur et le destinataire. *Je* et *vous* sont la même chose, il y a probablement très peu de différences entre eux. Houellebecq, au moins dans ses premiers romans, reprend les analyses d'Alain Erhenberg déjà évoquées et critique le

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 197.

¹⁸⁷ « C'est l'Ennui ! – L'œil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
– Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère ! » (Charles Baudelaire, « Au lecteur », *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 16).

désir de recherche d'une singularité propre à chacun. La connivence s'établit donc par identification et crée un espace de partage dans lequel l'humour peut se déployer.

L'utilisation du pronom *je*

Les romans de Michel Houellebecq sont régulièrement rédigés à la première personne et ce choix narratif a des implications sur les relations entre le narrateur et le destinataire analysées notamment par Henri Godard à propos de Proust et Balzac, ce qui permet au passage de situer Houellebecq par rapport à ces deux auteurs. Selon Henri Godard :

Du point de vue de la démiurgie, la narration en première personne est une solution de facilité : le véritable exploit était dans la démarche balzacienne, qui consistait à obtenir l'illusion de vie avec un régime de troisième personne, en commençant par présenter le personnage de l'extérieur pour en arriver à nous faire sentir de l'intérieur ce que la vie était pour lui. Comparée à cela, la narration à la première personne était une sorte de carte forcée imposée au lecteur obligé de gré ou de force de s'identifier au personnage-narrateur, et donc de le sentir « vivre »¹⁸⁸.

Si, comme nous l'avons déjà entrevu, l'identification du lecteur est problématique en raison du caractère parfois monstrueux des personnages, la narration à la première personne impose bel et bien l'idée de voir le monde à travers les yeux d'un personnage et/ou du narrateur.

Cette visée du roman houellebecquien se retrouve aussi dans les deux romans rédigés à la troisième personne, grâce à une focalisation interne très présente. Il y a par exemple l'alternance de ton assez remarquable entre Bruno et Michel dans

¹⁸⁸ Henri Godard, *Le Roman, modes d'emploi*, Paris, Gallimard, 2006, p. 44.

Les Particules élémentaires. Là où le scientifique totalement absent de sa vie pense, au moment d'éjaculer en faisant l'amour avec Annabelle, à la recombinaison des cellules qui va s'opérer dans son utérus, son demi-frère, véritable érotomane, fantasme des scénarios pornographiques improbables en croisant de jeunes adolescentes dans les douches du camping. Les discours de Michel et Bruno sont les reflets de leur intériorité, et le lecteur n'a plus qu'à s'y couler. Chez Proust, l'usage du pronom de première personne permet de faire sentir au lecteur l'infinie richesse des raisonnements psychologiques du narrateur. Chez Houellebecq, pour qui toutes ces circonvolutions relèvent de la « pure foutaise » (EDL, p. 16), l'objectif est de faire sentir au destinataire l'impression de retrait et de distance que ressentent les personnages. Or, nous l'avons vu, percevoir le monde comme un spectacle fait partie des fondements de l'attitude humoristique, l'auteur nous invitant ainsi à la partager et à la ressentir. La complicité s'opère bien au-delà d'une simple configuration discursive reliant le locuteur au destinataire par une cible communément acceptée, elle a lieu à un niveau antérieur, celui de l'attitude de chacun face au monde. Dans le cas des personnages houellebecquiens, le lecteur est invité à partager leur attitude distanciée, c'est-à-dire à entrer dans la peau de l'humoriste spectateur de sa propre vie. Ce sentiment de contact ou de proximité est encore accentué par les recoupements que le lecteur peut faire entre les événements narrés et la biographie effective de l'auteur. Sans entrer dans les détails, le simple usage du prénom Michel, ou François (second prénom de Michel Houellebecq), produit la sensation d'atteindre une forme d'intimité avec les personnages, à la fois êtres fictifs et projections incomplètes de l'auteur.

Des personnages récurrents

Le troisième procédé visant à établir une complicité avec le destinataire est à mesurer à l'échelle de l'œuvre entière. De nombreux points communs existent entre les différents romans : des thèmes, des personnages-types, des lieux ; un ouvrage collectif est d'ailleurs consacré à *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*¹⁸⁹. Cette cohérence apparaît entre autres, nous l'avons vu, dans le retour d'un même genre de personnage, le type du *loser* si l'on veut reprendre l'expression de Benjamin Verpoort. Houellebecq lui-même affirme, notamment lors d'une interview donnée au Danemark en 2019 pour le festival de littérature de Louisiane, que l'écriture d'un nouveau roman trouve souvent sa source dans les faiblesses du précédent. Prenant l'exemple de *Soumission*, l'auteur affirme qu'un aspect du roman est « raté » parce que ce n'est pas le personnage principal, François, qui abandonne Myriam, mais l'inverse, et d'ajouter ensuite, « ça aurait été beaucoup mieux, ça aurait été *Sérotonine* en fait »¹⁹⁰. Une filiation d'ordre psychologique et comportementale existe entre les personnages, si bien qu'un lecteur régulier de Houellebecq (le destinataire idéal) peut reconnaître, voire anticiper certaines réactions, certaines attitudes. Agathe Novak-Lechevalier, dans un entretien publié dans *Les Cahiers de l'Herne*, fait remarquer à l'auteur que des « personnages de lecteurs assidus, qui finissent par se lasser de [leurs] lectures » sont souvent mis en scène, et la réponse de Houellebecq est tout à fait éclairante :

¹⁸⁹ Sabine Van Wesemael et Bruno Viard (dir.), *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, Paris, Classique Garnier, 2014.

¹⁹⁰ Michel Houellebecq, Festival de littérature de Louisiane au Musée d'art moderne Louisiana à Humlebæk, au Danemark, en août 2019, [en ligne], disponible sur URL <https://www.youtube.com/watch?v=Rec-Ex9EJz0/>, consulté le 20 septembre 2020.

Ce n'est pas mauvais signe d'être lassé d'un auteur – en particulier de Balzac. [...] Parce qu'on finit par se dire qu'il exagère, que la vie n'est pas si moche que ça. [...] C'est pareil pour Huysmans que j'ai passé des mois à lire : mais Huysmans exagère tellement –le fromage est plâtreux, la nappe désolante, le vin aigre... – que du coup cela finit par faire rire¹⁹¹.

On retrouve à peu de chose près la même formulation au début de *Soumission*, le narrateur ajoutant que « seule la littérature peut vous donner cette sensation de contact avec un autre esprit humain » (*SO*, p. 13). Houellebecq renoue avec l'usage du pronom *vous* dans l'incipit, renforçant ainsi l'idée que son œuvre « construit idéalement »¹⁹² son « destinataire inconnu » (*SO*, p. 13), avec lequel sa fréquentation régulière de l'œuvre permet de créer une complicité, c'est-à-dire une entente profonde, spontanée et souvent inexprimée. Il saura reconnaître les exagérations, démasquer les ironies, repérer les antiphrases et rire par avance des excès de malheur, de ressentiment et de dépression des protagonistes. Un exemple très perceptible concerne la propension à l'exagération dans les discours des trois locuteurs principaux. Dès lors, certains passages finissent par faire rire, comme cet extrait de *Plateforme* :

Prendre l'avion aujourd'hui, quelle que soit la compagnie, quelle que soit la destination, équivaut à être traité comme une merde durant toute la durée du vol. Recroquevillé dans un espace insuffisant et même ridicule, dont il sera impossible de se lever sans déranger l'ensemble de ses voisins de rangée, on est d'emblée accueilli par une série d'interdictions énoncées par des hôtesses arborant un sourire faux. Une fois à bord, leur premier geste est de s'emparer de vos affaires personnelles afin de les enfermer dans les coffres à bagages –auxquels vous n'aurez plus jamais accès, sous aucun prétexte, jusqu'à l'atterrissage. Pendant toute la durée du voyage, elles s'ingénient ensuite à multiplier les brimades, tout en vous rendant impossible tout déplacement, et plus généralement toute action, hormis celles appartenant à un catalogue restreint [...]. 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. Ce stress, l'équipage s'ingénie à le porter à son plus haut niveau et

¹⁹¹ Houellebecq. *Le Cahier de l'Herne*, op. cit., p. 336.

¹⁹² Infra.

vous interdisant de la combattre par les moyens usuels. Privé de cigarettes et de lecture, on est également, de plus en plus souvent, privé d'alcool. (PL, p. 33-34)

Plusieurs procédés propres à l'exagération sont présents ici : des adjectifs dont la sémantique marque une forte intensité (« impossible », « constante », « plus haut niveau », « immobilité forcée »), des hyperboles (« plus jamais accès, sous aucun prétexte »), un vocabulaire dépréciatif (« recroquevillé », « merde », « danger », « stress »). Un effet de gradation est aussi présent, puisque l'on passe du mauvais traitement, à l'enfermement, à la torture puis à la mort. La double répétition du verbe « s'ingénier » fait des personnels navigants de véritables génies du mal, dont l'unique objectif est de maltraiter les passagers. Ce type de discours est assez fréquent dans l'œuvre de Michel Houellebecq, comme en témoignent les pages consacrées à la lutte contre les détecteurs de fumée dans *Sérotonine*. Encore une fois, le narrateur en fait trop, et l'effet de ces diatribes sur le destinataire habitué devient humoristique, il ne peut plus les prendre au sérieux. Dès lors, le commentaire que fait le François dans *Soumission* sur l'humour de Huysmans pourrait tout aussi bien s'appliquer à l'œuvre de Houellebecq, où l'on rit « par avance » (SO, p. 15) des malheurs des personnages.

En définitive, la complicité nécessaire à la stratégie discursive de l'humour se réalise principalement par l'idée d'un partage lucide de point de vue. Les narrateurs, en racontant leur vie, cherchent à partager avec le lecteur leur attitude distanciée laissant la place aux excès du ressentiment. Le destinataire, en tant que construction idéale, doit pouvoir se reconnaître dans ce portrait, ou au moins être capable de s'y projeter, afin de décoder l'humour du texte. L'humour fonctionne donc sur la base d'une stratégie discursive impliquant le lecteur, autrement dit il ne peut fonctionner, c'est-à-dire être

perçu et compris qui si un lien de connivence ou de complicité est établi. Trois procédés ont pour objectif d'atteindre cette connivence : l'usage du pronom *vous*, la narration à la première personne qui permet de partager une attitude de retrait face au monde, le retour d'un même type de personnage permettant au lecteur d'anticiper et de mieux comprendre les tempéraments des personnages pour, en définitive, pouvoir en rire. La nécessité de créer le contact montre bien qu'un discours à visée humoristique est toujours dangereux pour celui qui le produit. En dehors de tout signe extratextuel (le clin d'œil, le ton etc.) le risque dans un roman est que le second degré ne soit pas perçu ou ne soit plus perçu, soit en raison d'une trop grande différence d'idiosyncrasie, soit en raison d'un décalage culturel, géographique et temporel rendant certains discours inaudibles une fois sortis de leur contexte.

IV. LES DISCOURS DES LOCUTEURS

Après avoir étudié les locuteurs et les situations dans lesquelles ils se trouvent pour en dégager les ressorts de l'humour, il convient de s'attacher à présent à leurs discours, en se posant une question : quels sont les procédés verbaux de l'humour utilisés par les locuteurs ? L'objectif de ce second point est d'analyser les propriétés intrinsèques des différents discours et de montrer que l'humour n'est pas un « condiment »¹⁹³ du texte, mais qu'il est au contraire en son cœur. Nous suivrons ici les

¹⁹³ Laurent Zimmermann, « De l'humour dans la théorie littéraire », *op. cit.*, p. 103.

« catégories pour l'humour »¹⁹⁴ explicitées par Patrick Charaudeau, tout en gardant bien en tête que ces catégories sont des outils d'analyse, que l'humour ne peut se résumer à l'une d'entre elles, mais qu'il fonctionne par combinaison de plusieurs procédés, et souvent à l'échelle de l'œuvre entière. Par souci de clarté, nous pouvons distinguer deux grandes familles : les procédés linguistiques d'un côté et les procédés discursifs de l'autre.

Les procédés langagiers

Par procédés langagiers, nous entendons les procédés qui « relèvent d'un mécanisme lexico-syntaxico-sémantique qui concerne la forme des signes et les rapports forme-sens » : « Ils jouent, tantôt, sur le seul signifiant (calembours, contrepèteries, palindromes, mots valises et autres défigements), tantôt, sur le rapport signifiant-signifié (homonymie, polysémie, jeu sur les isotopies) »¹⁹⁵.

Le calembour / le bon mot

Il y en peu de calembours et de jeux de mots chez Michel Houellebecq. Quelques personnages cependant s'y essaient, par exemple Florent-Claude dans *Sérotonine*, au moment de sa rencontre avec deux jeunes femmes sur une aire d'autoroute espagnole :

¹⁹⁴ Patrick Charaudeau, « Des catégories pour l'humour ? », *op. cit.*

¹⁹⁵ *Id.*, « Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, compléments », *op. cit.*, p. 5.

Elle et son amie souhaitent vérifier la pression de gonflage de leurs pneus (enfin des pneus de leur voiture, je m'exprime mal). (SE, p. 14)

L'allusion contenue dans la parenthèse appartient au domaine de la plaisanterie grivoise et se trouve être une des seules occurrences de ce type d'humour dans l'œuvre de Houellebecq. La blague est convenue, et la présence de son commentaire dans la parenthèse donne le sentiment que le narrateur s'excuse de la faiblesse de son propre humour. Le personnage déclare d'ailleurs plus loin dans le roman (SE, p. 182) qu'il avait, à une certaine époque (antérieure à celle de sa rencontre avec les deux femmes espagnoles) la capacité de faire rire, mais qu'il l'a perdue depuis. Il y a aussi Bruno qui, à la faveur d'un atelier de poésie dans *Les Particules élémentaires*, compose des vers très vulgaires :

« Je bronze ma queue
(Poil à la queue !)
A la piscine
(Poil à la pine !)
Je retrouve Dieu
Au solarium,
Il a de beaux yeux,
Il mange des pommes.
Où il habite ?
(Poil à la bite !)
Au paradis
(Poil au zizi !) (PE, p. 111)

Evidemment, devant un tel degré zéro de poésie et de jeu de mots, la yogini ne peut que commenter de manière antiphrastique le sens de l'humour du personnage. Remis dans son contexte, ce poème est une provocation de la part de Bruno qui se moque féroce de l'atelier de poésie et de ses participants. Un autre exemple

significatif se trouve dans *La Possibilité d'une île*, où le personnage nommé Humoriste ne fait que des jeux de mots faciles et ridicules. Daniel donne un petit florilège des « bons mots » (*PI*, p. 280) (formule hautement antiphrastique au regard du contexte) de ce « pauvre petit bonhomme » (*ibid.*) :

Nous étions à proximité immédiate du tropique du Cancer – nous y étions grosso merdo, comme l'aurait dit Humoriste lorsqu'il était encore en état de produire ses saillies. « Ça n'a au-trou-du-cune importance, j'ai l'habite-rude de prendre des céréales au petit déjeuner... », voilà les bons mots par lesquels il s'essayait d'ordinaire à égayer notre quotidien. (*ibid.*)

Ces trois exemples montrent que l'humour par le jeu de mots est tourné en dérision. Toutes les situations où les personnages sont amenés à faire de l'humour sont des ratages complets. Dans *Les Particules élémentaires* par exemple, lorsque Bruno est au camping, un professeur de mathématiques fait un sketch « pas drôle du tout » (*PE*, p. 129) pendant lequel les spectateurs applaudissent « plutôt par compassion »¹⁹⁶. Dans *Extension du domaine de la lutte*, Norbert Lejailly, l'homme aux « bons mots », est décrit comme ayant « le faciès et le comportement d'un porc » (*EDL*, p. 36). Son nom est d'ailleurs lui-même un jeu de mot puisque dernière Lejailly l'on peut entendre « la saillie ». On retrouvera cette même critique, lorsque Jed, un dimanche soir, commente une fameuse émission culturelle de radio :

Allumant France Inter, il tomba sur une émission qui décortiquait l'actualité culturelle de la semaine ; les chroniqueurs s'esclaffaient bruyamment, leurs glapissements convenus et leurs rires étaient d'une vulgarité insoutenable. (*CT*, p. 259)

¹⁹⁶ *Ibid.*

Même dans *La Possibilité d'une île*, Daniel, humoriste de profession, ne joue pas de son sens de l'humour dans ses relations avec les autres protagonistes, il relate simplement les réactions du public ou les avantages que lui procure sa situation dans la société. Daniel se moque de son propre humour lorsqu'il était au sommet de sa gloire, en commentant par exemple ses interviews :

Au-delà du sujet bateau de la pédophilie (et même Petit Bateau ha ha ha, c'est comme ça que je m'exprimais à l'époque dans les interviews). (*PI*, p. 89)

De plus, une des rares plaisanteries présente dans l'œuvre relève d'un comique très vulgaire et sans finesse : « Comment appelle-t-on le gras autour du vagin ? La femme » (*PI*, p. 22), donnant l'impression que Daniel est lui-même étonné de l'efficacité de ce genre d'humour. Il en va de même pour les titres de ses spectacles, qui ont de quoi laisser perplexe : « On préfère les partouzeuses palestiniennes » (*PI*, p. 47), « Parachutons des minijupes sur la Palestine » (*PI*, p. 49), ou bien encore « Broute-moi la bande de Gaza (mon gros colon juif) » (*ibid.*). Il existe donc, chez Houellebecq, un humour portant sur l'humour lui-même, sur l'humour du « bon mot », mais avec une finalité critique, voire sarcastique, c'est-à-dire dont le but est de dévaloriser fortement la cible.

Le non-sens ou *nonsense*

Le second procédé linguistique concerne précisément l'articulation lexico-sémantique, c'est-à-dire le rapport entre, d'un côté, le couple signifiant/signifié, et de l'autre le référent. Houellebecq souligne avec un certain amusement les cas ou certaines

expressions, certains mots, se retrouvent privés de référent, en utilisant pour cela le truchement de l'italique et moins souvent des guillemets. Ce choix typographique signale l'emprunt d'un terme à un univers de discours précis : le travail, l'art, les magazines etc.

L'usage constant de l'italique dans ses romans traque les clichés langagiers, prêts à l'emploi, qui sont les automatismes d'une époque et les indices patents que la parole soudain se fait collective, standardisée et mécanique¹⁹⁷.

Dans *Extension du domaine de la lutte*, le vocabulaire du monde de l'entreprise est très souvent cité en mention, repérable par l'usage de l'italique. On y trouve le concept de « *culture d'entreprise* » (EDL, p. 17) et de « *bonne boîte* » (*ibid.*). Le narrateur passe son temps à relever les « phrases amusantes » (*ibid.*, p. 30) des rapports qu'on lui donne à lire, comme par exemple « *le niveau stratégique consiste en la réalisation d'un système d'informations global construit par l'intégration de sous-systèmes hétérogènes distribués* »¹⁹⁸. Pour Agathe Novak-Lechevalier, l'usage de l'italique est là pour « condamner l'invasion des stéréotypes »¹⁹⁹ et montrer que ces formes de discours modèlent, sans que l'on s'en rende compte, notre manière de penser. Le langage, dans une société moderne construite autour de la notion de communication, n'est donc plus un « refuge »²⁰⁰ où la pensée peut se développer et se construire, mais au contraire devient un autre outil de la déliaison à l'œuvre dans le monde contemporain. Et Jed Martin, bien conscient des pièges et de l'impuissance du langage, semble suivre le

¹⁹⁷ Agathe Novak-Lechevalier, « Houellebecq, l'art de la disparition », *op. cit.*, p. 132.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ Agathe Novak-Lechevalier, « Houellebecq, l'art de la disparition », *op. cit.*, p. 134.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 135.

dernier aphorisme²⁰¹ du *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein au moment de devoir expliquer son œuvre :

Sur le sens de cette œuvre qui l'avait occupé pendant toute la dernière partie de sa vie, il se refuse à tout commentaire. « Je veux simplement rendre compte du monde... Je veux simplement rendre compte du monde... » répète-t-il pendant plus d'une page à la jeune journaliste, tétanisée par l'enjeu, qui s'avère incapable d'enrayer ce bavardage sénile [...]. (CT, p. 406)

Un relevé parmi tous les romans et nouvelles de Houellebecq permet de montrer que l'usage de l'italique sert à intégrer les formes de discours conventionnels présents dans tous les secteurs d'activité et dans les médias au sens large. Cependant, la manière dont Houellebecq pointe ces expressions, par l'usage d'une typographie particulière, permet à la fois d'identifier la source de ces discours et d'en surligner la vacuité. Tous ces modes de discours sont des « bavardage[s] sénile[s] » qui ne disent rien et n'apportent aucune signification supplémentaire. Des discours finalement identifiés comme des non-sens où le langage perd ses propriétés signifiantes au profit d'un simple jeu avec les mots. On peut donc ajouter à l'analyse d'Agathe Novak-Lechevalier que l'emploi de l'italique a aussi une fonction humoristique, faisant référence cette fois au concept de *nonsense*, entendu comme des termes ayant une absence de référence au monde réel et provoquant un effet de surprise associé à une certaine idée d'absurdité. Comme pour le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte*, toutes ces expressions sont surprenantes et sont source d'amusement. Cette conscience de l'absurdité du langage est présente jusque *Sérotonine*, où Florent-Claude note, après s'être séparé de sa compagne, qu'il pouvait « en profiter pour prendre un nouveau départ, pour

²⁰¹ « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire ».

“rebondir”, comme on le dit comiquement dans les programmes télévisés et les articles traitant de la psychologie humaine » (*SE*, p. 87). Tous les romans de Michel Houellebecq sont donc traversés par des jeux sur les mots, non pas sous la forme de calembours, mais indiqués par l’italique (ou les guillemets). Leur but est à la fois de faire sourire, par l’effet humoristique du *nonsense*, et de dévoiler comiquement les approximations du langage et, tragiquement, sa faillite pure et simple.

L’insolite : le rôle de la comparaison

Enfin, pour en terminer avec les procédés linguistiques, c’est-à-dire « l’humour par le jeu sémantique »²⁰², nous pouvons nous arrêter sur le rôle des comparaisons. Par définition, la comparaison est un trope qui consiste à mettre en relation deux éléments, le comparant et le comparé, afin de souligner une similitude entre eux. La comparaison est une des figures les plus courantes de la langue française, Houellebecq ne fait pas exception et en utilise beaucoup, mais nombre d’entre elles ont un caractère surprenant :

Leurs voix me paraissaient venir de très haut, un peu comme la Saint-Esprit. (*EDL*, p. 6)

Ô savant inattaquable ! ce n’est pas un hasard si les observations les plus éloignés en apparence [...] viennent l’une après l’autre se ranger, comme autant de cailles dodues, sous la rayonnante majesté de ton auréole protectrice. (*EDL*, p. 94)

²⁰² Patrick Charaudeau, « Des catégories pour l’humour », *op. cit.*, p. 32.

[...] progressivement, et en fait assez vite, on devient aussi capable d'amour qu'un vieux torchon. (EDL, p. 114)

En plein milieu d'une montée pénible, alors que je halète comme un canari asphyxié [...]. (EDL, p. 153)

Il eut un aperçu de [l'atelier] la libération de la voix [...] ils étaient une dizaine, très excités, qui sautaient partout sous la conduite de la tantriste en glapissant comme des dindons effarés. (PE, p. 113-114)

Dans la plupart des circonstances de ma vie, j'ai été à peu près aussi libre qu'un aspirateur. (PE, p. 94)

[Parlant du tableau de Damien Hirst et Jeff Koons] c'était aussi difficile que de peindre un pornographe mormon. (CT, p. 10)

[En parlant des photographes] il les considérait tous autant qu'ils étaient comme à peu près aussi créatifs qu'un Photomaton. (CT, p. 11)

Houellebecq hocha la tête, écartant les bras comme s'il entrait dans une transe tantrique –il était, plus probablement, ivre, [...]. (CT, p. 165)

[...] j'aurais bandé de nouveau, j'aurais bandé comme un mammifère [...]. (SE, p. 24)

Dans l'ensemble, nombreuses sont les comparaisons dont le but n'est pas d'appuyer le sens mais de surprendre le lecteur par le choix du comparant et créer ainsi ce que Patrick Charaudeau nomme une « incohérence insolite »²⁰³ :

Plus exactement, on dira que l'insolite provient de ce que ces deux univers ne sont pas naturellement liés l'un à l'autre ; c'est le récit et/ou la situation dans lequel ils apparaissent qui, en faisant un coup de force, justifie leur rencontre. [...] Même si cette rencontre est le fait du hasard, comme coïncidence de deux logiques, au départ, indépendantes l'une de l'autre, mais dont on comprend et accepte les effets de la rencontre : un passant jette un papier gras dans la rue, un autre marche dessus, glisse et tombe,

²⁰³ Patrick Charaudeau, « Des catégories pour l'humour ? », *op. cit.*, p. 33.

c'est la mécanique du rire dont parle Henri Bergson (1900) qui repose ici sur un procédé d'insolite ²⁰⁴.

La présence de ce type de comparaisons insolites a plusieurs fonctions : mettre en place une mécanique du rire, relancer l'attention du lecteur, mais aussi provoquer, comme nous l'avons déjà vu, un « évidemment du sérieux », en associant des comparants de nature triviale à des comparés dont la signification est bien plus générale ; c'est le cas par exemple lorsque Michel, dans *Plateforme*, compare sa liberté à celle d'un aspirateur²⁰⁵. L'humour procède aussi chez Houellebecq par effet de vide, de dégonflement du sérieux : au moment où l'on semble atteindre une vérité sur soi ou sur le monde, une image insolite stoppe l'élévation du discours et décentre l'attention du lecteur pour lui faire prendre du recul et de la perspective. Le sérieux est toujours plus ou moins contaminé par l'humour.

Les procédés discursifs portant sur l'énonciation

Comme nous l'avons déjà entrevu dans la première partie, nous parlons de texte humoristique en raison de la perplexité dans laquelle laissent certains propos proférés par les personnages et du rire ou du sourire qu'elle peut provoquer. Toutes les paroles ne doivent pas être prises au second degré, Houellebecq s'en défend lui-même mais, l'humour se construisant sur une forme de suspension du sens, il convient d'en comprendre les ressorts afin de faire pencher l'interprétation vers le sérieux ou le non-sérieux. Selon Jean-Marc Moura, le texte sérieux possède trois caractéristiques

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ *Supra.*

majeures : une vocation performative (une autorité), un émetteur qui assume son discours et une cohérence dans la construction du sens. À l'inverse, dans le texte non sérieux, l'autorité est subvertie par l'exhibition de l'énonciation et par une intertextualité anarchique : le locuteur se désolidarise de son discours dont l'organisation relève davantage du désordre et de la fantaisie. À la question « pourquoi parler d'humour », nous répondrons donc en suivant en suivant la définition du texte non sérieux par Jean-Marc Moura et en considérant que l'humour relève d'une stratégie discursive. Nous nous appuierons aussi sur les travaux de Dominique Noguez, afin de mettre en évidence la structure du langage humoristique houellebecquien. Comme l'auteur l'a montré dans son article²⁰⁶, l'humour est un « sur-code ». Le lecteur doit percevoir la nécessité d'un décodage, c'est-à-dire comprendre que l'énoncé est humoristique afin de chercher son sens implicite. Le texte humoristique n'est ni transparent (texte sans difficulté, dont l'intention est claire et explicite) ni opaque (texte qui dissimule sa visée) : il est translucide. Pour l'auteur de l'article, l'humour se situe entre les deux, dans un délicat dosage :

[...] d'une part [le] caractère artificieux doit être suffisamment celé pour entretenir l'incertitude – car autrement, la trop grande transparence de l'intention décoderait d'avance le langage ; il doit, d'autre part, être suffisamment manifeste pour rendre possible ce décodage²⁰⁷.

Pour Dominique Noguez, cette translucidité dépend des relations entre l'humorisant, l'humorisé et les conditions de leur relation, c'est-à-dire le contexte et la position de l'humorisant face à l'humorisé. Autrement dit, pour rendre visible l'humour

²⁰⁶ Dominique Noguez, « Structure du langage humoristique », *op. cit.* p. 41.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 43.

d'un texte, il est nécessaire de prendre en compte son énonciation et ce que Dominique Maingueneau nomme la situation de communication, c'est-à-dire la situation de tout texte d'un point de vue socio-discursif²⁰⁸. Ce type d'analyse prend en compte **la finalité** du texte, **le statut social** des partenaires, **les circonstances** du discours, **sa temporalité**, **son support**, **son organisation** et **son usage de la langue**. L'humour est donc bel et bien un discours, au sens linguistique du terme, c'est-à-dire selon Patrick Charaudeau un « usage de la langue dans un contexte particulier »²⁰⁹. Cette approche nous semble la plus pertinente pour notre sujet car elle permet de resituer les discours des personnages dans leurs contextes de production et d'éviter ainsi certains contresens. La notion linguistique de discours implique de prendre en compte dans son analyse un certain nombre d'éléments, que Dominique Maingueneau nomme « idées forces »²¹⁰ et qui sont fondamentaux pour la compréhension des mécanismes de l'humour et pour mettre en évidence la stratégie discursive de son auteur. Nous proposons une présentation succincte de ces idées forces afin de pouvoir les réutiliser par la suite.

Le discours suppose une organisation transphrastique : « Les discours sont soumis à des règles d'organisation en vigueur dans une communauté déterminée, celle des multiples genres de discours »²¹¹. La question des genres et de leur détournement humoristique par le biais de la parodie et surtout de l'imitation est centrale chez Houellebecq.

²⁰⁸ Dominique Maingueneau, « La situation d'énonciation entre langue et discours », texte paru dans le volume collectif *Dix ans de S.D.U.*, Craiova, Editura Universitaria Craiova (Roumanie), 2004, p. 197-210.

²⁰⁹ Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, op. cit., p. 186.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 187.

²¹¹ *Ibid.*

Le discours est orienté : « Il est conçu en fonction d'une visée du locuteur [...] Le discours se construit en effet en fonction d'une fin, il est censé aller quelque part »²¹². Les discours ont-ils un sens dans les romans houellebecquiens ? Rien n'en est moins sûr, et cette sinuosité a déjà été identifiée par Jean-Marc Moura comme un des traits caractéristiques de l'humour.

Le discours est une forme d'action : « Toute énonciation constitue un acte »²¹³. À quel acte du langage peuvent correspondre les discours des locuteurs ? Ont-ils cette prétention ou se définissent-ils plutôt par leur inutilité ?

Le discours est interactif : « Toute énonciation, même produite sans la présence d'un destinataire, est en fait prise dans une interactivité constitutive [...] elle suppose toujours la présence d'une autre instance d'énonciation à laquelle s'adresse le locuteur et par rapport à laquelle il construit son propre discours »²¹⁴. Quel lien les locuteurs cherchent-ils à établir avec le destinataire ? Peut-on parler d'une complicité, d'une connivence, nécessaire à l'instauration d'un échange humoristique ? Nous avons répondu à cette question dans la partie précédente.

Le discours est contextualisé : « On ne peut véritablement assigner un sens à un énoncé hors contexte »²¹⁵. Par contexte, nous entendons ici la situation de communication dans laquelle le discours est produit, tout autant que les interventions de l'auteur dans la sphère médiatique, ces dernières entretenant un rapport

²¹² *Ibid.*

²¹³ *Ibid.*, p. 188.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 188-189.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 189.

problématique avec les propos tenus dans les romans. Ce sujet sera traité dans la quatrième partie.

Le discours est pris en charge : « Le locuteur peut moduler son degré d'adhésion, en attribuer la responsabilité à quelqu'un d'autre, commenter sa parole, thématiser etc. Il peut même montrer à son interlocuteur qu'il feint seulement de l'assumer (cas de l'ironie) »²¹⁶. La définition très large de l'humour que nous avons choisie nous amène à insérer l'étude de l'ironie dans notre propos.

Le discours est régi par des normes : « [...] il est soumis à des normes sociales très générales »²¹⁷. Comment les discours houellebecquiens transgressent-ils les normes sociales et quels sont les objectifs de ces transgressions ?

Le discours est pris dans un interdiscours : « Pour interpréter le moindre énoncé, il faut le mettre en relation avec toutes sortes d'autres, que l'on commente, parodie, cite... »²¹⁸. Se pose ici la question de la polyphonie et de la transtextualité, notamment dans leur rapport avec la construction et/ou la déconstruction du sens.

Une esthétique du contraste

Lors d'un entretien donné au Danemark en 2019 pour le festival de la littérature de Louisiane, Houellebecq déclare à propos de son œuvre qu'il traite :

[...] sur le même plan, des faits réels, tout à fait réels, des faits très vraisemblables, et des faits qui le sont beaucoup moins [...] avec apparemment le même statut [...] et de juxtaposer dans la narration des

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.*

passages qui ont lieu aujourd'hui, de nos jours, et des passages avec d'autres personnages qui se situent dans un futur beaucoup plus lointain [...] ²¹⁹.

On reconnaîtra dans cette citation les anticipations politiques fort peu vraisemblables de *Soumission* et les personnages futuristes des *Particules élémentaires* ou de *La Possibilité d'une île*. Samuel Estier, dans son ouvrage *À propos du style de Houellebecq*, parle d'un autre clivage :

L'héroï-comique [...] se révèle un des effets récurrents de la *mimèsis* houellebecquienne ²²⁰.

L'héroï-comique consiste en un décalage entre la réalité décrite, souvent prosaïque, et le style utilisé, plutôt élevé. Au sens strict et historique, l'héroï-comique est associé à la remise en cause du genre de l'épopée. Dans l'œuvre de Houellebecq, la manière de traiter certains sujets particulièrement ordinaires avec des discours d'allure sociologique ou philosophique relève du même principe de décalage que celui présent dans le registre héroï-comique. Bruno Viard, dans son ouvrage *La Faute à mai 68*, précise d'ailleurs la nature du « hiatus » propre à l'écriture houellebecquienne, affirmant que tout l'effet est dans :

[...] le hiatus, dans le télescopage d'éléments narratifs de type romanesque avec une méditation philosophique de large portée, dans le recadrage vertigineux du détail au sein du Tout ²²¹.

Quand on l'interroge sur ce trait stylistique, Michel Houellebecq évoque aussi cet effet de télescopage, par exemple à propos des scènes de sexe dans ses romans :

²¹⁹ [En ligne], disponible sur l'URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Rec-Ex9EJz0>, consulté le 20 septembre 2020.

²²⁰ Samuel Estier, *À propos du style de Houellebecq*, Lausanne, Archipel Essais, 2015, p. 15.

²²¹ Bruno Viard, *La Faute à mai 68*, op. cit., p. 52.

[...] On dit beaucoup qu'il y a trop de sexe dans mes livres. Je ne trouve pas qu'il y en ait tant que ça. J'ai cherché à comprendre pourquoi les gens avaient cette impression. Sans doute en raison de l'incongruité. Le sexe est traité de manière incongrue. Le montage *cut* donne cette impression : il n'y a pas de préparation, le sexe arrive un peu brutalement [...] ²²².

Toutes ces interventions commentent l'idée que l'œuvre de Michel Houellebecq est traversée par des contrastes, qu'ils se situent au niveau des discours, des personnages ou des thématiques. Or, nous l'avons vu dans la première partie, le rire naît essentiellement de la perception d'un décalage. Dans un récit, cette esthétique du décalage confère au texte une forme bien particulière que Jean-Marc Moura nomme « le texte implosif »²²³, c'est-à-dire qui procède par diversion et dont la progression est toujours contrariée par des sauts, des écarts entre les différents niveaux discursifs :

Le texte perd cohérence (chrono)logique et visée transitive, il se déploie plus qu'il ne se déroule, se déstructure jusqu'à imploser, se reconstitue pour à nouveau s'autodétruire ²²⁴.

Les différents changements d'échelle produisent une impression de « piétinement narratif »²²⁵ qui est la conséquence directe de la présence de l'ethos de l'humoriste. Autrement dit, le récit semble n'être guidé que par les excentricités, les fantaisies et les digressions du locuteur. Ce sentiment de piétinement est renforcé par le piétinement effectif des personnages dans leur vie, piétinement affectif autant que géographique : on peut penser aux errances du narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* ou bien à Florent-Claude qui tourne littéralement en rond dans Paris pendant une grande partie du roman. Dans ce cas précis, nous parlons bien de contrastes

²²² Houellebecq, « Les Cahiers de L'Herne », *op. cit.* p. 177.

²²³ Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, *op. cit.*, p. 162.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*

humoristiques et non comiques, car aucune résolution ne vient alléger la tension créée. Au contraire, Houellebecq maintient et développe ses collages de discours afin de mettre le lecteur dans une situation de perplexité, propice au sourire de l'humour. Plusieurs variantes de cette esthétique du contraste sont ainsi identifiables.

La fausse désinvolture

Les premières pages d'*Extension du domaine de la lutte* sont tout à fait éclairantes sur la manière de créer un contraste entre gravité et légèreté, et sont valables dans une certaine mesure pour l'ensemble de l'œuvre. Après un incipit *in medias res* où le lecteur a déjà fait connaissance avec le personnage-narrateur lors d'une soirée entre cadres trentenaires, le narrateur opère un décrochage discursif et présente ainsi son texte au lecteur :

Les pages qui vont suivre constituent un roman ; j'entends, une succession d'anecdotes dont je suis le héros. Ce choix autobiographique n'en est pas réellement un : de toute façon, je n'ai pas d'autre issue. Si je n'écris pas ce que j'ai vu je souffrirai autant – et peut-être un peu plus. Un peu seulement, j'y insiste. L'écriture ne soulage guère. Elle retrace, elle délimite. Elle introduit un soupçon de cohérence, l'idée d'un réalisme. On patauge toujours dans un brouillard sanglant, mais il y a quelques repères. Le chaos n'est plus qu'à quelques mètres. Faible succès, en vérité. (EDL, p. 14)

Dans ces quelques lignes, le narrateur commente son propre travail, non dans le but de le légitimer, mais plutôt d'en montrer la portée restreinte. Il est présenté comme un pis-aller face à la souffrance de la vie. Et plus tard, il précise :

Mon propos n'est pas de vous enchanter par de subtiles notations psychologiques. Je n'ambitionne pas de vous arracher des applaudissements par ma finesse et mon humour. Il est des auteurs qui font servir leur talent à la description délicate de différents états d'âme, traits de caractère, etc. On ne me comptera pas parmi ceux-là. Toute cette accumulation de détails

réalistes, censés camper des personnages nettement différenciés, m'est toujours apparue, je m'excuse de le dire, comme pure foutaise. (EDL, p. 16)

L'accumulation de tournures négatives et le vocabulaire dépréciatif montre l'absence d'ambition du narrateur et la volonté de se construire contre une certaine forme de roman, ou d'écriture de soi. Son livre manque de continuité, d'*organisation*, pour reprendre le vocabulaire de Dominique Maingueneau, et ne constitue pas en ce sens une œuvre romanesque (mais une succession d'anecdotes) ; il ne délivre pas un discours sur le moi profond de l'auteur (comme peuvent le faire Rousseau ou Montaigne), il n'est pas non plus le lieu d'un dévoilement des motivations psychologiques profondes des êtres humains (on peut penser au roman proustien et à ses héritiers). Il est somme toute un livre médiocre écrit par un homme tout aussi médiocre. Du moins, c'est la posture annoncée dès l'ouverture, ou sa *finalité*, pour reprendre une des « idées forces » évoquées plus haut.

Le même dispositif se retrouve dans *La Possibilité d'une île*, tout d'abord par l'intermédiaire d'un court texte liminaire relatant, de la part de l'auteur cette fois, la genèse de ce roman et symbolisant la position d'écrivain qu'est la sienne :

Je suis dans une cabine téléphonique, après la fin du monde. Je peux passer autant de coups de téléphone que je veux, il n'y a aucune limite. On ignore si d'autres personnes ont survécu, ou si mes appels ne sont que le monologue d'un désaxé. Parfois l'appel est bref, comme si l'on m'avait raccroché au nez ; parfois il se prolonge, comme si l'on m'écoutait avec une curiosité coupable. (PI, p. 9)

Cette fable, attribuée à la journaliste Harriet Wolff, décrit la situation de communication dans laquelle s'inscrivent les romans de Houellebecq. Des textes écrits après le désastre, dont la source est peu fiable, ou du moins dont la lucidité est à questionner, et qui ne semblent pas véritablement trouver de destinataire. L'écriture

est ainsi réduite à une fonction limitée, celle de proposer un « apaisement réel mais faible », une « sensation de lucidité partielle » (*PI*, p. 349), comme le commente Daniel au moment de rédiger son récit de vie ou bien encore le narrateur à la fin de *Plateforme* :

J'achetais plusieurs rames de papier 21*29,7, afin d'essayer de mettre en ordre les éléments de ma vie. C'est une chose que les gens devraient faire plus souvent avant de mourir. [...] Non que ces commentaires, ces objections, ces remarques, puissent avoir un destinataire, ou un sens quelconque, mais il me semble quand même préférable, au bout du compte, qu'ils soient faits. [...] Si par hasard j'avais eu l'intention, en entamant la rédaction de ces pages, d'atténuer la sensation de la perte, ou de la rendre plus supportable, je pourrais maintenant être convaincu de mon échec : l'absence de Valérie ne m'a jamais autant fait souffrir. (*PL*, p. 346-347)

La source est peu fiable, l'utilité réduite à néant, nous retrouvons presque, appliquée à la littérature, la formule de Georg Christoph Lichtenberg servant à définir l'humour, à savoir le couteau sans lame auquel il manque le manche. Le roman houellebecquien serait sans auteur viable, sans contenu de valeur et sans destinataire : il ne se donne aucun caractère sérieux. Sa vocation n'est pas performative, il n'a pas pour objectif de changer le monde ni de modifier nos perceptions. Il se présente comme une simple réorganisation du réel, visant à soulager faiblement et provisoirement les souffrances de celui qui écrit, mais aussi de celui qui lit, car la lecture a un « pouvoir absolu, miraculeux » (*EDL*, p. 14), celui de garder à distance la douloureuse « texture du monde » (*ibid.*). Pour reprendre une formule de Jean-Marc Moura, nous pouvons dire que les passages métapoétiques produisent un « évidement du sérieux »²²⁶. Il y a donc bien une structure que l'on peut rapprocher de celles développées par Dominique Noguez, en particulier celle de la fausse naïveté, consistant à rendre paradoxal ce qui semble naturel. Toutefois, dans le cas de Houellebecq, les personnages ne sont pas des

²²⁶ Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, op. cit., p. 118.

naïfs à proprement parler mais des extra-lucides qui posent un regard aigu et précis sur le monde qui les entoure. Un regard empreint de connaissances variées, sans toutefois revendiquer de singularité profonde ni de sérieux assumé. Le paradoxe du dispositif houellebecquien est de présenter ce point de vue comme n'ayant aucune valeur, aucun sens, aucun but précis. Pour reprendre l'idée que l'humour est une « littérature de la bipolarité [...], une dialectique de l'à-la-fois et de l'en-même-temps »²²⁷, nous parlerons d'une structure de la fausse désinvolture. L'autodénigrement dont font preuve les différents personnages des romans est un jeu avec le lecteur, à lui de découvrir, sous le ressentiment et la souffrance, le discours implicite. L'auteur lui-même reprend à son compte une formulation de Schopenhauer : « La première – et pratiquement la seule condition d'un bon style, c'est d'avoir quelque chose à dire »²²⁸. C'est donc l'air de rien que les personnages distillent ce qu'ils ont à dire du monde, privilégiant souvent l'aphorisme, la digression scientifique, et les analyses sociologiques, philosophiques, économiques²²⁹ et religieuses. Ces modes de discours sont d'autant plus surprenants qu'ils ne correspondent pas au statut social des personnages. L'humour trouve ainsi sa source dans le décalage entre la finalité annoncée et celle véritablement atteinte. La fausse désinvolture allège le discours sérieux, dégonfle ses prétentions et lui permet finalement d'exister au sein d'un roman sans trop l'appesantir. Un exemple représentatif se trouve au début de *Plateforme*, lors d'une analyse des rapports

²²⁷ Dominique Noguez, *Structure du langage humoristique*, op. cit., p. 38.

²²⁸ Michel Houellebecq, *Interventions 2*, Paris, Flammarion, 2009, p. 153.

²²⁹ Sur ce point, on peut se reporter à l'essai de Bernard Maris, *Houellebecq économiste*, Paris, Flammarion, 2014.

hommes-femmes, au moment où le narrateur évoque la mort de son père à sa collègue de travail prénommée Marie-Jeanne :

Elle parla du travail de deuil, de l'énigme de la filiation ; elle utilisait des paroles socialement acceptables extraites d'un catalogue restreint, mais cela n'avait pas beaucoup d'importance : je sentais qu'elle éprouvait de l'affection pour moi, c'était surprenant et c'était bien. Les femmes ont de l'affection, quand même, me dis-je en montant dans le train pour Cherbourg ; jusque dans leur travail elles ont tendance à établir des rapports affectifs, elles se meuvent difficilement dans un univers dépouillé de tout rapport affectif, c'est une atmosphère dans laquelle elles ont du mal à s'épanouir. Elles souffrent de cette faiblesse, les pages « psycho » de *Marie-Claire* le leur rappellent avec constance : il vaudrait mieux qu'elles établissent une séparation claire entre le professionnel et l'affectif ; mais elles n'y parviennent pas, et les pages « témoignage » de *Marie-Claire* l'attestent avec une constance équivalente. (*PL*, p. 23-24)

L'humour d'un tel passage repose sur la référence au magazine *Marie-Claire*, utilisée comme caution scientifique. Malgré la présence du discours indirect libre, il est difficile de parler d'ironie dans cet extrait, car le constat fait par le magazine n'est jamais nié, ni retourné vers son antithèse, ni même soumis au scepticisme du locuteur. L'analyse est probablement pertinente, et l'on sait que cette affection dont sont capables les femmes n'est pas une faiblesse mais bien une qualité pour les personnages houellebecquiens. Dans *Plateforme*, cet idéal d'affection est représenté par Valérie, personnage intégralement positif et envers lequel on ne peut supposer la moindre ironie. Déjà dans *Les Particules élémentaires* une certaine supériorité de la femme était évoquée (*PE*, p. 164), elle est répétée sur le plan affectif car les hommes, eux, « vivent les uns à côté des autres comme des bœufs ; c'est tout juste s'ils parviennent, de temps en temps, à partager une bouteille d'alcool » (*PL*, p. 26). C'est donc avec une certaine désinvolture scientifique, une liberté un peu insolente, une légèreté excessive que le locuteur formule des observations pertinentes et montrant un grand sens de l'analyse et de l'observation. Ce premier contraste n'est pas le seul que l'on peut repérer. Toute

la particularité du style humoristique de Houellebecq repose sur un feuilletage permanent de différents procédés.

Le contraste du vraisemblable et de l'in vraisemblable

Le contraste du vraisemblable et de l'in vraisemblable évoqué par Houellebecq lui-même fait écho aux travaux de Dominique Noguez :

Tout l'art d'un certain humour est même de laisser au lecteur (ou à l'auditeur, etc.) l'entier soin de la découverte. De la sorte, le texte est parfaitement ambigu, et peut être lu de deux façons : ou bien le lecteur croit que les signifiants du discours renvoient à leurs signifiés naturels et lit le texte comme un texte « véracé », simple et sans pièges ; ou bien il s'aperçoit que le signifié naturel est trop « énorme » pour être le bon, que le signifiant, en fait, renvoie artificieusement à un autre signifié, et lit le texte comme « non véracé », double et piégé. [...] un signifié est d'autant plus « énorme » qu'il est plus improbable qu'un individu donné, dans un lieu et à un moment donné, puisse l'assumer²³⁰.

La particularité de l'humour houellebecquien est justement de rendre imperceptible l'énormité des signifiés, notamment par ce qu'il nomme dès son premier roman « une articulation plus plate » (*EDL*, p. 42). Une fois avertis, nous pouvons essayer de débusquer certains passages particulièrement significatifs. Sur le modèle que décrit l'auteur à propos de *Soumission*, on peut identifier dans *Les Particules élémentaires* un fort contraste relevant du probable et de l'improbable. S'il est tout à fait possible que les recherches menées dans le domaine de la génétique conduisent à des modifications de l'être humain, voire à modifier son mode de reproduction, il est en revanche beaucoup moins envisageable que cela se passe dans la temporalité proposée par le

²³⁰ Dominique Noguez, « Structure du langage humoristique », *op. cit.*, p. 44-45.

roman. Si l'on suit la chronologie de la fin du livre, il n'y aurait presque plus d'êtres humains tels que nous les connaissons d'ici 2080. Le projet de Hubczejak connaît en effet un développement et une acceptation extraordinairement rapide :

Les premiers crédits furent votés par l'Unesco en 2021 ; [...] La création du premier être, premier représentant d'une nouvelle espèce intelligente créée par l'homme « à son image et à sa ressemblance », eut lieu le 27 mars 2029 [...]. Aujourd'hui, près de cinquante ans plus tard, la réalité a largement confirmé la teneur prophétique des propos d'Hubczejak – à un point, même, que celui-ci n'aurait probablement pas soupçonné. Il subsiste quelques humains de l'ancienne race, en particulier dans les régions restées longtemps soumises à l'influence des doctrines religieuses traditionnelles. (PE, p. 315)

Ce n'est pas sans humour que Houellebecq fait financer la disparition de l'espèce humaine par l'Unesco, organisme dont le but de promouvoir la paix, notamment par l'éducation. L'effet de lissage entre le probable et l'improbable est rendu possible par le point de vue surplombant du narrateur qui écrit depuis une époque bien postérieure à la nôtre et pose un regard général et distancié sur l'enchaînement des événements. Pour reprendre une dernière fois les mots de Dominique Noguez, dans ce passage du second roman de Houellebecq, « ce qui ne va pas de soi [est] présenté comme allant de soi » : « Il s'agit, si l'on veut, de la liaison d'un langage neutre, impassible, "naturel" et quotidien, d'un langage comme les autres, avec un signifié second imprévisible, stupéfiant, déroutant, scandaleux, absurde »²³¹. L'évolution de l'Eglise élohimite dans la *Possibilité d'une île* ainsi que le développement rapide et sans contestation du tourisme de charme de *Plateforme* sont décrits selon le même procédé. Il y a finalement quelque chose d'assez burlesque dans la présentation de ces concepts scientifiques ou économiques, le naturel avec lequel ils sont décrits ne visant qu'à dissimuler cet aspect.

²³¹ Dominique Noguez, « Structure du langage humoristique », *op. cit.*, p. 48.

L'humour, à la différence du comique ou de l'ironie aime se faire discret et passer inaperçu.

V. PARODIES ET PASTICHES

Houellebecq déclare aimer « reproduire de manière facétieuse divers types de discours »²³², autrement dit l'auteur avoue ici son intérêt pour l'imitation de discours, que cette imitation prenne la forme de parodies (visant un genre ou un discours collectif) ou de pastiche (visant le style individuel d'un écrivain). Dans ses romans, Michel Houellebecq cherche selon Samuel Estier « à intégrer les différents modes de discours »²³³, qu'ils viennent des magazines, du monde du travail, du journalisme, de la science etc. Un cas extrême d'intégration a été relevé par Vincent Glad dans un article publié sur le site Slate.

Michel Houellebecq a toujours aimé truffer ses romans de longues descriptions encyclopédiques de personnalités, de lieux ou de concepts scientifiques. Son dernier roman, l'excellent *La Carte et le territoire*, à paraître mercredi 8 septembre, n'y coupe pas et l'écrivain se lance dans de fastidieuses digressions sur la mouche domestique ou la ville de Beauvais. Ça ressemble tellement à du Wikipedia qu'on a voulu faire le test. Et surprise, au moins trois passages du dernier Houellebecq sont empruntés à l'encyclopédie en ligne ²³⁴.

Au-delà de la polémique concernant la possibilité d'un plagiat et des enjeux éthiques que pose la dissimulation ou non des sources, l'impression de lecture du

²³² Samuel Estier, *À propos du « style » de Houellebecq*, op. cit., p. 66.

²³³ Sabine van Wesemael, *Michel Houellebecq, le plaisir du texte*, op. cit. p. 18.

²³⁴ Vincent Glad, « Houellebecq, la possibilité d'un plagiat », 2010, [en ligne], disponible sur l'URL : <http://www.slate.fr/story/26745/wikipedia-plagiat-michel-houellebecq-carte-territoire>, consulté le 9 février 2021.

journaliste est indiscutable et montre que Houellebecq est friand du principe de l'imitation. Un de ses anciens camarades de l'Agro raconte sur ce point une anecdote assez révélatrice à propos d'un rapport de stage que devaient produire les étudiants :

Le correcteur a salué son sens de l'observation et sa rigueur méthodologique. Les enseignants d'agronomie, grisés par des lectures de Gaston Bachelard, avaient édité un épais poly nous invitant à bachelardiser dans notre mémoire de stage. Michel a été l'un des seuls à lire ce curieux ouvrage et à s'en amuser. Il en a tiré des éléments de langage et a composé en guise de rapport une fantaisie bien ficelée ²³⁵.

Depuis ce premier pastiche de Bachelard, le goût de Houellebecq pour l'imitation ne s'est jamais démenti. À ce principe d'imitation du style décrit notamment dans *Palimpseste*²³⁶, Genette ajoute une rosace de nuances ou de fonctions dans laquelle se trouvent les termes *ironique, ludique, humoristique, satirique, polémique* et *sérieux*²³⁷. Notre hypothèse est de dire que la présence et le montage²³⁸ de pastiches et de parodies à l'intérieur des romans produit un effet humoristique en raison des contrastes ludiques et des décalages entre les discours imités et les contextes dans lesquels ils sont utilisés.

Les pastiches

Au sens strict, le pastiche consiste en l'imitation du style d'un auteur en particulier. Si l'on s'en tient à cette définition, peu de pastiches sont présents dans l'œuvre de Houellebecq. Dans *La Carte et le territoire*, l'artiste Jed fait preuve lui aussi

²³⁵ Pierre Lamalattie, dans *Houellebecq, Les Cahiers de l'Herne*, op. cit., p. 23.

²³⁶ Gérard Genette, *Palimpseste*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1982, p. 34-37.

²³⁷ *Ibid.*, p. 39.

²³⁸ Sur ce point, on peut consulter l'article de Francesca Lorandini intitulé « "Une pièce isolée n'a pas de sens en soi". Les stratégies de montage du Perec d'aujourd'hui », dans *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, op. cit., p. 293-303.

d'une grande attention aux idiolectes. En admiration devant le Salad Bar d'un supermarché, une pensée lui vient soudain :

Voilà qui lui donnait envie de revenir, ; qui lui donnait *diantrement* envie de revenir, aurait dit Houellebecq, dont Jed tout à coup regretta douloureusement l'absence, face au Salad Bar où quelques femmes d'âge moyen supputaient, dubitatives, la valeur calorique des compositions proposées. (CT p. 191)

La manière avec laquelle l'auteur imite la propre manière de parler de son personnage, censé être une représentation de lui-même, est une forme d'autodérision caractéristique des tempéraments tournés vers l'humour.

D'autres pastiches, plus sérieux dans leur allure, n'en sont pas moins à visée humoristique, comme cet article inventé de Patrick Kéchichian dans *La Carte et le territoire*, à propos d'une exposition de photos de Jed Martin :

Avec cette profonde tranquillité des grands révolutionnaires, écrivait-il, l'artiste – un tout jeune homme – s'écarte, dès la pièce inaugurale par laquelle il nous donne à entrer dans son monde, de cette vision naturaliste et néopaienne par où nos contemporains s'épuisent à retrouver l'image de l'Absent. Non sans une crâne audace, il adopte le point de vue d'un Dieu coparticipant, aux côtés de l'homme, à la (re)construction du monde. (...) Entre l'union mystique au monde et la théologie rationnelle, Jed Martin a choisi. Le premier peut-être dans l'art occidental depuis les grands renaissants, il a, aux séductions nocturnes d'une Hildegarde de Bingen, préféré les constructions difficiles et claires du « bœuf muet », comme ses condisciples de l'université de Cologne avaient coutume de surnommer l'Aquinite. Si ce choix est contestable, la hauteur de point de vue qu'il implique ne l'est guère. Voici une année artistique qui s'annonce sous les plus prometteurs auspices.

« Ce n'est pas bête, ce qu'il dit... », commenta Jed. (CT, p. 81-82)

Un tel pastiche a de quoi laisser perplexe. Doit-on percevoir une certaine ironie derrière l'hermétisme des références à Hildegarde de Bingen et surtout à saint Thomas d'Aquin, évoqué seulement par son surnom ? Ironie dont la cible serait le snobisme et

la pédanterie du monde de l'art contemporain ou Patrick Kéchichian lui-même, comme l'indiquerait la mention précise de son nom ? Nous y reviendrons dans la partie consacrée à l'ironie. Tout au long du roman, Jed Martin développe une théorie de l'art tout à fait sérieuse et qui fonctionne en écho avec les ambitions esthétiques de Michel Houellebecq. Ce pastiche participe donc à l'élaboration du discours spéculaire de l'œuvre sur l'œuvre. Il apparaît néanmoins un effet humoristique pour deux raisons. Tout d'abord, l'auteur met en avant un décalage marqué entre le niveau élevé d'abstraction de l'article de Kéchichian et la remarque très prosaïque de Jed qui, se terminant par une aposiopèse, peut laisser sous-entendre une légère moquerie. La perception d'un contraste est, nous l'avons vu, un procédé récurrent de l'humour. D'autre part, il ressort d'un tel passage l'impression que l'espace de la fiction est pensé comme un espace de jeu. Houellebecq joue à créer des personnages d'artistes, de fausses œuvres d'art et de faux commentaires de ces œuvres. L'invention d'œuvres d'art est un procédé loué par l'auteur :

Je n'ai pas seulement inventé des œuvres d'art, j'ai inventé des scénarios, des faux scénarios, dans *La Carte et le Territoire*, il y a *Les Seniors se déchainent*, et *Deux mouches plus tard*. J'ai même inventé des disques [...]. Ça c'est une source de comique très bien, d'inventer des fausses œuvres. C'est devenu comique en fait depuis que l'art est devenu conceptuel. Surtout les arts plastiques qui ont d'abord conçu des pièces qui se résument à leurs concepts. [...] Et c'est vrai que le concept est assez facilement burlesque ²³⁹.

L'usage du pastiche chez Houellebecq participe à la création d'un univers fictionnel entendu dans le sens de Jean-Marie Schaeffer, c'est-à-dire comme une

²³⁹ Interview réalisée au festival de littérature de Louisiane au Musée d'art moderne Louisiana à Humlebæk, au Danemark, en août 2019, [en ligne], disponible sur URL <https://www.youtube.com/watch?v=Rec-Ex9EJz0/>, consulté le 20 septembre 2020.

« feintise ludique partagée »²⁴⁰. L'auteur de *La Carte et le territoire* invite le lecteur à jouer avec lui, rire de ses imitations qui sont comme les singeries du monde réel.

Enfin, nous ajouterons que le pastiche est aussi pour l'auteur une manière de faire de la critique littéraire et de prendre position en tant qu'auteur. À ce titre on peut noter la présence d'un pastiche du poète Eugène Guillevic dans la nouvelle intitulée *Lanzarote* :

Dans ce sens, Lanzarote est une destination qu'on peut recommander au Français. On peut même spécialement la recommander aux poètes hermétiques français, qui auront tout loisir d'y produire des pièces du style :

Ombre,
Ombre de l'ombre,
Traces sur un rocher.
Ou bien, plus Guillevic :
Caillou,
Petit caillou,
Tu respires ²⁴¹.

On peut remarquer au passage qu'en formulant une sorte de recommandation, Houellebecq imite le style des guides de voyage. Le poème qui suit, imité du style des « poètes hermétiques français »²⁴², est à mettre en lien avec la géographie de l'île visitée, aride, sèche, faite de paysages minéraux et nus, deux adjectifs qui, pour le narrateur peuvent autant s'appliquer à Lanzarote qu'à la poésie de Guillevic. En suivant la logique faisant de *Lanzarote* un texte clairement satirique sur le tourisme, il apparaît que cette imitation du style de certains poètes français est elle aussi accompagnée d'une

²⁴⁰ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* Paris, Seuil, collection « Poétique », 1999, p. 145.

²⁴¹ Michel Houellebecq, *Lanzarote*, *op. cit.*, p. 18-19.

²⁴² *Ibid.*

intention satirique. Rappelons que Houellebecq est entré en littérature par la poésie et qu'un de ses tout premiers textes, *Rester vivant*, fait office d'art poétique dans la mesure où l'auteur y développe sa conception de la poésie, mais aussi y expose une démarche, ainsi que des thèmes, qui se retrouveront plus tard dans tous ses romans. Se moquer de l'hermétisme d'une certaine poésie est une manière pour Houellebecq de revendiquer en contrepoint une poésie de la clarté, de la simplicité, de l'évidence, dans laquelle s'expriment de la manière la plus franche, voire la plus crue, les sentiments et les ressentiments du poète, comme l'auteur l'indique dans *Rester vivant* :

Ne recherchez pas la connaissance pour elle-même. Tout ce qui ne procède pas directement de l'émotion est, en poésie, de valeur nulle. [...] L'émotion abolit la chaîne causale ; elle est la seule capable de faire percevoir les choses en soi ; la transmission de cette perception est l'objet de la poésie
243.

Pasticher pour se moquer permet en creux de prendre position en tant qu'auteur.

Les parodies

Lors d'une interview au Danemark en 2019, Houellebecq déclare :

J'aime beaucoup les magazines de voitures. J'aime beaucoup la manière dont ils parlent des voitures : il y a tout un vocabulaire. Donc ça c'est une fascination d'écrivain, pour un vocabulaire, une manière de dire les choses, des métaphores [...] tout un langage. Donc je suis fasciné par le langage employé pour parler des objets²⁴⁴.

²⁴³ Michel Houellebecq, *Rester vivant*, *op. cit.*, p. 25.

²⁴⁴ Interview réalisée au festival de littérature de Louisiane au Musée d'art moderne Louisiana à Humlebæk, au Danemark, en août 2019, [en ligne], *op. cit.*, consulté le 20 septembre 2020.

Cette attention à la langue si particulière employée « pour parler des objets » est présente dès le premier roman de l'auteur. Ce sont dans un premier temps les rapports d'entreprise qui sont parodiés. Dans le roman *Extension du domaine de la lutte*, le lecteur suit les pérégrinations d'un analyste-programmeur trentenaire au tempérament mélancolique, plutôt médiocre dans son comportement et en proie à une sévère crise de dépression. À l'occasion d'un rendez-vous avec des fonctionnaires du ministère de l'agriculture pour mettre en place un nouveau logiciel, le narrateur se voit remettre un rapport d'entreprise, ce qui donne l'occasion à l'auteur de parodier ce type d'écrit qu'il connaît bien puisqu'il a occupé pendant plusieurs années la fonction d'informaticien.

Avant de m'installer dans ce bureau, on m'avait remis un volumineux rapport intitulé « *Schéma directeur du plan informatique du ministère de l'Agriculture* ». [...] Il était consacré, si j'en crois l'introduction, à un « *essai de prédéfinition de différents scénarii archétypaux, conçus dans une démarche cible-objectif* ». [...] Je feuilletai rapidement l'ouvrage, soulignant au crayon les phrases amusantes. Par exemple : « *le niveau stratégique consiste en la réalisation d'un système d'informations global construit par l'intégration de sous-systèmes hétérogènes distribués.* » Ou bien : « *Il apparaît urgent de valider un modèle relationnel canonique dans une dynamique organisationnelle débouchant sur une database orientée objet* ». (EDL, p. 29-30)

La parodie chez Houellebecq est en premier lieu un procédé qui permet de créer un effet humoristique en imitant et en grossissant les défauts d'une langue d'entreprise jargonneuse, prétentieuse, hermétique à la limite de l'absurde et qui, dès lors, prête à rire. Ce principe d'imitation se retrouve lorsqu'il s'agit de parodier les romans d'espionnage en vente dans les kiosques à journaux des gares et des aéroports, comme c'est le cas au début de *Plateforme* :

Il s'agissait d'un roman à suspense, enfin un suspense modéré : dès le deuxième chapitre il était clair que les dirigeants de la firme étaient des salauds, et il n'était pas question que le héros meure à la fin ; non plus que sa femme d'ailleurs. Seulement, dans l'intervalle, pour montrer qu'il ne plaisantait pas, le romancier allait sacrifier quelques sympathiques

personnages de second plan ; restait à savoir lesquels, ça pouvait justifier une lecture. Peut-être le père du héros : ses affaires étaient dans une mauvaise passe, il avait du mal à s'adapter au management à flux tendus ; j'avais bien l'impression qu'on était en train d'assister à son dernier Thanksgiving. (PL, p. 55)

La manière de résumer l'intrigue tout en montrant sa faiblesse par l'insertion de commentaires moqueurs reposant sur le procédé de la litote permet de construire la parodie de tout un genre romanesque. On connaît aussi l'intérêt que porte l'auteur aux magazines féminins, aux guides de voyage, aux romans de gare, aux catalogues de vente par correspondance, aux émissions de télévision, ce qui donne lieu à des imitations très souvent désopilantes. C'est le cas par exemple au début de *Plateforme*, lorsque le personnage principal s'endort devant la télévision et se réveille quelques heures plus tard devant l'émission de TF1 intitulée « Très pêche » et dont le texte imite le style des commentaires :

L'émission de la nuit était consacrée aux silures, poissons géants dépourvus d'écaillés, devenus plus fréquents dans les rivières françaises par suite du réchauffement du climat ; ils affectionnaient particulièrement les abords des centrales nucléaires. Le reportage s'attachait à faire la lumière sur certains mythes : les silures adultes, c'est vrai, atteignaient des tailles de trois à quatre mètres ; on avait même pu signaler dans la Drôme, des spécimens dépassant les cinq mètres ; tout cela n'avait rien d'in vraisemblable. Il était par contre absolument exclu de voir ces poissons manifester un comportement carnassier, ou s'attaquer aux baigneurs. (PL, p. 14-15)

L'imitation du ton des reportages animaliers est parfaite et se trouve conduite sans aucun commentaire ou adjectif permettant de connaître les pensées du narrateur : se moque-t-il ou bien est-il sérieux ? Cette articulation très « plate » (EDL, p. 42) des discours entre eux est matérialisée par l'usage très courant du point-virgule et participe à l'humour des textes de Michel Houellebecq, qui relève souvent d'un décalage entre le ton et le propos, ici entre un ton sérieux, neutre, et un propos particulièrement vain et

futile. L'humour possède en effet cette particularité de laisser en suspens l'interprétation du sens, souvent contradictoire, afin de la résoudre dans un éclat de rire.

Cependant, la pratique la plus courante que l'on peut remarquer dans l'œuvre de Houellebecq consiste à parodier les discours collectifs que l'on peut entendre principalement dans le monde de l'entreprise et des médias. Dès la publication d'*Extension du domaine de la lutte*, les premiers lecteurs ont été saisis par l'irruption dans le roman français du monde des cadres moyens d'entreprise, laissant apparaître des personnages désopilants, nous l'avons vu, mais aussi une langue bien particulière que l'auteur, dont la biographie nous apprend qu'il a fait partie pendant un temps de ce monde des cadres, s'amuse à imiter. Ce procédé ne sera jamais abandonné. On le retrouve par exemple dans *La Carte et le territoire* par l'intermédiaire de Forestier qui déclare, à la fin de sa collaboration avec Jed Martin : « J'ai été très heureux de vous connaître. C'était win-win entre nous, win-win absolument » (CT, p. 107) Dans *Sérotonine*, c'est le directeur de la DRAF qui use un peu trop du vocabulaire anglais :

Son constat de départ était que le fromage français continuait à s'exporter presque uniquement en Europe [...] mais nous étions en Normandie, souligna-t-il avec pertinence, et la *task force* qu'il envisageait de mettre en place aurait pour première ambition de promouvoir « les seigneurs de la trilogie normandes » : le camembert, le pont-l'évêque, le livarot. (SE, p. 112)

L'humour fonctionne ici à plusieurs niveaux. D'une part, les lecteurs, comme le narrateur, s'amuse à souligner les tics de langage de leur époque, dont le caractère mécanique et automatique prête à rire. D'autre part, le sourire naît aussi de la perception du décalage entre le propos et la réalité. Le second exemple est franchement loufoque, voire héroï-comique, puisque le vocabulaire militaire utilisé pour parler de la conquête du marché des fromages transforme le projet du directeur en véritable

débarquement normand aux États-Unis. Le renversement est dans ce cas à visée humoristique. Dans ses romans, Houellebecq imite les discours un peu trop codifiés, correspondant souvent à des situations de communication conventionnelles, non pas nécessairement pour s'en moquer ou pour les critiquer, mais parfois simplement pour s'en amuser, comme dans cet extrait de *Plateforme* où le narrateur anticipe la rencontre avec son banquier à la suite de son héritage :

Le professionnel de mon agence aurait constaté un solde positif important sur mon compte, il souhaiterait s'en entretenir avec moi – qui n'a pas besoin, à un moment ou un autre de sa vie, d'un *partenaire placements* ? Un peu méfiant, je désirerais m'orienter vers des options sûres ; il accueillerait cette réaction – si fréquente – avec un léger sourire. La plupart des investisseurs novices, il le savait bien, privilégient la sécurité par rapport au rendement ; ils s'en amusaient souvent, entre collègues. Je ne devais pas me méprendre sur les termes : en matière de gestion du patrimoine, certaines personnes âgées se comportent comme de parfaits novices. Pour ma part, il tenterait d'attirer mon attention sur un scénario légèrement différent – tout en me laissant, bien entendu, le temps de la réflexion. Pourquoi ne pas investir, effectivement, les deux tiers de mon avoir dans un placement sans surprises, mais à revenu faible ? Et pourquoi ne pas consacrer les derniers tiers à un investissement un peu plus aventureux, mais aux possibilités de valorisation réelles ? Après quelques jours de réflexion, je le savais, je me rendrais à ses arguments. (PL, p. 29)

Désigné de manière générique par le terme « le professionnel », le banquier possède une langue particulière, un style reconnaissable et donc imitable. Ce style repose sur du vocabulaire spécifique (« partenaire placements », « investisseurs novices », « investissements aventureux »), des signes extratextuels cherchant la connivence avec l'interlocuteur (« un léger sourire ») et une stratégie argumentative (laisser le temps de la réflexion). Comme Jed, l'auteur perçoit les traits distinctifs des discours des différentes catégories socio-professionnelles et les reproduit avec une certaine facétie. Un tel passage ne relève ni de l'ironie (le discours du banquier n'est pas contre-argumenté par un non-dit implicite), ni même de la satire (le banquier est

présenté comme un avatar du « socialisme apaisé » et jugé de manière relativement positive). Reste le caractère ludique de la situation, l'humour qui ressort de cette imitation par anticipation du rendez-vous patrimoine permettant de vivre la situation avec une distance et légèreté.

La parodie de discours témoigne donc de l'attention que l'auteur porte à la langue de son époque, en particulier lorsqu'elle est spécifique à un groupe précis et qu'elle est en décalage avec la réalité qu'elle décrit. On peut penser aux désopilantes scènes des *Particules élémentaires* où l'un des protagonistes se rend dans un camping se revendiquant du mouvement New Age et qui propose des activités associant par exemple le yoga à un atelier d'écriture :

En général tous [les textes des participants] suintaient de gratitude et de la joie du contact retrouvé, notre mère la Terre et notre père le Soleil, bref. Le tour de Bruno vint. D'une voix morne, il lut son court texte :

Les taxis, c'est bien des pédés
Il s'arrêtent pas, on peut crever.

« C'est ce que tu ressens... fit la yogini. C'est ce que tu ressens, parce que tu n'as pas dépassé tes mauvaises énergies. Je te sens chargé de plans profonds. Nous pouvons t'aider ici et maintenant. Nous allons nous lever et nous recentrer sur le groupe ». (*PE*, p. 110)

Le pastiche s'appuie dans cet exemple sur l'utilisation d'un lexique à la fois précis, associé à certaines pratiques New Age et pourtant vide de sens. Le contraste entre ces mots à valeur spirituelle et la vulgarité du poème de Bruno confère à cette scène un aspect grotesque et comique. Les personnages houellebecquiens sont en effet prisonnier de ces normes du discours social et ne peuvent que constater de manière amusée ou violente son influence, ou bien le refuser, à l'image de Bruno dans l'exemple précédent, au risque d'être pathétiquement drôles. Dans une certaine mesure, Michel

Houellebecq cherche à saisir et à imiter ce que Marc Angenot nomme « le discours social », c'est-à-dire « les systèmes génériques, les répertoires topiques, les règles d'enchaînement d'énoncés qui, dans une société donnée, organisent le *dicible* – le narrable et l'opposable – et assurent la division du travail discursif »²⁴⁵. C'est particulièrement le cas dans *Soumission* à propos des discours et des opinions politiques qui deviennent de simples objets de moquerie :

Soumission met en scène un anti-héros penseur, un intellectuel dont l'objet de prédilection semble être la politique ; or c'est une fausse fenêtre ; sa seule vraie passion, c'est la littérature. C'est pourquoi dans *Soumission*, le discours romanesque déconstruit la thèse politique. Tel est le paradoxe qui nous sert d'hypothèse : *Soumission* est un roman *politique antipolitique* au sens où la politique est précisément ce dont on *doit* se moquer quand on est intelligent ²⁴⁶.

À la différence de la parodie, le pastiche exhibe les règles de ce discours sans le déformer ou en grossir les traits, il montre ainsi son « hégémonie »²⁴⁷ grâce à un effet de sélection, de gros plan sur des faits de langue que l'auteur estime particulièrement représentatifs. À l'instar de Marc Angenot, Houellebecq s'intéresse à tous les domaines du « scriptible »²⁴⁸ de son époque.

²⁴⁵ Marc Angenot, 1889, *Un état du discours social*, Québec, Éditions du Préambule, coll. « L'univers des discours », 1989, p. 13.

²⁴⁶ Stéphane Chaudier et Joël July, « Houellebecq et la déconstruction du discours politique dans *Soumission* », *op. cit.*, p. 1.

²⁴⁷ « Nous entendons par hégémonie l'ensemble complexe des normes et impositions diverses qui opèrent contre l'aléatoire, et le centrifuge et le déviant, qui indiquent les thèmes acceptables et, indissociablement, les manières tolérables d'en traiter, et qui instituent la hiérarchie des légitimités (de valeur, de distinction, de prestige) sur un fond d'homogénéité relative ». (*ibid.*, p. 22)

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 14.

VI. L'IRONIE

Houellebecq ironiste ?

Nous avons vu que l'humour houellebecquien repose principalement sur une stratégie discursive ou, pour le dire avec les mots de Patrick Charaudeau, sur un « jeu énonciatif » qui « consiste pour le locuteur à mettre le destinataire dans une position où il doit calculer le rapport entre ce qui est dit explicitement et l'intention cachée que recouvre cet explicite » : « Il s'ensuit une dissociation entre le sujet énonciateur (celui qui parle explicitement) et le sujet locuteur qui se trouve derrière dont l'intention doit être découverte »²⁴⁹. C'est pourquoi nous incluons dans notre travail sur l'humour la catégorie voisine de l'ironie, que Patrick Charaudeau définit ainsi :

L'ironie est la catégorie qui a fait l'objet du plus grand nombre de définitions, et donc la plus difficile à cerner, vu son hétérogénéité. En présentant les problèmes relatifs à l'analyse de l'humour, on a vu que l'ironie était considérée de diverses façons : tantôt opposée à l'humour, tantôt au contraire englobant tous les actes d'humour ; parfois, on la définit comme une moquerie, un paradoxe ou un absurde, et on lui associe la raillerie, la dérision, le grotesque ; enfin, la plupart du temps, ne sont pas distinguées l'ironie courante de l'ironie socratique ou de l'ironie du sort. Cela ne facilite pas la tentative de définition d'une catégorie qui se caractérise par des traits qui lui sont propres. C'est pourquoi nous proposons de distinguer : « l'ironie » comme catégorie énonciative, « l'ironie du sort » comme catégorie descriptive d'incohérence, « l'ironie socratique » comme stratégie maïeutique de découverte de la vérité, la « raillerie » comme catégorie énonciative qui se distingue de l'ironie par le rapport qu'elle établit entre l'explicite et l'implicite ²⁵⁰.

²⁴⁹ Patrick Charaudeau, « Des catégories pour l'humour », *op. cit.* p. 4.

²⁵⁰ *Ibid.*

Quelques exemples pris dans la presse montrent que Houellebecq est considéré de manière unanime comme un écrivain dont les œuvres contiendraient une part profonde d'ironie. On peut lire dans *Le Figaro* :

Son roman, *Soumission*, n'est pas encore sorti – il arrive en librairie aujourd'hui – et déjà il déchaîne les passions. À de rares exceptions près, toute l'intelligentsia se bouscule pour lui faire la leçon. Ces esprits brillants, qui, lorsqu'il s'agit d'art contemporain, applaudissent à tout rompre le moindre provocateur, semblent soudain tétanisés devant cet ouvrage qui balaie, avec une perverse ironie, les dernières illusions des Lumières ²⁵¹.

Puis dans *Télérama*, à propos du personnage principal de *Sérotonine* :

Tandis aussi que s'approfondit et s'humanise le regard que porte sur lui l'écrivain, dont le cynisme provocant et sans limite, mêlé d'ironie rageuse, s'est comme arrondi, émoussé avec le temps, se muant insensiblement en une sorte d'empathie subrepticement tendre, une compassion évidente irriguée par une intense mélancolie ²⁵².

Et enfin dans *Le Point*, Patrick Besson déclare des autres romanciers français dont les livres paraissent en même temps que *Sérotonine* :

Il ne leur reste qu'à retourner dans l'ombre et laisser toute la lumière à cet auteur qui, ironie suprême, cette ironie houellebecquienne qu'ils avaient eux-mêmes sur le bout de la langue mais dont ils n'ont pas osé se servir par peur de déplaire, s'y dérobe ²⁵³.

²⁵¹ Bertrand de Saint Vincent, « Houellebecq, le crime parfait », *Le Figaro*, 6 janvier 2015, [en ligne], disponible sur l'URL : <https://www.lefigaro.fr/vox/culture/2015/01/06/31006-20150106ARTFIG00444-houellebecq-le-crime-parfait.php>, consulté le 13 janvier 2021.

²⁵² Nathalie Crom, « *Sérotonine* : Houellebecq dans toute sa noirceur », *Télérama*, 4 janvier 2019, [en ligne], disponible sur l'URL : <https://www.telerama.fr/livre/serotonine-houellebecq-dans-toute-sa-noirceur,n6066732.php/>, consulté le 13 janvier 2021.

²⁵³ Patrick Besson, « *Ne pas être Houellebecq* », *Le Point*, 5 janvier 2019, [en ligne], disponible sur l'URL : https://www.lepoint.fr/editos-du-point/patrick-besson/patrick-besson-ne-pas-etre-houellebecq-05-01-2019-2283549_71.php#, consulté le 13 janvier 2021.

Qu'elle soit « perverse » ou « rageuse », l'ironie est décrite comme l'essence de l'œuvre houellebecquienne et comme une arme redoutable pour détruire les dernières illusions de nos sociétés. Une ironie déplaisante que Stéphane Chaudier définit ainsi :

Celle-ci se présente d'abord comme un énoncé non littéral ; mais aussi comme un énoncé décalé, quelle que soit l'interprétation que l'on donne de ce désajustement et de la manière dont ce problème cognitif est surmonté par le destinataire. L'incohérence de l'énoncé se situe soit entre l'expression et la pensée du locuteur ; soit entre l'expression et le contexte auquel elle s'applique ; soit enfin entre l'expression et la *doxa*, le savoir partagé ou les normes, autant dire l'ensemble flou des énoncés qu'il est reçu, habituel ou permis de dire à propos de telle ou telle chose. [...]

Obligé à de longs calculs interprétatifs, l'ironie apparaît déstabilisante parce qu'elle offre une contradiction entre :

- 1/ ce qui est dit et ce qui est donné à penser (l'antiphrase) ;
- 2/ ce qui est dit et ce qui est montré (car l'ironie est très sensible au contexte, à la situation) ;
- 3/ entre ce qui est dit par le locuteur et ce qui est pensé par d'autres, ses adversaires.

Ce dernier mot invite à ajouter un trait définitoire aux deux précédents : l'ironie est donc un énoncé 1/ non littéral, 2/ contradictoire et 3/ agressif²⁵⁴.

À cet égard, il est possible de rapprocher de l'œuvre de Houellebecq celle de Virginie Despentes, en particulier dans sa trilogie *Vernon Subutex*, dont un extrait permet de saisir les parentés entre les deux auteurs sur l'usage de l'ironie :

Au bout de cinq minutes chez Monoprix, Xavier a envie de tout péter. Le Monoprix de son quartier est géré par des demeurés. C'est systématique : ils attendent que le magasin soit plein pour demander aux employés de remplir les rayons. Ils s'organisent pour être sûr que ça gêne au maximum le passage des chariots. Ils pourraient faire ça le matin, quand c'est fermé, ils pourraient faire ça pendant les heures creuses. Non, ils préfèrent l'heure de

²⁵⁴ Stéphane Chaudier, « Ironie pas morte : Nicolas Mathieu *contre* le politiquement correct », [en ligne], *Carnets*, n°23, mai 2022, disponible à URL: <http://journals.openedition.org/carnets/>, consulté le 28 août 2022.

pointe : tu me mettras trois palettes en travers des rayons, il faut que ces connards de consommateurs peinent pour faire leurs courses.

Tous ces putains de packagings régressifs, ça l'agresse. Imaginer qu'il y a des mecs dans des bureaux qui ont passé des semaines entières à discuter quelles couleurs utiliser pour un pot de cornichon...toute cette intelligence, entièrement fourvoyée. Marie-Ange lui a cassé les couilles pour qu'il aille faire les courses -et qu'il ne l'aide jamais, et qu'elle se fade tout le boulot et pourquoi c'est toujours elle qui devrait, etc. Toujours le même baratin, merde. La liste de courses qu'elle a envoyée sur son téléphone est tellement détaillée qu'elle a dû y passer plus de temps que si elle avait fait les courses toute seule. Ce n'est pas Dieu possible qu'elle s'intéresse à ce point à la marque du pain de mie... Le voilà, comme un con, à chercher les yaourts zéro pour cent sans aspartame, parce que madame fait attention à sa ligne, mais l'aspartame la fait péter comme une usine à gaz.

Xavier a envie de décocher un formidable coup de pied dans le cul de la grosse Arabe voilée qui se pavane devant lui. Est-ce qu'on pourrait pas, par pitié, faire deux cents mètres dans la rue sans avoir à supporter leur voile, leur main de Fatima au rétroviseur ou l'agressivité de leurs rejetons ? Sale race, m'étonne pas qu'on leur en veuille ²⁵⁵ !

Sous la plume des journalistes, l'ironie est un instrument de la satire des travers des mœurs contemporaines, mais aussi la lame aiguisée du ressentiment des différents locuteurs.

Les fondements de l'ironie houellebecquienne

Dans un de ses derniers ouvrages, Bruno Viard pose comme hypothèse de lecture que les propos des personnages houellebecquiens sont « largement antiphrastiques, ou ironiques »²⁵⁶. En associant le trope de l'antiphrase au concept plus large d'ironie, le critique fait référence à la définition verbale de l'ironie qui repose, comme l'a décrit

²⁵⁵ Virginie Despentes, *Vernon Subutex*, tome I, Paris, Grasset, 2015, p. 64-65.

²⁵⁶ Bruno Viard, *Les Tiroirs de Michel Houellebecq*, op. cit., p. 25.

Catherine Kerbrat-Orecchioni, sur le trio locuteur-récepteur-cible²⁵⁷. Dans ses premiers romans, l'ironie de Houellebecq repose principalement sur le principe consistant à faire entendre de manière détournée au lecteur, dans le cas d'un texte, autre chose que ce qu'il dit explicitement, mais avec suffisamment de signaux pour que le lecteur ne manque pas cette interprétation que l'on pourrait dire seconde. Observer les cibles de l'ironie permet de mettre en évidence ce discours et de comprendre la portée de l'ironie qui, chez Houellebecq, se centre sur une critique systématique du libéralisme, entendu dans son sens le plus large. Très classiquement, l'ironie est liée au registre de la satire et permet à l'auteur de construire son discours sur le libéralisme économique et sur un libéralisme des mœurs dont les principaux représentants sont, dans son œuvre, les hommes et les femmes de la génération qui a eu vingt ans en 1968.

Les premières pages d'*Extension du domaine de la lutte* sont sur ce point sans équivoque :

Sous nos yeux, le monde s'uniformise ; les moyens de télécommunication progressent ; l'intérieur des appartements s'enrichit de nouveaux équipements. Les relations humaines deviennent progressivement impossibles, ce qui réduit d'autant la quantité d'anecdotes dont se compose une vie. Et peu à peu le visage de la mort apparaît, dans toute sa splendeur. Le troisième millénaire s'annonce bien. (*EDL*, p. 16)

L'antiphrase qui conclut ce paragraphe permet de saisir la dimension satirique du roman et amorce la construction de l'ethos du personnage. Le narrateur de ce premier roman tient la plupart du temps des propos ironiques dont l'objectif est de

²⁵⁷ « A1 : le locuteur, qui tient un certain discours ironique à l'intention de A2 le récepteur, pour se moquer d'un tiers A3 : la cible » (Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Problèmes de l'ironie », dans *L'Ironie*, Travaux du centre de recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon 2, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978, p. 17).

critiquer la société libérale dans laquelle il vit et de dévoiler ses souffrances. Mais le libéralisme n'est pas seulement économique chez Houellebecq, l'originalité de ses premiers romans est d'analyser l'extension de la pensée libérale à toutes les sphères de la société et jusqu'à sa dimension individuelle et intime. On notera que plus le sujet est sensible, autrement dit plus les cibles de l'ironie touchent à l'intime, à la famille, moins elle apparaît riante. Les propos que tiennent les deux demi-frères dans *Les Particules élémentaires* à propos de leur mère (PE, p. 254-263), parfaite illustration selon eux du délitement de la société sous les coups de boutoir du libéralisme, sont bien plus proches du cynisme que de l'ironie.

Pour en revenir aux principes de l'ironie tels que Catherine Kerbrat-Orecchioni les définit, il est nécessaire d'observer les signaux qui permettent de repérer le discours ironique ; en effet, si jusqu'à la publication de *La Carte et le territoire*, tous les journalistes et tous les critiques s'accordent sur le fait que l'écriture de Michel Houellebecq est fondamentalement ironique, c'est parce que son ironie fonctionne sur un régime d'hypervisibilité. Nous avons déjà évoqué la présence très régulière d'antiphrases, le trope par excellence de l'ironie, tellement fréquent chez Houellebecq qu'il peut parfois s'étendre à des propos entiers, comme par exemple ceux servant à présenter un des spectacles d'humour de Daniel dans *La Possibilité d'une île*, « Diogène le cynique » :

Les cyniques, c'est un point en général oublié de leur doctrine, préconisaient aux enfants de tuer et de dévorer leurs propres parents dès que ceux-ci, devenus inaptes au travail, représentent des bouches inutiles ; une adaptation contemporaine aux problèmes posés par le développement du quatrième âge n'était guère difficile à imaginer. J'eus un instant l'idée de proposer le rôle principal à Michel Onfray, qui bien entendu se montra enthousiaste. (PI, p. 53)

La première remarque que l'on peut faire est que ce texte est une reprise du célèbre texte de Jonathan Swift intitulé *Modest Proposal* et paru en 1729. Dans ce texte, l'auteur irlandais propose, bien modestement, que les enfants des pauvres servent de nourriture à ceux des classes les plus aisées de la société, réglant ainsi le problème de la misère ravageant son pays. Dans le texte de Swift, l'interprétation ironique s'impose dans la mesure où la portée argumentative et politique prend le dessus sur son aspect humoristique²⁵⁸. Nous pouvons suivre cette piste dans le texte de Houellebecq. Ce passage est intégralement ironique en raison de l'énormité du signifié qui met le lecteur dans l'embarras et l'oblige à décoder le message, décodage encore plus évident à la lecture intégrale du roman, voire de l'œuvre entière. Dans *La Possibilité d'une île*, Daniel critique ouvertement la société dans laquelle il vit et qui considère les personnes âgées comme des rebuts, des êtres inutiles à qui la vie – la société – n'a plus rien à offrir. Ce thème est omniprésent dans l'œuvre de Houellebecq – on le retrouve au centre de son dernier livre *Anéantir* – et fait écho à ses prises de position publiques contre l'euthanasie, un autre thème central de *La Carte et le territoire*. De l'antiphrase au discours antiphrastique, les signaux de l'ironie dépassent le simple trope, elle se repère aussi par le procédé de la mimèse, comme le définit Philippe Hamon :

La mimèse est donc une sorte de pastiche (on copie un ensemble de procédés propres à un écrivain) ou de parodie (on copie une œuvre précise), de « charge » plus ou moins ostensible ou emphatique (l'hyperbole en sera le signal privilégié) d'un discours que l'on veut disqualifier²⁵⁹.

²⁵⁸ Bernard Gendrel et Patrick Moran, « *L'humour noir* » [en ligne], sur Fabula/ Atelier, disponible sur l'URL : https://www.fabula.org/atelier.php?Humour_noir, consulté le 13 novembre, 2020.

²⁵⁹ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*, op. cit., p. 24.

Cette forme d'imitation de discours touche, dans les premiers romans de Houellebecq, des rapports d'entreprise, des magazines féminins, des discours politiques, des propos entendus ici ou là lors de rencontres professionnelles. Dans *La Carte et le territoire*, ce sont les critiques d'art qui sont la cible de l'auteur, notamment Patrick Kéchichian dont, comme nous l'avons vu précédemment, le style est pastiché. Dans cet exemple, le pastiche peut être qualifié d'ironique en raison de la distance critique qui s'instaure, sensible notamment dans l'hermétisme des références à Hildegarde de Bingen et surtout à saint Thomas d'Aquin, évoqué seulement par son surnom de « bœuf muet », et l'emphase qu'elles confèrent à tout le propos. Mais dans ce cas, le rapport entre l'explicite et l'implicite n'est pas un pur renversement, une pure opposition de contraires, comme dans l'antiphrase. L'ironie touche la forme du discours, sa logique, son style et, par-delà, son auteur. Selon Hamon, « [...] le discours "mimésique" disqualifie ceux qui le tiennent sans qu'un contenu "contraire" de substitution soit forcément proposé à la place »²⁶⁰. Ce procédé ironique est omniprésent dans la mesure où les romans de Houellebecq sont saturés de discours, parfois intégralement recopiés de sources diverses comme de Wikipédia, parfois simplement imités et prenant la forme de pastiches. Dans tous les cas, la distance qui s'installe entre le locuteur principal et le discours qu'il rapporte invite le lecteur à se questionner sur le sérieux de ce discours au point, parfois, de mettre « dans l'embarras le récepteur, qui n'est jamais sûr de ne pas faire un contre-sens »²⁶¹. Quand le décodage fonctionne, se crée alors une forme de connivence avec le lecteur, un plaisir de lecture reposant sur le

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Problèmes de l'ironie », in *L'Ironie, op .cit.*, p. 14.

fait de détecter le discours antérieur, celui qui est pastiché, et de goûter la distance ironique avec laquelle il est rapporté.

Enfin, le signe le plus évident de l'écriture ironique chez Michel Houellebecq est probablement l'emploi très récurrent, dans ses premières œuvres, de l'italique et des guillemets qui vient, comme une redondance, marquer la présence de l'emploi en mention d'un terme. Un rapide recensement des termes en italique montre qu'il s'agit principalement d'un lexique emprunté aux magazines, en particulier aux pages psycho, au monde journalistique et médiatique ou, comme dans *Extension du domaine de la lutte*, au monde de l'entreprise. On y trouve le concept de « *culture d'entreprise* » et de « *bonne boîte* » (EDL, p. 17). Pour Agathe Novak-Lechevalier, « l'usage constant de l'italique » dans les romans de Houellebecq « traque les clichés langagiers, prêts à l'emploi, qui sont les automatismes d'une époque et les indices patents que la parole soudain se fait collective, standardisée et mécanique »²⁶². L'ironie repose donc sur la capacité des locuteurs à conserver avec le monde qui les entoure, et notamment les discours qui le saturent, une distance critique, mais l'ironie ne permet pas de vivre mieux, cette distance étant bien plus un fardeau qu'une attitude philosophique de retrait heureux du monde. L'ironie déconstruit, elle montre les failles et les incohérences du monde, les met en co-présence, mais n'apporte aucune solution. Selon Bruno Blanckeman, l'ironie est un piège qui se referme petit à petit sur les locuteurs houellebecquiens :

Elle s'exerce sur la structure de la fiction, recoupant celle d'un piège qui se referme peu à peu sur le personnage-narrateur principal, et dans le registre de la distanciation qu'affecte ce dernier. Contempteur d'une

²⁶² Agathe Novak-Lechevalier, *Houellebecq : l'art de la consolation*, op. cit., p. 132.

décadence des modes de vie contemporains considérés par l'opinion comme l'accomplissement d'un progrès de civilisation, il se fait aussi comptable du désastre de sa propre existence, qui semble pourtant obéir aux standards de la réussite individuelle ²⁶³.

L'attitude ironique est une prise de distance, les personnages houellebecquiens ne peuvent adhérer au monde mais ne peuvent pas non plus accéder à un autre, ils sont dans une impasse. Deux conclusions peuvent être tirées de l'omniprésence et de l'hypervisibilité de l'ironie dans les romans de Houellebecq. La première est que, par un phénomène de contamination ou de diffusion de proche en proche, ce ne sont plus seulement les passages explicitement ironiques qui sont concernés par cette interprétation mais l'intégralité des propos de l'auteur, ce qui peut s'apparenter à un piège pour le lecteur. La seconde est que, si l'ironie s'étend à tous les discours, nous devons admettre qu'elle s'étend aussi au discours ironique lui-même, et que se joue une « ironie de l'ironie »²⁶⁴.

De l'ironie à « l'ironie de l'ironie »

Du côté universitaire, deux critiques ont travaillé précisément sur l'ironie chez Michel Houellebecq, Bruno Blanckeman et Éric Bordas, dans deux articles importants et

²⁶³ Bruno Blanckeman, « L'ironie dans l'œuvre romanesque de Michel Houellebecq », dans *L'Ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, sous la direction de Didier Alexandre et Pierre Schoentjes, Paris, Classique Garnier, 2013, p. 50.

²⁶⁴ Éric Bordas, « Ironie de l'ironie », dans *Les Lieux du réalisme*, textes réunis et présentés par Vincent Jouve et Alain Pagès, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, Editions L'improviste, p. 341-358.

complémentaires : « L'ironie dans l'œuvre romanesque de Michel Houellebecq »²⁶⁵ et « L'ironie de l'ironie »²⁶⁶, dont nous commencerons par faire une rapide présentation.

Éric Bordas évoque principalement la notion d'ironie au second degré qui serait propre au postmodernisme²⁶⁷. Le critique constate en effet que « depuis deux siècles environ, “l'esprit de notre temps” semble devoir être l'ironie soupçonneuse et déstabilisante, dont le propre serait nécessairement de “se moquer” » : « Or il n'y a aucune raison pour que cet esprit ne soit pas lui-même soumis à la même perspective ironique, qui ironisera jusqu'à la facilité d'une réversibilité critique soupçonneuse »²⁶⁸. Pour le dire plus succinctement, il y aurait donc un passage « du moderne au postmoderne, diront certains, ou de l'ironie à l'ironie de l'ironie »²⁶⁹. Cette ironie de l'ironie est beaucoup plus retorse et échappe à toute interprétation stable et définitive :

Si toute ironie « simple » peut être « traduite » en langage sérieux, comme une antiphrase peut être retournée, l'ironie de l'ironie, elle, toute à la régressivité qui la conduit comme macrostructure, refuse la simplification de la transitivité piégée²⁷⁰.

Éric Bordas rapproche l'œuvre de Milan Kundera et celle de Michel Houellebecq en montrant que ces deux auteurs utilisent le concept d'ironie de l'ironie, mais avec une ambition différente. Chez Kundera, le travail de l'ironie a une portée historique, alors que, chez Houellebecq, sa portée est davantage linguistique :

C'est pourquoi Houellebecq, s'il aime à citer Kant ou Comte en cours de texte, pour mettre la philosophie à l'épreuve du réel, et pour jouer des

²⁶⁵ Bruno Blanckeman, « L'ironie dans l'œuvre romanesque de Michel Houellebecq », dans *L'Ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, sous la direction de Didier Alexandre et Pierre Schoentjes, Paris, Classique Garnier, 2013, p. 49-64.

²⁶⁶ Éric Bordas, « Ironie de l'ironie », dans *Les Lieux du réalisme*, *op. cit.*, p. 341-358.

²⁶⁷ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 285-317.

²⁶⁸ Éric Bordas, « Ironie de l'ironie », *op. cit.*, p. 342.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 341.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 348.

décalages de registres, développe surtout une intratextualité de régime démocratique libéral, avec des paraphrases des théories économiques d'Holbrook & Hirschman, ou de longs recopiations de rapports professionnels destinés aux entreprises, ou encore du Guide du Routard. [...] La thématique historique politique de Kundera est remplacée par une thématique plus strictement linguistique, qui fait de la dramatisation des énonciations les plus triviales la manifestation de ce même constat de vacuité individuelle ²⁷¹.

L'intratextualité dont parle Éric Bordas se manifeste notamment par l'usage du style indirect libre ou de l'asyndète. Le problème de cette ironie est bien de laisser le lecteur dans l'embarras :

Parle-t-on, ou cite-on ? Est-ce pour se moquer, ou pour cautionner ? S'agit-il de feindre de se moquer, pour cautionner ? Ou de feindre de cautionner, pour mieux se moquer ? L'auteur ne le sait peut-être plus lui-même...²⁷².

Les conclusions d'Éric Bordas sont plutôt décourageantes pour celui qui chercherait à cerner le sens de l'œuvre houellebecquienne. L'ironie chez Houellebecq est un moyen, non pas de mener une contre-argumentation tout en laissant entendre et en tournant en dérision « le sens littéral »²⁷³, mais de conserver une ambiguïté impossible à résoudre. Pour Éric Bordas, il est impossible de « distinguer nettement les propos qu'il fait assumer à ses " personnages " [...] de ceux que l'auteur semble prendre à son compte dans des digressions plus ou moins développées »²⁷⁴.

Pour Bruno Blanckeman, l'œuvre de Houellebecq élève l'ironie au « rang de principe »²⁷⁵. Son point de départ est une définition large de l'ironie, étendant le

²⁷¹ *Ibid.*, p. 351.

²⁷² *Ibid.*, p. 355.

²⁷³ Catherine Kerbrat-Orecchioni parle, lors d'une séquence ironique, de la présence de deux signifiés (l'un littéral, l'autre intentionnel suggéré) pour un même signifiant. Voir « Problèmes de l'ironie », dans *L'Ironie*, *op. cit.*, p. 19-20.

²⁷⁴ Eric Bordas, « Ironie de l'ironie », *op. cit.*, p. 355-356.

²⁷⁵ Bruno Blanckeman, « L'ironie dans l'œuvre romanesques de Michel Houellebecq », *op. cit.*, p. 49.

concept linguistique à son aspect esthétique, poétique et philosophique. Elle est à la fois une vision du monde et de l'homme, une représentation critique agissant sur les modes d'énonciation et une projection du sens et de l'interprétation du côté du lecteur. En effet, la plupart des définitions finissent par mentionner l'idée que « l'ambiguïté est proprement constitutive de l'ironie »²⁷⁶. L'interprétation d'un énoncé ironique est toujours périlleuse et, dans tous les cas, revient à l'initiative du lecteur. À partir de cette définition, Bruno Blanckeman s'intéresse à trois romans en particulier, pour lesquels il définit les fonctions et les particularités de l'ironie. Le premier est *Extension du domaine de la lutte*, où l'ironie :

[...] s'exerce sur la structure de la fiction, recoupant celle d'un piège qui se referme peu à peu sur le personnage-narrateur principal, et dans le registre de la distanciation qu'affecte ce dernier ²⁷⁷.

Dans *Les Particules élémentaires* « l'ironie devient un facteur d'équilibre interne au roman »²⁷⁸. Elle allège l'aspect didactique et donne de la densité à la « tension fictionnelle »²⁷⁹. Enfin, dans *La Carte et le territoire*, deux niveaux peuvent être distingués. Un premier niveau où l'ironie est « en fait un agent de la distraction romanesque autant que de salubrité publique »²⁸⁰ et un second niveau qui ouvre une réflexivité sur la création artistique et littéraire. Pour le critique, l'ironie est seule capable, par sa puissance esthétique, de représenter le monde postmoderne et sa déliquescence tout en proposant un « dépassement spéculatif »²⁸¹.

²⁷⁶ Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Problèmes de l'ironie », *op. cit.*, p. 15.

²⁷⁷ Bruno Blanckeman, « L'ironie dans l'œuvre romanesques de Michel Houellebecq », *op. cit.*, p. 49-50.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 50.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 50.

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ *Ibid.*, p. 51.

Bruno Blanckeman identifie chez Houellebecq trois grandes traditions théoriques. Tout d'abord, l'ironie est l'instrument privilégié de la satire. Propre aux moralistes du XVIII^e siècle, l'ironie dénonce la frivolité, le conformisme, la vanité humaine par un « art de l'incise »²⁸² :

L'incise consiste à épingler d'une formule plaisante mais insérée à vif, qui touche au nerf, quelque vice de comportement ramenant pour l'écrivain à l'essentiel, inconséquence des comportements humains en particulier, dysfonctionnement d'un état de société en règle générale²⁸³.

Cet héritage du XVIII^e n'est pas direct, il passe par les romanciers du XIX^e, dont Michel Houellebecq revendique souvent l'influence, ce qui confère un prisme sociologique et politique à la satire :

L'ironie intervient de façon systématique pour mettre en relief la part actuelle de la comédie humaine et en perspective les mouvements de fond qui l'agitent²⁸⁴.

Cette ironie de circonstance (ou de surface) se réalise par une mise à distance du politiquement correct et une ostentation du politiquement incorrect : le racisme, la mort, le vieillissement des corps. À l'inverse, toutes les manifestations du politiquement correct sont susceptibles d'une interprétation ironique. Pour Blanckeman, cette forme d'ironie a principalement une fonction critique, mais il ne faudrait pas oublier qu'elle peut aussi avoir une valeur ludique, dont le but n'est principalement d'« épingler » un travers de la société, mais surtout de faire sourire le lecteur. Cette ironie ludique est présente sur des thèmes présentant moins d'engagement idéologique, comme par

²⁸² *Ibid.*, p. 52.

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 53.

exemple les restaurants, sujet relativement récurrent, et dont les descriptions sont souvent ironiques, comme celle du café O'Jules dans *Sérotonine* :

J'optai pour ce dernier [le café O'Jules] malgré son nom stupide, parce que les patrons avaient eu l'originale idée de traduire les happy hours, qui devenait ici les « heures heureuses » ; j'étais sûr qu'Alain Finkielkraut aurait approuvé mon choix.

D'emblée la carte de l'établissement me transporta d'enthousiasme, et me fit même reconsidérer le jugement négatif que j'avais d'abord formé sur son nom : 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). (*SE*, p. 85)

L'ironie est totale. Elle s'annonce dès la première page par l'antéposition suspecte de l'adjectif « originale », qui signale au lecteur son sens antiphrastique, confirmé ensuite par le contenu de cette idée (la traduction d'*happy hours*), qui est tout sauf originale. Ironie qui se prolonge, par la mention d'Alain Finkielkraut comme garant de cette « originalité », ce qui produit un effet de contraste entre le monde du bistrot et l'essayiste, les mettant de fait au même niveau d'originalité. Ironie enfin contre le locuteur. L'usage du point-virgule marque une asyndète tout à fait représentative de la dimension erratique de sa pensée, et ironie toujours par l'usage du terme « enthousiasme » car le lecteur aura du mal à imaginer un quelconque enthousiasme chez Florent-Claude après le portrait qui a été dressé de lui dans les quatre-vingt premières pages du roman. Et de plus belle l'ironie reprend contre le restaurant, par la description en termes hautement abstraits (« innovant », « contextualisation porteuse de sens », « chapitre ») d'une réalité d'une affligeante banalité : réduire les régions à un trait culinaire caractéristique (les olives et les anchois pour le Sud ; le saumon pour la

Norvège), et la création d'une pseudo-conivence avec le client par l'intermédiaire de la personnalisation de la carte par le personnage de Jules, personnalisation reflétant une forme d'infantilisation de la société. En définitive, tout ce passage est antiphrastique, l'auteur se moque de son personnage ainsi que de la prétention du restaurateur. Là où l'ironie de complexifie, nous y reviendrons, c'est qu'elle ne détruit pas les sentiments du locuteur, qui trouve un vrai réconfort dans cette brasserie, réconfort qui, lui, ne subit pas les foudres de l'ironie.

La seconde tradition théorique relevée par Bruno Blanckeman est héritée de la démarche socratique dont le but est de piéger le lecteur ou l'interlocuteur par le dévoilement des sophismes de son époque. Cette ironie d'ensemble (ou de fond) « vise à détecter, derrière les attitudes tournées en ridicule d'une moralité de façade, un système de valeur qui fait l'économie de la donne humaine »²⁸⁵. Chez Houellebecq, cette ironie tourne en dérision les valeurs humanitaires devenues des supercheries et montre les étapes du déclin de la civilisation, avec une nostalgie pour l'idéal humaniste. À la simple satire, Houellebecq ajoute « une vision historique, une charge politique et une densité sociologique »²⁸⁶. L'ironie critique les bienséances du politiquement correct et remet en question l'idée d'une téléologie de l'histoire (par exemple en développant l'idée que la technologie ne fait pas avancer l'humanité mais ne fait que renforcer la solitude de l'homme post-moderne).

Si le XIX^e siècle s'achève avec la mort de Dieu, le XX^e siècle de Houellebecq semble ainsi se conclure par celle de l'homme. L'ironie, qu'elle

²⁸⁵ Bruno Blanckeman, « L'ironie dans l'œuvre romanesques de Michel Houellebecq », *op. cit.*, p. 55.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 56-57.

soit de conjoncture (dynamique des situations) ou de structure (logique du récit), en constitue le seul *requiem* ²⁸⁷.

Enfin, la troisième tradition théorique évoquée par Bruno Blanckeman fait référence à ce que l'on nomme l'ironie romantique et relève d'un dédoublement de la conscience donnant un aspect réflexif à la fiction. L'ironie « recouvre un degré de conscience lucide qui, agissant aux différents niveaux de la création romanesque, participe d'un jeu spéculaire par lequel l'écrivain requalifie en toute ambiguïté l'exercice de la fiction »²⁸⁸, notamment par « la manipulation des instances discursives »²⁸⁹ :

L'articulation hétérogène de plusieurs postures discursives en une seule et même figure d'autorité narrative agit en retour sur le sens même du roman ²⁹⁰.

Autrement dit, l'effet de collage et de montage de différents discours empêche une saisie globale du sens. Enfin, Bruno Blanckeman termine son article par une analyse tout à fait féconde, reposant sur l'idée générale qu'il y a chez Houellebecq une ironie sur l'ironie elle-même, ou plus précisément sur les discours ironiques convenus.

L'ironie propre à Houellebecq se caractérise par une somme d'effets multiples qui scandent l'ensemble du roman. Mais, s'auto-réfléchissant dans le récit comme performance discursive, acte narratif et jeu linguistique, elle s'inscrit dans la ronde des faux-fuyants que par ailleurs elle dénonce. Si elle permet de suspendre le rapport du roman au sens, elle le tient aussi à égale distance de l'excès de signification – roman à thèse – et du non-sens – apologie du vide ²⁹¹.

Finalement, le constat que fait Houellebecq est bien celui d'une ironie qui est devenue une valeur et un automatisme dans notre société, au même titre que les

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 53.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 58.

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 58-59.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 61.

formules stéréotypées, les clichés et le politiquement correct, d'où la possibilité, voire la nécessité d'une ironie portant sur les discours ironiques eux-mêmes ; et le critique de conclure :

Dans l'œuvre de Michel Houellebecq, l'ironie assigne ainsi le sens de chaque roman à une aire d'ambiguïté, proche de l'indécidable ²⁹².

Éric Bordas et Bruno Blanckeman se rejoignent dans leurs conclusions sur la conséquence de l'ironie qui est de produire un texte sans prise, impossible à saisir et dont le sens et dont le sens échappe à toute tentative herméneutique globale. L'ironie serait alors, selon Pierre Schoentjes, « suspensive ». Le critique s'appuie ici sur les analyses d'Allan Wilde²⁹³ :

Il [Allan Wilde] retient le terme d'ironie pour circonscrire les deux attitudes, mais l'ironie propre au modernisme est « disjonctive », elle constate l'incohérence du monde aussi bien que du texte et s'efforce de la maîtriser, tandis que l'ironie « suspensive » du postmodernisme ne cherche plus à aller au-delà du paradoxe : « avec sa vision encore plus radicale de la multiplicité, de l'aléatoire, de la contingence et même de l'absurdité, [l'ironie] abandonne carrément la quête d'un paradis – le monde dans tout son désordre est simplement (ou pas si simplement que ça) accepté » ²⁹⁴.

Nous y reviendrons, mais dans la remarque d'Allan Wilde, la frontière entre humour et ironie devient très ténue.

²⁹² *Ibid.*, p. 63.

²⁹³ Allan Wilde, *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1981.

²⁹⁴ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'Ironie*, op. cit., p. 287.

Une ironie de démarcation

Selon Bruno Blanckeman et Éric Bordas, l'ironie est omniprésente chez Houellebecq et se manifeste à plusieurs niveaux : au niveau du texte par la satire, des discours par une esthétique du collage, sur le discours ironique lui-même et sur la création artistique. Ainsi, tout le texte houellebecquien serait saturé d'ironie. Une telle analyse conduit finalement à fusionner entre eux les concepts d'ironie et de littérature. Ce constat est déjà fait par Philippe Hamon²⁹⁵ dans son essai sur les formes de l'écriture oblique :

La complexité de la communication ironique en littérature ne fait peut-être que symboliser exemplairement la complexité même de la littérature en général. Au point qu'on peut parfois se demander si la question de l'ironie ne tend pas, plus on la travaille, à se diluer dans une question plus vaste, si l'ironie n'est pas littérature même [...] ²⁹⁶.

Trois raisons permettent selon l'auteur de justifier ce propos. La coopération dynamique avec le lecteur induite par l'ironie est « l'essence même de l'acte littéraire »²⁹⁷, tout comme les clivages et les dédoublements qui sont à la base de sa communication. Enfin, l'auteur (absent) est un produit fabriqué par le lecteur qui construit, à partir du texte qu'il lit, une image de celui-ci. Le lecteur est le véritable auteur du texte, car l'ironie déplace vers lui la responsabilité de l'interprétation. Dire que l'œuvre houellebecquienne érige en « principe » l'ironie reviendrait donc, en suivant l'analyse proposée par Philippe Hamon, à définir la littérarité du texte

²⁹⁵ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette supérieur, 1996.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 41.

²⁹⁷ *Ibid.*

houellebecquien plutôt qu'à montrer les fonctionnements de l'ironie comme stratégie discursive.

Par ailleurs, que l'on parle de récits « indécidables » ou d'ironie « suspensive », les deux expressions insistent sur l'idée que le roman (houellebecquien) fait le deuil de toutes formes de discours non ambigus sur le monde, au profit d'une monstration de l'incohérence indépassable et insoluble des discours existants. Ces conclusions confirment l'idée que l'œuvre de Houellebecq se situe dans la droite ligne du postmodernisme²⁹⁸ (ou du poststructuralisme), qui refuse l'idée d'un progrès de l'Histoire (d'une téléologie), remet en question le rationalisme des Lumières et renvoie l'être humain à sa solitude. Par l'usage constant de l'ironie, l'œuvre exprimerait « un mode de détachement intellectuel »²⁹⁹, loin des problématiques éthiques et morales. Ce sont aussi les conclusions de Stéphane Chaudier et Joël July dans un article intitulé « Houellebecq et la déconstruction du discours politique dans *Soumission* »³⁰⁰ :

Houellebecq connaît bien son métier : il provoque le doute, la perplexité, l'interrogation, renvoie chacun à lui-même sans avoir quelque peu dérangé la panoplie ou trop sage ou trop peu rationnelle de nos certitudes³⁰¹.

S'il est évident que Houellebecq est pris dans ce mouvement, il semble moins certain en revanche qu'il en soit un moteur ou un promoteur. Son œuvre romanesque ainsi que ses différents textes théoriques tendent davantage vers la volonté de penser le monde dans un discours, certes critique, mais bel et bien existant et dont le but est

²⁹⁸ Concept notamment développé par Jean-François Lyotard, dans *La Condition postmoderne*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

²⁹⁹ Linda Hutcheon, « Politique de l'ironie », dans *Poétique de l'ironie*, *op. cit.*, p. 294.

³⁰⁰ Stéphane Chaudier et Joël July, « Houellebecq et la déconstruction du discours politique dans *Soumission* », *op. cit.*

³⁰¹ *Ibid.*, p. 13.

de prendre position dans les débats actuels. Peut-être faut-il repenser les finalités de l'ironie, qui ne sont pas nécessairement, sur le modèle du renversement antithétique de l'antiphrase, de produire un autre sens implicite. Pour Philippe Hamon :

[...] tout ironiste (qui est un sociologue) a tendance à concevoir la société comme un théâtre, ce qu'elle serait en effet, selon les sociologues eux-mêmes.

L'ironiste semble avoir un sens aigu du cloisonnement scénographique du monde, et l'ironie est l'agent permanent de vérification ou de révision de ce cloisonnement. Elle est une tactique³⁰².

Le critique cite comme exemples La Bruyère et Balzac, mais aurait pu ajouter Houellebecq à sa liste. Le romancier, grâce à l'acuité de sa perception et de ses analyses inspirées de la sociologie, décrit parfaitement les jeux de la société, l'ironie servant ainsi à marquer, démarquer et surligner les positions de chacun.

Afin d'analyser autrement les finalités de l'ironie, nous suivrons dorénavant les analyses proposées par Linda Hutcheon dans le texte intitulé « Politique de l'ironie »³⁰³ et publié dans l'ouvrage de Pierre Schoentjes³⁰⁴. Pour l'universitaire canadienne :

L'ironie n'est pas en premier lieu comprise : elle est d'abord créée, ou, plus exactement provoquée, suscitée (*made to happen*) – c'est l'expression qui décrit le mieux le processus. L'ironie survient dans l'espace séparant aussi bien qu'incluant le « dit » et le « non-dit » ; elle demande les deux³⁰⁵.

Philippe Hamon mentionne déjà cette idée en parlant des lieux privilégiés de l'ironie dans le roman, à savoir les *incipit* :

³⁰² Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*, *op. cit.*, p. 114.

³⁰³ Linda Hutcheon, « Politique de l'ironie », *op. cit.*

³⁰⁴ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, *op. cit.*

³⁰⁵ Linda Hutcheon, « Politique de l'ironie », *op. cit.*, p. 293.

L'ironie est un mode d'énonciation global (tout le texte est ironique) comme local [...]. Dans tous les cas, les signaux auront avantage à apparaître dès l'incipit du texte [...] ³⁰⁶.

Pour montrer ce fonctionnement de l'ironie, nous pouvons prendre comme exemple la première page de *Sérotonine* :

C'est un petit comprimé blanc, ovale, sécable.

Vers cinq heures du matin ou parfois six je me réveille, le besoin est à son comble, c'est le moment le plus douloureux de ma journée. Mon premier geste est de mettre en route la cafetière électrique ; la veille, j'ai rempli le réservoir d'eau et le filtre de café moulu (en général du Malongo, je suis resté assez exigeant sur le café). Je n'allume pas de cigarette avant d'avoir bu une première gorgée ; c'est une contrainte que je m'impose, c'est un succès quotidien qui est devenu ma principale source de fierté (il faut avouer ceci dit que le fonctionnement des cafetières électriques est rapide). La nicotine est une drogue parfaite, une drogue simple et dure, qui n'apporte aucune joie, qui se définit entièrement par le manque, et par la cessation du manque. (SE, p. 9)

Lors de ce premier portrait de Florent-Claude, plusieurs indices signalent l'ironie de ce passage. Les hyperboles : le manque lié la nicotine qualifiée par un superlatif (« le plus douloureux ») et le retard de la première cigarette présenté comme un « succès ». Le locuteur surévalue son comportement impliquant, de la part de l'auteur, une distance ironique avec son personnage. D'autre part, l'usage à deux reprises de la parenthèse est aussi un signal indiquant la présence d'une ironie. Le contenu de ces parenthèses porte une modalisation de l'énoncé précédent, par l'adverbe « assez » dans la première et par la concession « ceci dit » dans la seconde, modalisations qui remettent en question le sérieux de l'énoncé qui les précède. L'interprétation est nette dans la seconde car l'absence de pronom de première personne et la tournure impersonnelle permettent

³⁰⁶ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire, op. cit.*, p. 82.

d'attribuer cette remarque, non pas au locuteur, mais à l'auteur, qui dès lors se moque de son personnage. Mais l'ironie ne porte pas sur le discours lui-même. On ne peut pas dire, sur le modèle de l'antiphrase, que le manque de nicotine soit le moment le plus joyeux dans la journée du fumeur, ni que retarder sa première cigarette, ne serait-ce que de quelques minutes, soit un échec. Ce qui est remis en cause par l'ironie, c'est la capacité du personnage à fournir une évaluation juste des choses et surtout de lui-même ; or selon Philippe Hamon « l'évaluation constitue [...] le cœur même de l'acte d'énonciation ironique »³⁰⁷. Une fois l'ironie repérée, le lecteur se demande « si l'évaluateur qui fait ces évaluations est qualifié ou non pour le faire, si le narrateur, et par-delà l'auteur, assume ou non cette évaluation »³⁰⁸. Ce doute quant à la capacité du personnage à fournir une évaluation crédible conditionne toute la lecture du texte. En d'autres termes, si un personnage disqualifié ou incompetent juge positivement quelque chose, alors cet objet est négatif, et vice versa. De la même manière, si un personnage qualifié comme évaluateur évalue un peu trop ostensiblement, notamment par l'hyperbole, de manière positive un objet, c'est probablement que cet objet est négatif. Malheureusement, l'exemple de l'incipit de *Sérotonine* ne peut se réduire à ce modèle. La dernière phrase de l'extrait cité est formulée comme une vérité générale et, encore une fois, peut être attribuée à l'auteur, d'autant qu'il est de notoriété publique que Houellebecq est un grand fumeur : il a donc toutes les compétences pour formuler un tel propos. L'attribution de son caractère ironique à un énoncé se fait aussi par la prise en compte de son contexte de production. À l'égard de son personnage, cette

³⁰⁷ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire, op. cit.* p. 30.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 31.

phrase vient valider les termes que l'auteur emploie à propos de ses « succès » matinaux et contredire l'interprétation ironique. Il y a donc, à l'échelle d'une même page, une attitude à la fois ironique et non ironique de la part de l'auteur vis-à-vis de son personnage. Quoi qu'il en soit, l'incipit de *Sérotonine* (et nous pourrions produire le même type d'analyse pour les autres romans) met bien en place un « mode d'énonciation global » relevant du principe de l'ironie. Celle-ci repose sur l'ambiguïté de la posture de l'auteur face à ses personnages, notamment face aux locuteurs, et rend difficile, voire impossible, comme l'ont montré Éric Bordas et Bruno Blanckeman, l'identification d'un sens stable et univoque. C'est que l'ironie provoque bien plus un déplacement du sens qu'une suspension de ce dernier :

Tout compte fait, les enjeux politiques délicats que soulèvent l'usage et l'interprétation de l'ironie renvoient invariablement au problème de l'intention (soit celle de l'ironiste, soit celle de l'interprète). [...] Mais les interprètes ont autant d'« intention » que les ironistes [...]. L'interprète, en d'autres termes, n'est jamais simplement quelqu'un qui saisit l'ironie, c'est-à-dire qui comprend presque passivement les intentions de l'ironiste ou les signaux du texte. En tant qu'agent, l'interprète réalise une série d'actes herméneutiques complexes et il le fait dans une situation et dans un contexte spécifiques, dans un but particulier et avec les moyens spécifiques³⁰⁹.

L'évaluation de l'auteur à propos de ses personnages est rendue instable en raison des variations de la distance ironique, c'est donc au lecteur que revient la tâche d'évaluer, sur une échelle axiologique, les propos et les comportements des personnages. L'ironie houellebecquienne est un piège dont le but est de mettre en lumière les tensions, les frontières, les lignes de partage idéologique de la société en

³⁰⁹ Linda Hutcheon, « Politique de l'ironie », *op. cit.*, p. 292.

opposant les différentes réceptions qui peuvent être faites du texte. Mais, comme le remarque Linda Hutcheon :

Ce n'est pas l'ironie qui crée des communautés ou des groupes d'initiés ; au contraire, je voudrais avancer que l'ironie survient en raison de l'existence préalable de ce que l'on pourrait nommer des « communautés discursives » qui fournissent le contexte tant pour l'encodage que pour l'attribution de l'ironie ³¹⁰.

L'ironie ne crée pas artificiellement des oppositions, elle ne cherche pas, par la provocation par exemple, à produire une déliaison dans la communauté des lecteurs : elle lui préexiste. Dès lors l'ironie devient un instrument pour penser la complexité et les contradictions qui traversent la société, en marquant, en démasquant les positions de chacun et de chaque « communauté discursive », comme sur une scène de théâtre. En ce sens, l'ironie chez Houellebecq possède bien un caractère « transidéologique »³¹¹ car elle ne sert pas un discours plutôt qu'un autre, ce qui rend peut-être le récit « indécidable », mais le renvoie surtout à une question d'ordre éthique. Ce questionnement éthique traverse tout particulièrement le roman *Plateforme*, comme lors des discussions à table entre les différents participants au séjour en Thaïlande :

Tout se joua autour du riz gluant. Il était légèrement doré, aromatisé à la cannelle – une recette originale il me semble. Prenant le taureau par les cornes, Josiane décida d'aborder de front la question du *tourisme sexuel*. Pour elle c'était absolument dégueulasse, il n'y avait pas d'autre mot. Il était scandaleux que le gouvernement thaï tolère ce genre de chose, la communauté internationale devait se mobiliser. Robert l'écoutait avec un sourire en coin qui ne me disait rien de bon. C'était scandaleux mais ce n'était pas surprenant, poursuivit-elle ; il fallait bien savoir qu'une grande partie de ces établissements (des *bordels*, on ne pouvait pas les appeler autrement) étaient en fait possédés par des *généraux* ; c'est dire la protection dont il pouvait bénéficier.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 297.

³¹¹ *Ibid.*, p. 290.

« Je suis général... » intervint Robert. Elle en resta interloquée, sa mâchoire inférieure pendait lamentablement. « Non non, je blague... démentit-il avec un léger rictus. Je n'ai même pas fait l'armée. »

Ça n'avait pas l'air de la faire sourire du tout. Elle mit un peu de temps à se remettre, mais réembraya avec une énergie décuplée :

« C'est absolument honteux que des gros beaufs puissent venir profiter impunément de la misère de ces filles. Il faut savoir qu'elles viennent toutes des provinces du Nord ou Nord-Est, les régions les plus pauvres du pays.

— Pas toutes... objecta-t-il, il y en a qui sont de Bangkok.

— C'est de l'esclavage sexuel ! hurla Josiane, qui n'avait pas entendu. Il n'y a pas d'autre mot ! »

Je baillai légèrement. Elle me jeta un regard noir, mais poursuivit, prenant tout le monde à témoin : « Vous ne trouvez pas scandaleux que n'importe quel gros beauf puisse venir se taper des gamines pour une bouchée de pain ?

— Pas une bouchée de pain... protestai-je modestement. Moi j'ai payé trois mille baths, c'est à peu près les prix français. » Valérie se retourna et posa sur moi regard surpris. « Vous avez payé un peu cher... nota Robert. Enfin, si la fille en valait la peine... »

Josiane tremblait de tous ses membres, elle commençait à m'inquiéter un peu. « Eh bien ! glapit-elle d'une voix suraiguë, moi ça me fait vomir qu'un gros porc puisse payer pour fourrer sa bite dans une gosse !

— Rien ne vous oblige à m'accompagner, chère madame... », répondit-il calmement. (*PL*, p. 74-75)

Dans cet extrait, l'ironie porte tour à tour sur les trois personnages. Sur Josiane, par l'usage des paroles rapportées, de l'italique et par la gradation progressive de son discours vers le vulgaire (on passe de « ce genre de chose » à « fourrer sa bite dans une gosse ») montrant qu'elle perd totalement pied devant l'absence de réaction de la tablée. Mais si l'ironie frappe le personnage de Josiane, son discours n'en est pas pour

autant à interpréter dans son sens contraire. La stratégie discursive de l'ironie consiste à faire coexister le dit et le non-dit. Il faut donc bien entendre aussi que Robert est représentatif du type du « beau », voire un peu plus, car on apprendra dans la suite du roman qu'il est un ardent défenseur du tourisme sexuel. Le non-dit n'est pas que Robert est un intellectuel humaniste (à supposer qu'il s'agisse de l'antonyme de « gros beau »). Enfin, le narrateur-personnage est lui aussi frappé par le tranchant de l'ironie, comme le signale l'usage de l'adverbe « modestement », reléguant sa protestation à une simple remarque, et montrant l'absence de conviction de Michel, qui se décrit d'ailleurs comme un nuisible, un simple profiteur des opportunités (et le tourisme sexuel en fait partie) qu'offrent l'organisation du monde capitaliste. L'ironie a pour fonction de démarquer et de démasquer les « communautés discursives » qui s'entrechoquent ici : Josiane et ses prétentions universalistes, Robert et son apologie cynique du tourisme sexuel, Michel le consommateur qui profite de la situation. Le non-dit de l'ironie ne peut donc pas se situer dans le retournement d'un de ces discours puisqu'elle porte sur les trois et qu'ils sont opposés entre eux. Il n'y a pas de solution, mais, comme le note en conclusion de son article Alexandre Gefen³¹² :

[...] la force éthique d'un livre tient à sa force d'ironie et d'autodestruction : moins le récit est fiable, plus il nous délivre³¹³, suggère le philosophe [Richard Rorty] chez qui, on le voit, la philosophie analytique conduit à une promotion des avant-gardes esthétiques. Bref l'ironie, en tant qu'elle est un relativisme antiethnocentrique et un refus de toute explication et espoir final ne dessert pas le sens de la solidarité humaine, bien au contraire elle crée un sentiment de solidarité, mais un sentiment de solidarité qui cherche à étendre la sphère d'un « nous », mais d'un « nous » anti-universaliste, et qui a comme spécificité d'accepter que le caractère saillant des ressemblances et des différences « est fonction d'un vocabulaire

³¹² Alexandre Gefen, « Compassion et réflexivité : les enjeux éthiques de l'ironie romanesque contemporaine », [en ligne] Colloque Fabula intitulé « Hégémonie de l'ironie », 2008, disponible à URL : <https://www.fabula.org/colloques/document1030.php>, consulté le 26 janvier 2021.

³¹³ Richard Rorty, *Contingence, ironie et solidarité*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 232.

final historiquement contingent »³¹⁴. Ici se noue l'articulation de l'ironie et du pathétique, si prégnant dans les auteurs contemporains et étonnamment compatible avec la distance ironique : la littérature en tant qu'ironie autorise, suggère Richard Rorty, une « une capacité à juger insignifiante une masse toujours plus grande de différences traditionnelles (tribales, religieuses, raciales, traditionnelles, etc.) en comparaison de similitudes touchant la douleur et l'humiliation ». *In fine*, ce qui nous conduit à sortir de nous-même et à cesser la dialectique infinie des renversements et des déplacements, ce qui s'oppose à la fluidité infinie d'un monde postmoderne ouvert et complexe, ce qui arrête l'ironie à son comble, c'est notre souffrance³¹⁵.

Ce « nous » que permet de mettre en évidence l'ironie houellebecquienne est celui déjà présent dans *Rester vivant*, le « nous » de la « souffrance »³¹⁶. Celle de Josiane est de ne pouvoir voyager en suivant son idéal humaniste et universaliste, celle de Robert est la misère sexuelle, celle de Michel est l'absence d'amour. L'ironie reconstruit donc une communauté autour du pathétique. Le non-dit de l'ironie, s'il faut en chercher un, est une émotion que ressent le lecteur. L'intérêt d'un tel dispositif est que reconnaître la souffrance de quelqu'un n'implique pas de justifier ou de condamner ses actes et ses paroles, la distance ironique fonctionnant toujours parfaitement et renvoyant le lecteur à sa propre interprétation. Néanmoins, ce que l'auteur nous dit, sans ambiguïté, depuis ses premiers poèmes et jusqu'à son dernier roman, c'est que cette souffrance de l'homme contemporain trouve sa source dans les excès du libéralisme économique et social. La logique économique empêche Josiane de voyager de manière éthique, allant d'un pays riche vers un pays pauvre, elle contribue, sans le vouloir, à ce déséquilibre et à l'exploitation des uns par les autres. Robert et Michel, exclus de la compétition sexuelle, subissent, toujours selon l'auteur, les conséquences

³¹⁴ *Ibid.*, p. 263.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 8.

³¹⁶ Michel Houellebecq, *Rester vivant* [1991], Paris, Librio, 1997, p. 9.

des mouvements libertaires issus entre autres de mai 68. En définitive, l'ironie chez Houellebecq ne relativise pas toutes les positions discursives en montrant leur inanité, elle en marque au contraire les points communs, qui ne sont pas d'ordre idéologique, mais relèvent de sentiments partagés.

Dépasser l'ironie

Depuis 2010 et l'obtention du prix Goncourt, les dernières publications de Houellebecq semblent pourtant remettre en question le principe d'une écriture fondamentalement ironique plaçant le sens dans un non-dit que le lecteur a la charge de découvrir. *La Carte et le territoire* marque un tournant dans la production et la réception de l'œuvre houellebecquienne : roman jugé plus lisse, plus fade, moins mordant et moins ironique que les précédents, il ne correspond pas à l'image que l'on avait de l'œuvre et de l'auteur. Les premières réceptions de *Soumission*, avant même les événements tragiques de 2015, ont montré combien l'auteur était lu au premier degré. Pour Claude Perez, le constat est net : selon l'universitaire, « il n'y a pas d'ironie, *Soumission* est un roman sérieux ; un roman qui se prend au sérieux et qui a été pris au sérieux, il suffit de lire les journaux »³¹⁷. Est-ce à dire que l'ironie devient de moins en moins perceptible dans notre société, ou bien doit-on admettre que Houellebecq abandonne progressivement cette veine qui le définissait ? Le premier constat que l'on

³¹⁷ Claude Perez, « Houellebecq, le vingt-heures et l'art du roman : à propos de *Soumission* », *Fixxion*, n°11, 2015, [en ligne], disponible sur l'URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx11.12/1012>, consulté le 28 janvier 2022.

peut faire est bien que, depuis la publication de *La Carte et le territoire* en 2015, l'écriture de Michel Houellebecq s'est modifiée peu à peu pour devenir de moins en moins mordante, de moins en moins antiphrastique. Un fait marquant est par exemple la disparition progressive de l'usage de l'italique, un des signes les plus voyants de l'ironie. Par conséquent, son repérage et son interprétation deviennent de plus en plus difficiles, d'autant qu'au-delà de l'effacement des signaux les plus évidents, l'ironie change peu à peu de cible. Alors que dans les premiers romans de l'auteur elle frappait le contenu des discours et avait une portée critique, elle touche désormais le fait même de tenir un discours, notamment dans un cadre politique. *Soumission* est un roman ouvertement politique, un texte de politique-fiction qui retrace l'accession au pouvoir d'un parti « musulman modéré » (SO, p. 161), incarné par le personnage de Mohamed Ben Abbes. Pour le personnage principal, François, professeur d'université spécialiste de Huysmans, la politique n'offre plus de perspectives et semble n'avoir plus véritablement d'avenir. Ce constat est fait dès le début du roman, quand le protagoniste est encore en train de rédiger sa thèse, profitant alors d'une bourse symbolisant pour lui « les ultimes résidus d'une social-démocratie agonisante » (SO, p. 15). Au moment de l'élection de Ben Abbes, quelques années plus tard, cette social-démocratie a largement eu le temps d'agoniser. Pour le narrateur, le modèle démocratique que nous connaissons, fondé sur le débat et l'opposition d'idées, est mort. L'ironie dans *Soumission* frappe donc en premier lieu ceux qui croient encore qu'un débat d'idées est possible, à commencer par les journalistes. La description de la soirée électorale à la suite du premier tour nous montre un Christophe Barbier, un Renaud Dély et un Yves Thérard totalement inconsistants et met en doute la légitimité et la pertinence de toute forme d'analyse

journalistique (SO, p. 82). Un même soupçon de vacuité des opinions traverse *Sérotonine*, cette fois à l'occasion de la rencontre d'un patron de bar :

Le patron avait achevé Paris-Normandie, mais s'était lancé dans une lecture tout aussi exhaustive de France Football, c'était un lecteur exhaustif, il en existe, j'avais connu des gens comme ça, qui ne se contentent pas des gros titres, des déclarations d'Edouard Philippe ou du montant du transfert de Neymar, ils veulent aller jusqu'au fond des choses ; ils sont le fondement de l'opinion éclairée, le pilier de la démocratie représentative. (SE p. 288)

L'ironie d'un tel passage se décèle par le glissement progressif conduisant le lecteur du portrait caricatural d'un tenancier de bar à un propos général sur la démocratie et sur le double le sens du terme « pilier » qui, vu le contexte, tend à assimiler les piliers de la démocratie, autrement dit les journalistes, à des piliers de comptoir. Le dernier segment de phrase, dont la construction asyndétique oblige à reconstituer le cheminement logique s'apparente dès lors à une antiphrase. La cible n'est donc pas le personnage représenté, mais ceux qui pensent encore qu'un débat d'idées peut avoir lieu, que la lecture de la presse permet d'avoir une « opinion éclairée », bref que les discours politiques ont encore une portée, une influence. La fin de *Sérotonine* est une conséquence directe de ce constat, puisque plus aucun dialogue ne peut se nouer entre Florent-Claude, fonctionnaire travaillant entre autres sur l'agriculture au niveau européen, et son ami Aymeric d'Harcourt, éleveur laitier en Normandie. Les deux hommes sont conscients que le discours du premier n'a aucun impact concret et que celui du second n'est pas entendu. Ne subsiste, alors, que l'action violente et muette des agriculteurs se concluant par le suicide de l'un d'entre eux. Dans *Soumission*, les discours de Rédiger sont eux aussi frappé du sceau de l'ironie. Une ironie renforcée par le nom choisi par l'auteur, nom qui rappelle celui de l'universitaire Robert Redeker qui avait tenu en 2006 des propos virulents contre le Coran et l'Islam. Nouveau

président de la Sorbonne et prosélyte de l'islam, Rédiger essaye à plusieurs reprises d'obtenir la conversion de François afin qu'il puisse retrouver un poste au sein de l'établissement parisien. L'ironie repose sur un principe simple consistant à juxtaposer le discours sérieux du président et les pensées du personnage. Lorsque Rédiger évoque la décadence de l'Europe, ce propos s'illustre dans les pensées de François par l'oubli de certaines « spécialités sexuelles » (SO, p. 270) ; et quand il évoque la poéticité du texte du Coran, le narrateur ne peut « s'empêcher de penser à [son] mode de vie : une épouse de quarante ans pour la cuisine, une de quinze ans pour d'autres choses... [...] » (SO, p. 275). L'ironie ne porte pas sur le contenu des idées, mais sur le discours lui-même, qui n'est en réalité qu'un habillage servant à dissimuler les véritables intentions de celui qui le produit, révélées ici par les pensées de François. Les arguments théologiques de Rédiger seraient aisés à démonter, il serait facile aussi de s'en moquer, et pourtant ce n'est pas ce que fait le narrateur. L'ironie ne contient pas en elle un discours second implicite que le lecteur aurait à charge de rétablir, son objectif étant simplement de montrer l'hypocrisie, de dissiper les mirages du discours et de dévoiler les intentions profondes du locuteur. Le seul sens ici, et c'est ce que dévoile l'ironie, c'est que Rédiger a fait le choix d'un bien-être purement domestique, mettant de côté ses scrupules moraux et éthiques, là où François hésite encore.

Si les discours n'ont plus de validité possible ou bien s'ils sont tous invalidés en raison de leur faiblesse ou des réalités qu'ils dissimulent, l'ironie n'a plus pour vocation d'opposer des communautés discursives, fondées sur des valeurs, des idéologies, des opinions, une éthique, mais de diviser la communauté entre ceux qui sont capables d'être heureux et ceux qui en sont incapables. On peut repartir de la dernière phrase de *Soumission* : « Je n'aurais rien à regretter » (SO, p. 315), souvent interprétée comme

ironique et antiphrastique, en raison notamment de l'emploi du conditionnel dans les dernières pages, qui suspend la véracité du propos. Que signifie cette ironie finale ? On peut douter que les regrets du personnage portent par exemple sur des compromissions religieuses (toutes les religions, modérées, se valent), éthiques ou politiques : nous avons vu que tous ces discours sont disqualifiés. Pour comprendre le sens de cette antiphrase, il est possible de la mettre en rapport avec la fin de *Sérotonine*, qui se termine presque par les mêmes propos :

La mort, cependant, finit par s'imposer, l'armure moléculaire se fendille, le processus de désagrégation reprend son cours. C'est sans doute plus rapide pour ceux qui n'ont jamais appartenu au monde, qui n'ont jamais envisagé de vivre, ni d'aimer, ni d'être aimés ; ceux qui ont toujours su que la vie n'était pas à leur portée. Ceux-là, et ils sont nombreux, n'ont, comme on dit, rien à regretter ; je ne suis pas dans le même cas. (SE, p. 346-347)

François, comme Florent-Claude, fait partie de ceux qui envisagent de vivre, qui envisagent d'aimer et d'être aimés. L'ironie de *Soumission* porte donc sur ces personnages qui, comme Rédiger, pensent régler le problème du bonheur de l'homme (au sens presque exclusivement masculin) par une organisation stricte et figée de la société, symbolisée dans le roman par l'établissement d'une charia et de la polygamie : une société dans laquelle la question de l'amour est évacuée. Cette solution est peut-être plaisante et confortable pour ceux qui peuvent en bénéficier, mais la distance ironique avec laquelle elle est présentée montre bien que le narrateur en mesure les limites, et au fond, n'y croit pas. Ce que François aura à regretter en acceptant de se convertir et de se soumettre aux nouvelles lois, c'est la possibilité de l'amour. L'ironie sépare ceux qui sont incapables d'être heureux et qui se construisent des illusions, une apparence de bonheur, des autres, capables d'être heureux, autrement dit d'aimer et d'être aimés, au risque, en l'absence d'amour – *Soumission* – ou en raison de sa perte –

Sérotonine –, d'être profondément malheureux. Alors, dans ce cas, l'ironie n'a plus pour vocation d'opposer mais de dévoiler l'homme dans sa solitude et son absence d'amour, perdant au passage son aspect railleur ou moqueur, au profit d'un rapport beaucoup plus empathique avec ceux qui en sont les acteurs.

D'ailleurs, le seul personnage qui est qualifié d'ironique dans *Soumission* est Tanneur, le mari de Marie Françoise, une collègue de François, qui travaille aux renseignements français. Cet homme, « propre, cultivé, soigné et ironique » (*SO*, p. 169), se met à déclamer des vers de Péguy à la fin d'une discussion politique et historique. Un poème dans lequel Tanneur constate que, seule, l'idée de Patrie ne suffit pas, qu'il faut y ajouter celle de Dieu. Ce constat est fait avec « résignation, avec tristesse presque » (*ibid.*). Le discours intelligent, lucide et ironique du personnage est stoppé par l'irruption de la poésie et de la pensée de Dieu. La conclusion sera la même à la fin de *Sérotonine*, lorsque Florent-Claude constate avec amertume que l'homme a cédé « à des illusions de liberté individuelle » (*SE*, p. 347), au lieu de se tourner vers une morale de l'amour inspirée par la figure du Christ. Finalement, l'ironie, souvent associée à un signe d'intelligence, de finesse, d'esprit critique, n'est pas ce qui permet aux hommes de vivre ensemble. Elle ne fait que déconstruire les illusions, dévoiler les dessous des comportements humains ; en aucun cas, elle ne peut unir les hommes entre eux, car une ironie sans limite conduirait probablement à un nihilisme absolu. Tanneur est persuadé que seule une religion peut créer le lien nécessaire pour fonder une nation, un peuple. Plus précisément, ce n'est pas de foi qu'il questionne dans les romans de Houellebecq, mais bien plutôt de la morale qui est associée à chaque religion. Les références à Charles Péguy ainsi qu'aux réformateurs sociaux du XIX^{ème} siècle » (*CT*, p. 250) dans *La Carte et Territoire* montrent bien que les préoccupations politiques de

Houellebecq ne sont pas, ou pas uniquement, celles d'une droite obnubilée par la question identitaire. L'auteur interroge notre capacité à faire société dans une époque rejetant toute morale traditionnelle, morale jugée pourtant nécessaire et que l'ironie aura servi à mettre en lumière.

L'humour houellebecquien : une ligne de crête

En introduction de cette seconde partie nous avons posé trois questions. Pourquoi rions-nous à la lecture des œuvres de Michel Houellebecq alors que la réalité qu'il décrit est souvent abjecte ? Quels sont les ressorts de ce rire paradoxal et pourquoi parler spécifiquement d'humour plutôt que de comique ou d'ironie ?

À la première question, nous ne pouvons apporter qu'une réponse d'ordre pragmatique. Lire un roman, c'est accepter d'entrer dans l'univers de la fiction. Un contrat tacite s'établit entre l'auteur et le lecteur, contrat qui établit que les faits relatés dans le livre n'ont qu'un rapport lointain avec la réalité. L'acceptation des règles du jeu rend possible le rire : l'auteur ne cherche pas à tromper son lecteur, et ce dernier conserve, lors de sa lecture, une distance salutaire avec le récit, lui évitant de le prendre pour un texte véridique ou sérieux. En général, l'inscription du terme « roman » sur l'un des seuils de l'œuvre suffit à expliciter les termes du contrat. Tous les romans ne font pas rire bien sûr, mais y reconnaître une forme de « feintise ludique partagée » autorise le rire. Rirait-on d'un des personnages houellebecquiens si nous le rencontrions dans la vraie vie ? Le doute est permis. Rire d'un personnage de roman ne met pas en jeu notre valeur éthique, ce rire témoigne simplement de notre réaction devant une création

esthétique, et c'est de cette création que nous pouvons parler. La difficulté chez Houellebecq tient au fait que ses livres, tout en étant des fictions non dissimulées, sont tellement en prise avec la réalité, par leurs thématiques, leurs liens avec la biographie de l'auteur ou les étranges coïncidences avec l'actualité (certains se demandent si Houellebecq ne serait pas un prophète) font parfois oublier leur caractère fondamentalement fictionnel. Il faut admettre que rire avec Houellebecq est parfois difficile, voire impossible, probablement en raison de notre manque de recul historique. L'humour ne tient donc pas par le contenu des œuvres proposées (ce dernier est plutôt à pleurer ou à s'indigner), mais parce qu'il y a un effet humoristique, effet relevant principalement de l'esthétique. Une fois ce cadre posé, il est plus aisé de comprendre les réactions parfois vigoureuses de la presse qui, oubliant trop rapidement que le roman est avant tout un jeu avec le réel, range l'œuvre de Houellebecq dans le camp des cyniques, des réactionnaires et autres provocateurs de polémiques.

Quels sont les ressorts de ce rire paradoxal, difficile à assumer en public comme dans la relation de soi à soi ? Ils sont nombreux et cette partie s'est attachée à en faire un descriptif aussi complet que possible. Nous pouvons les résumer en deux grands ensembles. D'un côté le portrait de personnages grotesques qui, par contraste, mettent en lumière les mécanismes et l'organisation absurdes de la vie en société. Au centre de ce premier ensemble se trouve le tempérament dépressif de la totalité des personnages, source inépuisable d'humour. D'un autre côté se situe tout le travail de l'auteur sur les discours. L'imitation se rapproche la plupart du temps de la parodie ludique, et le collage de discours hétérogènes produit un effet de contraste et de surprise propice au surgissement du rire. Les romans de Michel Houellebecq sont des puzzles dans lesquels l'assemblage des pièces, c'est-à-dire des différents discours, ne produit aucune image

finale³¹⁸. Des romans à thèse sans thèse, des couteaux sans lame et sans manche, qui ont tendance à se vider progressivement de leur sérieux.

La dernière question est plus retorse et nous amène à la spécificité du texte houellebecquien. Pourquoi parler d'humour spécifiquement et non simplement de comique ? Il nous semble que la particularité première des romans de Michel Houellebecq est de faire coexister sur le même plan le rire et le sentiment. Ce mélange très délicat permet d'échapper au rire de supériorité et à la moquerie car les procédés qui visent la connivence avec le lecteur produisent un sentiment de complicité plutôt que de supériorité. Il y a, souvent, de la bienveillance dans le rire houellebecquien. De même, la frontière avec l'ironie est extrêmement fine. L'ironie a une fonction critique mais, si tous les discours sont invalidés un par un, le discours ironique est lui aussi touché d'inanité. L'ironie existe formellement chez Houellebecq, mais sa finalité argumentative critique est remise en question. Elle aussi subit l'évidement du sérieux de l'humour. Le second argument qui nous permet de pencher vers l'humour plutôt que vers le comique ou l'ironie tient au fait que les procédés les plus importants sont d'ordre textuel et énonciatif. Ce ne sont pas les thèmes qui provoquent principalement le rire, ni tel ou tel procédé rhétorique récurrent, mais bel et bien le mode d'énonciation et la stratégie discursive des locuteurs. En ce sens, l'humour apparaît bien comme un mode de pensée, une manière de percevoir le monde impliquant une manière de le décrire, et non comme une simple distraction plaisante. En jouant avec « les frontières de l'humour »³¹⁹, Houellebecq réactive l'idée que faire de l'humour est toujours une prise de risque : le

³¹⁸ Nous reprenons ici l'image utilisée par Francesca Lorandini, voir *supra*.

³¹⁹ Nous reprenons ici le titre d'un ouvrage collectif dirigé par Mario Dolores Vivero Garcia, voir *supra*.

risque de ne pas être compris, que les signes qui normalement indiquent l'humour ne soient pas perçus et que l'effet recherché soit manqué. Précisément chez Houellebecq, ne pas voir l'expression du pathétique et de la compassion (au sens étymologique du terme : souffrir avec) amène à une lecture cynique du texte. De la même manière, prendre pour argent comptant toutes les thèses avancées conduit à une interprétation ironique de l'ensemble de l'œuvre. Chez Michel Houellebecq, l'humour est une ligne de crête sur laquelle il est souvent difficile de tenir.

TROISIÈME PARTIE : LES FONCTIONS DE L'HUMOUR

La plupart des ouvrages qui traitent du comique ou de l'humour partent du principe qu'aucune définition globale de leur objet d'étude ne peut être satisfaisante. Ils établissent en revanche une typologie des différentes formes de risible. Certains auteurs s'attachent à distinguer, comme nous l'avons vu, le comique, l'humour, la satire, l'ironie etc. ; d'autres, au sein même de la catégorie de l'humour, décrivent ses différents avatars et voient en eux divers usages et fonctions. Nous reprenons ici le principe d'analyse de l'humour proposé par Patrick Charaudeau consistant à séparer les procédés des effets :

L'effet possible est la résultante du type de mise en cause du monde et du contrat d'appel à connivence que l'humoriste propose au destinataire, et qui exige de celui-ci qu'il adhère à cette mise en cause. Il s'agit ici d'une problématique de l'intentionnalité dans laquelle le sujet humoriste est à l'origine d'un effet visé et le destinataire à l'origine d'un effet de plaisir qu'il construit, sans que l'on ait la garantie que les deux coïncident. C'est pourquoi on parle d'effet possible, car on n'est jamais sûr que l'effet visé corresponde en tout point à l'effet produit. Les effets possibles peuvent correspondre à différents types de connivence que l'on appellera ludique, critique, cynique et de dérision, lesquels, tout en se distinguant, peuvent se superposer les uns aux autres³²⁰.

Ce principe est déjà présent chez Dominique Noguez qui, dans son ouvrage intitulé *L'Arc-en-ciel des humours*, s'efforce de distinguer différentes formes d'humour en précisant leurs modes d'expression privilégiés et leurs fonctions. Il est aussi le premier à parler de l'humour de Houellebecq :

Parmi les sortes d'humour qui dérivent de l'humour noir et en sont proches, l'une mérite une attention particulière : c'est cette façon enjouée d'être déprimé et de parler des raisons qu'on a de l'être – le présent maussade, l'avenir incertain, l'ennui journalier, les ratages en tout genre, la solitude sexuelle, bref la grisaille quotidienne – et que, pour cette raison, je propose d'appeler humour gris. [...] c'est la lenteur et une certaine distraction salvatrice dans la mélancolie. C'est une fascination pour mille petits riens minuscules. C'est l'humour noir toutes les fois qu'il traînasse

³²⁰ Patrick Charaudeau, « Des catégories pour l'humour », *op. cit.*

dans la quotidienneté. [...] C'est l'humour noir décaféiné, l'école buissonnière du nihilisme³²¹.

Et, plus loin, de préciser à propos de l'humour gris de Houellebecq dans *Extension du domaine de la lutte* :

Certes, il y a du sombre et même du lugubre dans cette histoire très contemporaine. On y assiste successivement à un départ en retraite, à une mort par infarctus dans un supermarché, à une tentative de meurtre [...]. Mais tout cela presque sans un mot plus haut que l'autre et entrecoupé de saynètes fort plaisantes ou de « fictions animalières » du genre *Dialogue d'un chimpanzé et d'une cigogne* qui en atténuent la noirceur, la rendent même bien avenante, voire souriante³²².

Houellebecq n'en est alors qu'à son premier roman, mais les analyses de Noguez sont d'une grande pertinence et pourraient assez aisément s'appliquer au-delà d'*Extension du domaine de la lutte*. L'intuition du critique est de dire qu'il est impossible de parler de l'humour de manière homogène car il en existe une infinité de nuances. Nous irons plus loin en montrant qu'une même œuvre peut regrouper différentes couleurs d'humour et que ce mélange est finalement propre à chaque écrivain. Nous partirons d'une description du fonctionnement et du dysfonctionnement des principales fonctions de l'humour afin de montrer les spécificités de l'humour houellebecquien.

Éric Smadja, dans une approche psychanalytique, identifie dans son « Que sais-je ? » sur le rire cinq fonctions propres à la communication risible :

- l'agression : « la satisfaction symbolique des pulsions sadiques par la dégradation nette de l'objet [...] »³²³ ;

³²¹ Dominique Noguez, *L'Arc-en-ciel des humours*, op. cit., p. 144.

³²² *Ibid.*, p. 145.

³²³ Eric Smadja, *Le Rire* [1993], Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2011, p. 12.

- la défense : « satisfaction symbolique des pulsions exhibitionnistes et/ou voyeuristes [...] l'humour obscène »³²⁴ : humour noir et autodérision.

- le plaisir : « une fonction intellectuelle engendrant un plaisir dans la transgression des règles »³²⁵ ;

- la critique : « une fonction sociale », dans laquelle l'auteur repère la possibilité d'une « critique sociale et politique »³²⁶.

Avec un prisme nettement plus littéraire et linguistique, Patrick Charaudeau définit quant à lui quatre formes de connivence – ludique, critique, cynique et de dérision –, traitant à part la question de l'humour noir. Même si les grilles d'analyse sont différentes et que le vocabulaire varie, on peut remarquer des points de ressemblance s'organisant autour de quatre grandes catégories : **le plaisir, la critique, la défense, l'agressivité**, que l'on peut dès lors identifier comme les principales fonctions de l'humour.

L'objectif de cette troisième partie est de montrer que l'humour dans l'œuvre de Houellebecq se situe toujours aux frontières des catégories citées ci-dessus et prend ainsi le risque de déstabiliser le lecteur. Nous poserons les deux hypothèses suivantes : les fonctions de l'humour chez Houellebecq varient selon les sujets qu'il aborde. D'autre part, la présence de l'humour est principalement vouée à mettre en lumière sa fonction critique, au point d'inventer ce que l'on pourrait appeler une forme d'humour paradoxal

³²⁴ *Ibid*, p. 122.

³²⁵ *Loc.cit.*

³²⁶ *Loc.cit.*

dont le but est de disparaître au profit de valeurs positives et d'une nouvelle adhésion au monde.

I. DÉFENSE ET AGRESSIVITÉ : LES ENJEUX DE L'HUMOUR NOIR

La question de l'humour noir vient en premier pour plusieurs raisons. Tout d'abord parce que, comme le note Dominique Noguez, « si ce qu'elle connote en matière d'humour n'apparaît que tardivement dans l'Histoire, la couleur noire, quant à elle, n'en est pas moins la première – et, à ce jour, la seule – qui lui ait été délibérément appliquée³²⁷ ». De plus, on peut se rappeler les liens étymologiques entre l'humour et la mélancolie, ainsi que la fonction défensive qui lui est traditionnellement associée, identifiée par exemple par Freud en 1905 dans son ouvrage *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, et considérée comme sa fonction essentielle voire première.

Par ailleurs, la noirceur³²⁸ est un qualificatif souvent employé pour parler des textes de Michel Houellebecq : dépression, solitude, célibat, le tout dans un univers froid et hostile où rien ne vient égayer le quotidien des personnages. Au sein de chaque roman, la tendance est à l'assombrissement, que l'on songe par exemple à *Plateforme* où, après avoir connu l'amour puis perdu la femme qu'il aimait, le personnage principal

³²⁷ Dominique Noguez, *L'Arc-en-ciel des humours*, op. cit., p. 131.

³²⁸ On peut relever la présentation des *Particules élémentaires* par la revue *Les Inrockuptibles* par Marc Weitzmann : « Aux commandes : Staline et les manipulateurs génétiques planifient l'orgasme obligatoire pour tous, et dansent sur des cadavres de hippies. Houellebecq sera-t-il notre Céline nous ? » (*Les Inrockuptibles*, n° 161, août 1998, p. 12).

se laisse mourir dans une ville inconnue d'Asie du sud-est : toutes les possibilités de bonheur sont systématiquement et méthodiquement anéanties. À l'échelle de l'œuvre entière, le constat est le même : *La Possibilité d'une île* et *La Carte et le territoire* ménagent encore des espaces et des moments possibles de bonheur avant leur funeste dénouement, alors que *Sérotonine* ne laisse aucune échappatoire au personnage principal Florent-Claude : son bonheur est passé et jamais plus il ne reviendra. Seul *Anéantir* offre à nouveau une ouverture vers le bonheur³²⁹. Les rires qui surgissent d'un tel marasme ne peuvent être que le résultat d'un humour noir féroce et obstiné. Depuis *La Possibilité d'une île* et surtout *La Carte et le territoire*, cet univers s'est peu à peu modifié, les personnages étant de plus en plus enclins à une souffrance existentielle indépassable, moins liée aux conditions dans lesquelles ils vivent qu'à la condition humaine elle-même. Cette rapide description de l'œuvre de l'auteur montre bien qu'elle est le terreau idéal duquel peut naître l'humour noir, tel par exemple que le définit Dominique Noguez :

Pur, choquant et funèbre : telles seraient donc les trois caractéristiques de l'humour noir. Notons qu'elles s'accordent et même, si l'on suit l'analyse de Freud, n'en font qu'une. La mort étant en effet la plus redoutable – et la plus définitive ! – des agressions qui menacent le moi, elle est aussi celle dont le défi par l'acte humoristique bouscule le plus de résignations, de dévotions, de tabous, en même temps qu'elle procure le plaisir le plus élevé³³⁰.

Dans tous les cas, qu'il s'agisse des thèmes abordés, souvent funèbres et choquants, ou des postures des personnages cherchant à lutter contre les agressions du

³²⁹ Nous reviendrons sur l'évolution de l'œuvre de Houellebecq dans la dernière section de cette partie ainsi que dans sa conclusion.

³³⁰ Dominique Noguez, *L'Arc-en-ciel des humours*, op. cit., p. 133.

moi, l'humour noir est présent sous de multiples formes dans les romans de Michel Houellebecq.

L'expression « humour noir », comme le notent Bernard Gendrel et Patrick Moran³³¹, évoque deux situations proches, mais non parfaitement superposables. On parle d'humour noir quand la thématique relève du morbide, ou bien, comme Freud le définit dans l'appendice à son essai intitulé *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, l'humour noir se réalise en fonction de la situation du locuteur dont la vie approche de son dénouement – c'est ici le fameux exemple du condamné à mort :

Le cas le plus grossier, ce que l'on appelle « l'humour de gibet » est particulièrement instructif. Le fripon que l'on mène à la potence un lundi s'écrie : « Voilà une semaine qui commence bien ! » C'est, à la vérité, un mot d'esprit, car la remarque est par elle-même bien topique ; d'autre part elle est déplacée de façon tout à fait absurde, puisque la semaine ne comportera plus pour lui d'autres événements. Il faut cependant de l'humour pour lancer un tel mot d'esprit, c'est-à-dire pour ne pas tenir compte de ce qui distingue ce début de semaine des autres, pour démentir la différence qui serait capable de susciter des réactions émotives d'un ordre tout particulier³³².

Ces deux définitions, appliquées aux romans de Houellebecq sont dans tous les cas pertinentes, ses thématiques relèvent très souvent des catégories évoquées ci-dessus. Quant aux personnages, s'ils ne sont pas proches physiquement de la mort, leur état mental est apparenté à celui de la figure du « suicidé vivant »³³³ mentionnée dans *Rester vivant*. L'humour noir se définit donc à la croisée du thématique et du psychologique. Son caractère morbide et souvent choquant révèle en réalité une fonction consolatoire, en proposant un désinvestissement psychique chez celui qui le

³³¹ Bernard Gendrel et Patrick Moran, « L'humour noir », *Fabula / Atelier*, [en ligne], disponible sur l'URL : https://www.fabula.org/atelier.php?Humour_noir, consulté le 18 avril 2023.

³³² Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* [1905], traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et le Dr. M. Nathan, Paris, Gallimard, 1930, p. 200.

³³³ Michel Houellebecq, *Rester vivant*, *op. cit.*, p. 27.

produit (et ce désinvestissement peut être partagé par le lecteur). En paraphrasant la célèbre formule « l'humour noir est la politesse du désespoir », on peut dire qu'il est « l'outil par lequel l'homme polit la conscience de son propre néant »³³⁴.

Dans l'œuvre de Michel Houellebecq, de nombreuses situations sont propices à l'humour noir, notamment les décès, les enterrements et la mort des parents, configurations présentes dans tous les romans. Au-delà de la simple récurrence de ces scènes, on peut remarquer que les enterrements conduisent deux fois les personnages au même constat : être « remarquablement adaptés à ce genre de circonstance » (CT, p. 52) (épaules étroite, mine triste, costume gris), ce qui fait dire à Michel dans *Plateforme* que « les enterrements, décidément, c'était [son] truc » (PL, p. 11). L'autodérision avec laquelle les personnages se perçoivent lors des enterrements est caractéristique de l'humour noir dans le sens où il s'agit d'une mise à distance, voire d'un refus de la souffrance par l'usage du rire, ce qui correspond à la fonction protectrice de l'humour comme le mentionne Freud :

Il serait temps de nous familiariser avec quelques caractéristiques de l'humour. L'humour a non seulement quelque chose de libérateur, analogue en cela à l'esprit et au comique, mais encore quelque chose de sublime et d'élevé, traits qui ne se retrouvent pas dans ces deux autres modes d'acquisition du plaisir par une activité intellectuelle. Le sublime tient évidemment au triomphe du narcissisme, à l'invulnérabilité du moi qui s'affirme victorieusement. Le moi se refuse à se laisser entamer, à se laisser imposer la souffrance par les réalités extérieures, il se refuse à admettre que les traumatismes du monde extérieur puissent le toucher ; bien plus, il fait voir qu'ils peuvent même lui devenir occasions de plaisir³³⁵.

L'exemple de la mort du père de *La Carte et le Territoire* montre pourtant très clairement les limites de l'interprétation freudienne des fonctions de l'humour. Pour

³³⁴ Bernard Gendrel et Patrick Moran, « L'humour noir », *op. cit.*

³³⁵ Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, *op. cit.*, p. 208.

rappel, Jed et son père n'ont pas une relation très régulière ni très intime au début du roman. Il s'agit néanmoins, à l'échelle de l'œuvre de Houellebecq, d'une des relations père-fils les plus abouties, car une scène importante, lors d'une soirée de nouvel an, lie les deux personnages et les découvre l'un à l'autre. Lecteur de Fourier et de William Morris, le père de Jed n'a pas toujours été un simple architecte de stations balnéaires et un vigoureux entrepreneur, il avait, comme son fils, des prétentions artistiques et la volonté de construire autre chose que des bâtiments fonctionnalistes sur le modèle de Le Corbusier. Cette révélation fait suite à un premier dialogue dans lequel le père de Jed évoque pour la première fois le suicide de sa femme. *In extremis*, un lien se construit entre les deux hommes :

Jamais il [Jed] ne l'[son père] avait entendu parler ainsi, depuis qu'il était enfant – et jamais plus, songea-t-il aussitôt, il ne l'entendrait parler ainsi, il venait de revivre, pour la dernière fois, l'espérance et l'échec qui formaient l'histoire de sa vie. (CT, p. 221)

Ce sera la dernière fois en effet, puisque son père, malade, choisit un peu plus tard dans le roman le suicide assisté en Suisse. Cette situation, très difficile à vivre pour Jed, donne lieu à trois passages d'humour noir. Le premier concerne l'âge, plutôt avancé par rapport aux autres, de son père au moment de demander le suicide, faisant de lui le « *doyen de sa promotion* » (CT, p. 361), le second concernant l'entretien préalable avant le suicide, décrit comme « un entretien de motivation [...] que tout le monde réussissait » (CT, p. 363), et enfin le dernier à propos de la destination finale des cendres du défunt :

C'est bien cela, se dit Jed ; son père servait à présent de nourriture aux carpes brésiliennes du Zürichsee. (CT, p. 364)

À première vue, Jed prend avec distance la mort de son père, et l'humour macabre avec lequel il présente les différentes étapes menant au suicide assisté confère bien à cet humour une fonction protectrice. Mais la suite du récit conduit le lecteur à

une autre interprétation. La rencontre avec la personne en charge du dossier de son père se termine de manière très violente. Jed frappe à plusieurs reprises cette femme et l'abandonne quasi morte sur le sol de son bureau : cette violence est aussi subite qu'incompréhensible car, depuis le début du roman, Jed était un personnage très calme, à la limite parfois de l'apathie. Cet accès de violence ne le soulage que temporairement, la souffrance refait surface très vite, et la fin de ce chapitre est parfaitement explicite :

Son excitation retomba rapidement, laissant place à une vague de tristesse profonde, qu'il savait définitive. Trois jours après son arrivée, pour la première fois de sa vie, il passa seul la soirée de Noël. Il en fut de même le soir du Nouvel An. Et, les jours qui suivirent, il fut également seul. (CT, p. 365)

Un tel passage fait écho à une formule déjà présente dans *Les Particules élémentaires*, affirmant que « l'humour ne sert en définitive à peu près à rien » (PE, p. 291). Cette critique est formulée alors que Michel raconte son histoire avec Annabelle à Walcott, le directeur du centre de recherches génétiques de Galway :

On dit souvent que les Anglais ont développé des qualités de sang-froid et de réserve, une manière aussi d'envisager les événements de la vie – y compris les plus tragiques – avec humour. C'est assez vrai ; c'est complètement idiot de leur part. L'humour ne sauve pas ; l'humour ne sert en définitive à peu près à rien. On peut envisager les événements de la vie avec humour pendant des années, parfois de très longues années, dans certains cas on peut adopter une attitude humoristique pratiquement jusqu'à la fin ; mais en définitive la vie vous brise le cœur. [...] Alors on arrête de rire. (PE, p. 291)

Chez Houellebecq, l'humour noir dysfonctionne. On en retrouve bien les thématiques, la position énonciative, mais l'effet n'est pas au rendez-vous, la posture idéologique est impossible à tenir. Le désinvestissement n'est que très superficiel et la souffrance refait surface. L'échec est total chez les personnages qui se laissent peu à peu imposer les souffrances de la réalité extérieure, souffrances qui s'expriment dans ce cas par la violence. Normalement, l'attitude humoristique consiste en un déplacement de

l'accent psychique du moi vers le surmoi, comme l'adulte regarde l'enfant et peut relativiser ses souffrances, mais les personnages houellebecquiens ne deviennent jamais des adultes : il s'agissait déjà de la leçon tirée de l'ouverture de *Plateforme*. Ainsi l'attitude humoristique reste incomplète, sa forme est présente mais sa fonction est manquée. Nous aurons l'occasion d'y revenir, mais nous pouvons déjà noter que sur certains sujets l'humour ne fonctionne pas, ou fonctionne mal, en particulier les sujets ayant des enjeux éthiques et moraux comme ici la question de la fin de vie³³⁶. Le fonctionnement de l'humour chez Houellebecq est en ce sens plus proche de celui décrit par Kierkegaard dans *Post-scriptum aux Miettes philosophiques* :

Comme un humoriste existant est ce qu'il y a de plus voisin du religieux, il a aussi de la souffrance dans laquelle il se trouve une représentation essentielle, en ce qu'il ne saisit pas l'existence comme une chose et le bonheur et le malheur comme quelque chose d'autre que rencontre l'existant, mais au contraire existe de telle façon que la souffrance se rapporte à l'existence. Mais c'est alors que l'humoriste, par un virage trompeur, révoque la souffrance par la forme de la plaisanterie. Il comprend la signification de la souffrance dans son rapport à l'existence, mais ne comprend pas la signification de la souffrance : il comprend qu'elle fait partie de l'existence, mais sa compréhension ne va pas plus loin. Donc, deux choses : d'abord la douleur qui gît dans l'humoristique, ensuite la plaisanterie, et de là vient que quand l'humoriste parle on rit et on pleure en même temps. Il touche dans la douleur le secret de l'existence, mais ensuite il revient chez lui³³⁷.

Pour le philosophe danois, la souffrance sous-jacente aux manifestations humoristiques est conservée, et même finalement transmise au récepteur. Plus qu'une mise à distance de la souffrance, l'humour en est ici un révélateur.

³³⁶ Question reprise avec vigueur dans le dernier volume d'*Interventions* à propos de l'affaire Vincent Lambert : « L'affaire Vincent Lambert n'aurait pas dû avoir lieu » (*Interventions 2020*, Paris, Flammarion, p. 439-448).

³³⁷ Sören Kierkegaard, *Post-scriptum aux Miettes philosophiques* [1846], traduit par P. Petit, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1949, p. 375.

Par ailleurs, l'humour noir est un humour qui s'oppose aux conventions sociales et à la morale commune. Faire de l'humour sur la mort de son père est une manière de renoncer aux bienséances communément attendues dans ce genre de situation, refuser la douleur et l'empathie pour leur préférer le rire, que d'aucuns jugeront inadéquat ou provocateur. Mais comment le narrateur peut-il faire encore de l'humour noir dans une situation jugée profondément immorale ? La société suisse qui s'occupe du suicide du père de Jed n'agit pas pour le bien de l'humanité ou par empathie avec les personnes qui s'y présentent, Jed en est convaincu et se dit d'ailleurs qu'elle doit se « *faire des couilles en or* » (CT, p. 365). La vulgarité de l'expression et l'usage de l'italique accentuent l'idée que ce commerce est jugé immoral par le personnage. D'ailleurs, c'est en ce sens qu'il interprète l'absence de plainte déposée après le passage à tabac d'une des employées par Jed. Si l'entreprise passe sous silence cet incident, c'est bien qu'elle ne veut pas faire de bruit, ne pas attirer l'attention, autrement dit qu'elle a quelque chose à cacher et que ses intentions sont mauvaises. C'est pourquoi l'humour noir dysfonctionne et réinvestit le psychisme du personnage d'un fort ressentiment envers l'institution suisse proposant le service d'euthanasie. Il n'est ni le triomphe du moi devant la souffrance, ni une révolte face aux injonctions de la morale : son échec révèle au contraire une souffrance indépassable et affirme la nécessité de rétablir des contraintes morales dans la société.

Dans cette situation, il s'agit bien d'une révolte éthique et morale de la part du narrateur, qui ne peut supporter l'idée du suicide assisté. En définitive, l'expérimentation de l'humour est une manière de creuser encore davantage le portrait du personnage de Jed, de mettre en évidence les failles qui le traversent et qui ne peuvent être comblées : cette révolte sincère contre l'institution suisse montre bien évidemment l'attachement

de Jed à son père, mais montre aussi la critique que le personnage formule à propos de la manière dont les sociétés modernes occidentales s'occupent des personnes âgées, critique déjà explicitement formulée dans *La Possibilité d'une île*, à propos de la canicule de 2003 :

Dans les semaines qui suivirent, ce même journal [*Libération*] publia une série de reportages atroces, illustrés de photos dignes des camps de concentration, relatant l'agonie des vieillards entassés dans des salles communes, nus sur leurs lits, avec des couches, gémissant tout le long du jour sans que personne ne vienne les réhydrater ou leur tendre un verre d'eau [...]. « Des scènes indignes d'un pays moderne », écrivait le journal sans se rendre compte qu'elles étaient la preuve, justement, que la France était en train de devenir un pays moderne, que seul un pays authentiquement moderne était capable de traiter les vieillards comme de purs déchets, et qu'un tel mépris des ancêtres aurait été inconcevable en Afrique, ou dans un pays d'Asie traditionnel. (*PI*, p. 92)

Toujours en creux, l'incapacité du personnage à prendre avec une distance humoristique la mort de son père est aussi une manière de critiquer sa généralisation dans l'espace social et médiatique. Le risque, avec le polissage de l'humour, est de ne plus avoir aucune sorte d'opinion, de tout reléguer derrière le voile de l'humour, qui devient alors purement ludique, sans esprit et sans fond, comme le mentionne Gilles Lipovestky dans son essai *L'Ère du vide* :

Désormais, nous sommes au-delà de l'ère satirique et de son comique mordant. Au travers de la publicité, de la mode, des gadgets, des émissions d'animation, des comics, qui ne voit que la tonalité dominante et inédite du comique n'est plus sarcastique mais ludique ? A la dénonciation railleuse corrélative d'une société fondée sur des valeurs reconnues s'est substitué un humour positif et désinvolte, un comique teen-ager à base de loufoquerie gratuite et sans prétention³³⁸.

³³⁸ Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide* [1983], Paris, Folio « Essais », 2017, p. 200.

L'usage consolatoire de l'humour est rejeté au profit d'une expression beaucoup plus directe des sentiments et des opinions, s'exprimant dans le cas de Jed par la violence physique.

Dès lors, la question de l'humour noir est un prisme pertinent pour envisager les tensions et l'usage finalement assez problématique de l'humour chez Houellebecq. Il est présent dans sa forme mais il dysfonctionne dans ses fonctions : l'usage qu'en font les personnages le détourne de ses finalités habituelles et amène davantage à se questionner sur ses significations. Des procédés humoristiques existent, nous les avons étudiés, repérés et analysés dans la partie précédente, mais quelles sont les fonctions de l'humour dans les romans de Houellebecq ?

Deux niveaux sont à envisager ici. Le premier concerne les personnages : l'attitude humoristique permet-elle de mieux vivre, de mieux supporter les souffrances de l'existence ? La réponse, au regard d'une rapide analyse de l'humour noir, est très clairement négative. Le second niveau est la conséquence du premier en ce qu'il engage une réflexion sur les fonctions et le sens de l'humour, s'adressant en cela au lecteur. L'humour a-t-il une fonction divertissante dont le seul objectif serait d'amuser le lecteur, de le faire rire dans un esprit de connivence ? À l'inverse, cet humour n'est-il pas une manière de dissimuler une critique radicale de la société contemporaine et de ses dérives derrière des énoncés faussement ludiques ?

II. FONCTION LUDIQUE, FONCTION CRITIQUE :

LES DESSOUS DU JEU

L'humour ludique ? Quelques pistes de réflexion

Parmi toutes les formes que l'on peut décrire, il en existerait une plus pure que les autres, dénuée de second sens, d'arrière-pensées et d'agressivité, qui ne présenterait aucun double fond, ne demanderait aucun décodage, n'aurait comme seul objectif que le rire et l'enjouement et « n'exprimerait rien d'autre que le pur plaisir »³³⁹ – un humour dont la fonction serait uniquement ludique et prendrait comme modèle les jeux enfantins.

Claude Saulnier, dans son essai intitulé *Le Sens du comique*, décrit le mécanisme ludique par l'idée d'un changement de plan :

[...] le rire est provoqué par la conscience d'un changement de clef, qui fait passer brusquement d'un plan quelconque (moral, immoral, tragique, familial, étrange), mais toujours considéré comme réel, c'est-à-dire du plan sérieux de la vie, à un plan opposé et tout autre, celui du fictif, du jeu, où le fictif est éprouvé comme tel³⁴⁰.

Appliquée au récit, cette définition peut se penser en termes de rupture évidente de l'illusion romanesque, le changement de plan consistant à passer de l'illusion du réel à l'exhibition du caractère fictionnel du récit ; autrement dit, au moment où la fiction ne cherche plus à imiter le réel pour créer l'illusion référentielle et où le lecteur perçoit que l'auteur joue avec le réel, s'amuse à le recomposer en faisant des rapprochements

³³⁹ Léalia Véron, « Le ludique », dans *L'Empire du rire*, sous la direction de Matthieu Letourneux et Alain Vaillant, Paris, CNRS éditions, 2021, p. 262.

³⁴⁰ Claude Saulnier, *Le Sens du comique. Essai sur le caractère esthétique du rire*, Thèse complémentaire, Université des Lettres de Paris, Paris, Vrin, 1940, p. 33-34.

insolites. On peut penser aussi aux ruptures de tonalités ou d'échelles que nous avons déjà décrites dans la partie précédente.

Le mot *ludique* vient du latin *ludus* signifiant le jeu, l'amusement. Selon Laélia Véron, le jeu n'est pourtant pas sans « ambiguïté »³⁴¹. Il peut être perçu comme une variante du divertissement, répondant à un besoin, et perd ainsi son aspect gratuit. Le jeu est aussi régi par des règles, ce qui ne le rend pas nécessairement amusant (pensons aux échecs par exemple). Enfin, puisqu'il instaure des gagnants et des perdants, son caractère disjonctif n'est pas propice au rire pour tout le monde. Patrick Charaudeau, dans sa tentative de catégorisation de effets de l'humour, parle lui de « connivence ludique » qu'il définit ainsi :

La connivence ludique est un enjouement pour lui-même dans une fusion émotionnelle de l'auteur et du destinataire, libre de tout esprit critique, produite et consommée dans une gratuité du jugement comme si tout était possible. Elle peut même aller jusqu'à susciter un « pourquoi pas ? », une autre façon de voir le monde et les comportements sociaux comme libération d'une fatalité. Elle cherche à faire partager un regard décalé sur les bizarreries du monde et les normes du jugement social, sans qu'elle suppose un quelconque engagement moral, même si, comme pour tout acte humoristique, une mise en cause des normes sociales se trouve en sous-jacence³⁴².

La définition de Patrick Charaudeau et celle de Laélia Véron illustrent la difficulté à véritablement établir l'existence de cette forme d'humour en dehors du cadre des jeux enfantins, les deux critiques concédant que quelque chose de sous-jacent y existe toujours bel et bien. Nous pouvons retenir que, dans le cadre de l'humour ludique, la connivence entre l'humoriste et le récepteur de l'humour se fait en premier lieu sur le

³⁴¹ « Humour », dans *L'Empire du rire*, sous la direction de Matthieu Letourneux et Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 261.

³⁴² Patrick Charaudeau, « Des catégories pour l'humour », *op. cit.* p.8-9.

plan du plaisir, de la joie, et non sur celui de l'esprit ou du jugement (nécessairement excluant et allant contre l'idée de gratuité).

Ces quelques réflexions nous invitent à questionner les passages franchement ludiques des romans de Houellebecq dans la mesure où, et c'est ce que nous allons nous efforcer de montrer, ces derniers laissent apparaître, sous le jeu évident avec la réalité, une critique sous-jacente de ce qu'ils évoquent.

Les troubles de l'humour

L'humour ludique est le résultat d'un certain agencement des faits, de la réalité à décrire et fonctionne principalement sur la perception d'un contraste, d'un changement de plan. Il relève d'une capacité d'observation du locuteur. Cette position d'observateur est bien une caractéristique fondamentale propre à tous les personnages et narrateurs houellebecquiens. Elle entre par exemple dans le portrait initial de Daniel, le narrateur humoriste de *La Possibilité d'une île*, dont le récit de vie est fait avec beaucoup de précision, mais toujours de manière « légèrement détachée » (PI, p. 376). Les personnages et les narrateurs ont une perception aiguë des incongruités du réel, perception que la disposition du texte vient souligner car la réalité n'est pas humoristique en soi, elle a besoin d'être perçue et interprétée comme telle par un sujet, cette perception humoristique du monde étant suggérée au lecteur par une disposition particulière du texte.

Un relevé des situations jugées incongrues par les personnages permet d'identifier deux procédés récurrents. Le premier jeu auquel s'adonnent les locuteurs houellebecquiens consiste à trouver dans le monde les contrastes entre deux situations,

contraste se matérialisant le plus souvent dans une opposition entre un discours (une affiche dans le métro par exemple, un slogan sur un T-shirt) et la réalité dans laquelle ce message est disposé :

Au métro Sèvres-Babylone, j'ai vu un graffiti étrange : « Dieu a voulu des inégalités, pas des injustices », disait l'inscription. Je me suis demandé qui était cette personne si bien informée des desseins de Dieu. (*EDL*, p. 30)

Il faut dire que je passais à ce moment devant une affiche « poésie RATP », plus précisément devant celle qui reproduisait *L'Amour libre*, d'André Breton [...] le surlendemain, en repassant devant la même affiche, je m'aperçus qu'elle était maculée d'un graffiti qui disait : « Au lieu de vos poésies à la con, vous feriez mieux de nous mettre des rames aux heures de pointe », ce qui suffit à me plonger dans la bonne humeur pendant toute l'après-midi, et même à me redonner un peu confiance en moi : je n'étais qu'un comique, certes, mais j'étais quand même un comique. (*PI*, p. 322-323)

En plein milieu d'une montée pénible, alors que je halète comme un canari asphyxié, j'aperçois une pancarte : « Attention. Tirs de mines. » Malgré tout, j'ai un peu de mal à y croire. Qui s'acharnerait, ainsi, sur moi ? (*EDL*, p. 153)

Tous ces exemples relèvent d'une forme d'humour ludique puisque s'opère un changement de plan entre un texte affiché et le contexte dans lequel il se trouve. De plus, les personnages ressentent une forme d'enjouement devant ces contrastes, allant du simple étonnement à l'autodérision. Comme l'explique Patrick Charaudeau, les locuteurs essayent de partager leur regard décalé sur le monde avec les lecteurs, recherchant ainsi une forme de connivence et un amusement partagé. Les thèmes abordés appartiennent à un quotidien que de nombreux lecteurs connaissent, comme lorsqu'un humoriste de *stand-up* débute un sketch par « vous connaissez l'histoire de... », faisant référence à un univers commun entre lui et les spectateurs. Les thèmes sont si quotidiens que l'on peut les retrouver dans plusieurs romans : ainsi le thème de l'affichage de poèmes dans les rames de métro se retrouve-t-il dans *Anéantir* :

Les affiches de l'opération « Poésie RATP », avec leur étalage de niaiseries molles qui avaient un temps submergé l'ensemble des stations parisiennes, jusqu'à se répandre par capillarité dans certaines rames, avaient suscité chez les usagers des réactions de colère désaxées, multiples. (A, p. 12)

Le commentaire du narrateur d'*Anéantir* montre bien que l'humour sur l'opération « poésie RATP » ne peut fonctionner qu'en un temps et en un lieu précis. C'est pour cette raison que de nombreux spectacles humoristiques finissent par devenir incompréhensibles car leur charge humoristique est désamorcée lorsqu'ils sont trop éloignés dans le temps ou dans l'espace de leur contexte de production. C'est aussi pour cette raison que la fonction de cet humour est aussi légère que son sujet est passager. Finalement, plus le thème de l'humour relève d'une situation d'énonciation précise et ancrée, plus sa fonction est ludique et ne vise qu'un amusement temporaire.

Le plaisir du lecteur se trouve encore renforcé lorsque la perception d'un contraste est accentuée par la disposition du texte, en particulier par l'ajout d'une pointe surlignant un détail significatif :

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. Je me souviens, il y avait même la chanson publicitaire de 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...* ». (EDL, p. 67)

Le prophète s'assit dans son fauteuil relax ; nous nous installâmes sur des poufs en contrebas. Sur un signe sa main les jeunes filles s'égaillèrent et revinrent, portant des coupelles en grès remplies d'amandes et de fruits secs ; d'autres portaient des amphores emplies de ce qui s'avéra être du jus d'ananas. Il restait, donc, dans la note grecque ; la mise en scène, quand même, n'était pas tout à fait au point, c'était un peu gênant d'apercevoir, sur une desserte, les emballages du mélange télévision Benenuts. (PI, p. 232-233)

Pour réaliser une crémation, en principe, il faut de l'encens et du santal. Là on avait juste ramassé des branches tombées, probablement

mélangées avec des herbes locales – du thym, du romarin, de la sarriette ; si bien qu’au bout d’une demi-heure l’odeur s’est mise à évoquer exactement celle d’un barbecue. (PE, p. 204)

Dans les exemples ci-dessus, la pointe est un détail prosaïque qui apporte une rupture de tonalité. L’évocation de la mort interrompue par un slogan publicitaire, la solennité d’une mise en scène brisée par un paquet de cacahuètes, la crémation évoquant un barbecue. La pointe peut aussi venir d’une remarque plus personnelle de la part du locuteur :

Devant le Royal Savoey Seafood, j’aperçus un couple d’Américains qui fixaient un homard avec une attention exagérée. « Deux mammifères devant un crustacé », me dis-je. Un serveur les rejoignit, tout sourire, probablement pour vanter la fraîcheur du produit. « Ça fait trois », poursuivis-je machinalement. (PL, p. 105)

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 dans direction apparente au milieu de la plaine. 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. (PL, p. 223)

La pointe ou le *trait ingénieux* consiste à mettre en rapport des éléments inattendus et a pour finalité de surprendre le lecteur ainsi que lui procurer un certain plaisir. Cette définition est formulée par Jean-François Marmontel dans ses *Eléments de littérature* :

POINTE. Jeu de mots. Quoique Cicéron n’ait pas exclu ce badinage du langage oratoire, je le croirais déplacé dans des ouvrages sérieux ; mais dans un ouvrage badin, ou dans la conversation familière, la saillie en peut être heureuse. [...]

Les jeux de mots, sans avoir cette finesse piquante, sont quelque fois plaisants, par la surprise qui naît du détour de l’expression.

Un cheval étant tombé dans une cave, le peuple s'était assemblé et on se demandait : Comment le tirer de là ? Rien de plus aisé, dit quelqu'un, il n'y a qu'à le tirer en bouteilles. [...]

L'homme de goût le plus sévère aurait bien du mal à ne pas rire d'une semblable gaieté³⁴³.

Le vocabulaire employé par Marmontel montre bien que la pointe relève du trait d'esprit et se fait le témoin d'une forme de vivacité intellectuelle de la part de l'observateur, ayant pour but de créer une atmosphère joyeuse.

En dernier lieu, on remarquera que tout n'est pas qu'une question d'observation, mais aussi d'imagination. Les locuteurs aiment imaginer des situations improbables à partir d'éléments déjà présents, c'est-à-dire qu'ils jouent (comme le romancier avec ses personnages) à recomposer le réel pour le rendre amusant :

J'imaginai Chateaubriand au Colisée, avec un camescope Panasonic, en train de fumer des cigarettes ; probablement des Benson, plutôt que des Gauloises Légères. (PL, p. 82)

[...] Jed feuilleta rapidement, cherchant juste à repérer les informations essentielles. Il était visible qu'un optimisme raisonné, ample et fédérateur, avait présidé à la conception du produit. Fréquente dans les objets technologiques modernes, cette tendance n'était cependant pas une fatalité. Au lieu par exemple des programme « FEU D'ARTIFICE », « PLAGE », « BÉBÉ1 » et « BÉBÉ2 » proposé par l'appareil en *mode scène*, on aurait parfaitement pu rencontrer « ENTERREMENT », « JOUR DE PLUIE », « VIEILLARD1 » et « VIEILLARD2 ». (CT, p. 159)

Les deux derniers exemples montrent que personnages houellebecquiens sont capables de déceler les incongruités du réel et de les mettre en forme afin de créer un effet de surprise, reposant parfois sur le principe du burlesque comme c'est le cas dans

³⁴³ Jean-François Marmontel, *Eléments de littérature*, dans *Œuvres de Marmontel*, tome V, partie I, Paris, A. Belin, 1819, p. 59-60.

l'exemple avec Chateaubriand. Cette mécanique de l'incongruité « du contraste suscitant le rire »³⁴⁴, comme l'énonce Kant dans *La Critique de la faculté de juger*, procure à la fois plaisir et consolation. Mais en présentant des idées normalement opposées, des concepts contradictoires, des réalités incohérentes, le rapprochement incongru donne de la matière à penser et nourrit la réflexion, tout en conservant une apparence plaisante, ludique et parfois loufoque. Quand le personnage Michel relève la rouille sur un panneau où s'affiche un message du Che, c'est toute l'idéologie communiste qui est remise en question et qui devient à son tour datée, usée, rouillée, en décalage avec ses ambitions premières. De même, l'étonnement de Jed devant les dénominations des menus de son appareil photo possède plusieurs fonctions. L'ironie qui teinte ce passage prend pour cible les concepteurs du produit qui semblent limiter la vie sociale des clients à quelques événements conventionnels et tout aussi pré-réglés que les menus de leur appareil. L'humour qui se trouve dans les propositions alternatives de Jed fonctionne quant à lui comme un révélateur de la tristesse de sa propre vie, bien plus constituée de jours de pluie, d'enterrements et de vieillards que de mariages et d'enfants. Comme souvent chez Houellebecq, l'humour pointe et surligne la détresse des personnages.

En définitive, l'humour purement ludique est assez rare. Il ne touche que des thèmes quotidiens et sur lesquels l'humour fait consensus. À l'inverse, dès que le trait humoristique ne fait même qu'entrouvrir un des « tiroirs de Michel Houellebecq »³⁴⁵,

³⁴⁴ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* [1790], Première partie, Première section, Livre II, « Dédution des jugements esthétiques purs », § 54 *in fine*, traduction d'Alain Renaut, Paris, Garnier Flammarion, 2015, p. 324.

³⁴⁵ Bruno Viard, *Les Tiroirs de Michel Houellebecq*, *op. cit.*

pour reprendre l'expression de Bruno Viard, à savoir la sexualité, le libéralisme, la politique, la religion, certains écrivains fétiches ou exécrés, alors l'humour laisse entrevoir une interprétation autrement plus sérieuse. Dans les cas, finalement assez nombreux, où l'humour dans les romans de Houellebecq prend une tournure résolument ludique, délassante et plaisante, les choix de rapprochement ne sont jamais gratuits et soutiennent souvent un discours critique cohérent, notamment à propos du libéralisme. Le ludique ne l'est donc qu'une apparence.

Vers une fonction critique de l'humour

Associer les termes *humour* et *critique* ne va pas de soi. Selon certains auteurs, ils sont même inconciliables ; ainsi pour Bernard Gendrel et Patrick Moran : « Lorsque la fonction pragmatique d'une page réside dans la dénonciation, l'analyse doit renoncer à l'étiquette humoristique »³⁴⁶. Cette alternative radicale a pour conséquence d'exclure du champ de l'humour la quasi-totalité des textes et des spectacles que l'on a l'habitude de nommer *humoristiques*. Il semble plus juste de préférer la définition que formule Patrick Charaudeau en parlant de connivence critique :

La connivence critique propose au destinataire une dénonciation du faux-semblant de vertu qui cache des valeurs négatives. Elle est donc polémique (ce que n'est pas la connivence ludique), comme s'il y avait une contre-argumentation implicite, car elle cherche à faire partager l'attaque d'un ordre établi en dénonçant de fausses valeurs³⁴⁷.

³⁴⁶ Bernard Gendrel et Patrick Moran, « L'humour noir » [en ligne], *op. cit.*

³⁴⁷ Patrick Charaudeau, « Des catégories pour l'humour », *op. cit.*

Pour Chauraudeau, l'humour peut revêtir une dimension polémique dans la mesure où il permet de dépasser les simples apparences. Cette possibilité réside dans le mécanisme humoristique de changement de plan décrit précédemment. L'écriture humoristique repose sur la mise en évidence de hiatus, de contrastes, d'incongruités et rend à la fois visibles et risibles les contradictions inhérentes au fonctionnement des sociétés. La différence avec un texte littéralement polémique tient au fait que le comblement du hiatus n'est pas réalisé, le travail d'interprétation étant laissé aux soins du lecteur. Un exemple représentatif de ce fonctionnement se trouve dans *Extension du domaine de la lutte* :

Certains parmi les plus jeunes sont vêtus de blousons aux motifs empruntés au hard-rock le plus sauvage ; on peut y lire des phrases telles que « Kill them all ! », ou « Fuck and destroy » ; mais tous communient dans la certitude de passer un agréable après-midi, essentiellement dévolu à la consommation, et par là même de contribuer au raffermissement de leur être. (EDL, p. 70)

Dans ce passage, le changement de plan s'opère par un effet d'élargissement du cadre mettant en évidence la contradiction entre les slogans affichés par ces jeunes et leurs activités. Ce procédé humoristique cherche à produire chez le lecteur une forme de plaisir dans l'exhibition d'un contraste, tout autant qu'à dévoiler une certaine hypocrisie de la part de ces jeunes, ou bien encore à critiquer la récupération et l'édulcoration d'un mouvement musical contestataire par l'industrie vestimentaire. Dans tous les cas, il y a bien « une dénonciation du faux-semblant »³⁴⁸ et une confrontation de deux idées conférant une valeur polémique à cet usage de l'humour.

³⁴⁸ *Ibid.*

Gilles Lipovetsky, dans *L'Ère du vide*, évoque d'ailleurs l'élargissement des codes humoristiques et la présence de l'écrit dans la mode :

En fait, en intégrant l'écriture dans sa logique, la mode a repoussé ses frontières, a élargi le champ des combinaisons possibles et, ce faisant, ce sont l'écriture, la culture, le sens, l'affiliation qui se trouvent affectés d'un coefficient humoristique. Les signes sont déconnectés de leur signification, de leur usage, de leur fonction, de leur support, ne reste qu'un jeu parodique, un ensemble paradoxal où l'habit humorise l'écrit, l'écrit humorise l'habit : Gutenberg en B. D décontracté et déguisé³⁴⁹.

À l'aide de l'humour, Houellebecq critique un certain usage commercial du langage ayant pour conséquence de lui faire perdre sa force signifiante.

Dans l'œuvre de l'auteur, et de manière très saillante dans ses premiers romans, toutes les critiques trouvent leur source dans celle du libéralisme. Cette idée, déjà présente dans l'essai de Bruno Viard intitulé *Les Tiroirs de Houellebecq*, est largement reprise et développée par Christian Authier dans son ouvrage paru en 2022 et dont le titre, *Houellebecq politique*³⁵⁰, fait écho à celui de Bernard Maris qui, dans son essai *Houellebecq économiste*, fait le lien entre humour et critique de l'économie de marché par l'intermédiaire du thème du supermarché :

Les deux amis [Jed et Houellebecq] eussent déambulé dans les rayons, contemplé les têtes de gondole, les nouvelles mises en place, les ruses pour attirer le chaland, l'empilement infini des objets. « L'offre en pâtes fraîches italiennes s'était encore étoffée, rien décidément ne semblait pouvoir stopper la progression des pâtes fraîches italiennes. » Que d'humour dans ce « décidément »... Et toujours dans le roman : « Il avait, quelquefois, l'hypermarché pour lui tout seul -ce qui lui paraissait une assez bonne approximation du bonheur. » Le monde comme supermarché et comme dérision : la logique du supermarché est celle de la déambulation énamourée devant l'abondance, mais aussi de l'explosion et de l'éparpillement du désir, un désir « criard et piaillant ». Poussins apeurés, les consommateurs sont poussés et rudoyés par les publicitaires entre les rayons. Les rayons

³⁴⁹ Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide*, op. cit., p. 220-221.

³⁵⁰ Christian Authier, *Houellebecq politique*, Paris, Flammarion, 2022.

deviennent ces couloirs des corral dans les lesquels on pousse les bêtes qui vont être abattues mais auparavant marquées³⁵¹.

À partir de cette réflexion proposée par Bernard Maris, on peut se demander ce qu'apporte précisément l'humour, le ton humoristique, à la formulation d'une pensée critique. Est-il une manière de renforcer, d'atténuer ou d'éclairer autrement le propos critique ? Pour apporter une première réponse à cette question nous pouvons nous appuyer sur le roman *Extension du domaine de la lutte*, dans la mesure où il s'organise autour d'un axe théorique fort et explicitement formulé. Ce roman a en effet la particularité d'avoir été composé autour et à partir de textes théoriques écrits par Houellebecq, comme ce dernier l'affirmait lors d'un entretien avec Alain Veinstein en 1994 sur France Culture :

Et là par exemple ce roman au bout d'un certain temps c'est plutôt les passages théoriques qui étaient écrits en premier. Au bout d'un certain il était évident que tout ça tournait autour d'un sens bien défini. Et le titre en fait intervient à ce moment là quoi. Ça aide à cristalliser une série de passages dans une signification enfin, un parcours se dessine³⁵².

De même, dans les premiers recueils de poésie de Houellebecq, la société libérale, perçue comme une société déréglementée, dérégulée et ne reposant plus que sur « l'initiative privée »³⁵³, est la cible de toutes les critiques. Christian Authier, dans son essai intitulé *Houellebecq politique* dresse le portrait de cette nouvelle société libérale européenne :

Nous sommes à la fin du second septennat de François Mitterrand et juste avant les années Chirac. La France traverse ce que l'essayiste libéral Nicolas Baverez nommera en 1997 « les Trente Piteuses ». Chômage de

³⁵¹ Bernard Maris, *Houellebecq économiste*, op. cit., p. 75.

³⁵² Annexe

³⁵³ Richard Dubreuil, « Libéralisme », dans le *Dictionnaire de culture générale*, sous la direction de Frédéric Lauphiès, Paris, PUF, 2000, p. 407

masse, désindustrialisation, déclasserement des classes moyennes sur fond de montée électorale de l'extrême droite et de crise des partis de gauche dessinent le paysage économique, social et politique du pays. De son côté, la construction européenne a déjà suscité désillusion et scepticisme. Le visage d'une Europe conçue comme un grand marché ouvert à la dérégulation et au libéralisme, ainsi que le craignaient les adversaires au traité de Maastricht en 1992, s'affirme. En outre, la « fin de l'Histoire » et le « nouvel ordre mondial », annoncés sur l'autel de la chute du communisme, ont cependant accouché de nouvelles guerres [...]. La « mondialisation » ou la « globalisation », qui apparaissent comme l'horizon indépassable des sociétés développées, font peur à beaucoup. La pacification du monde, annoncée par les néolibéraux grâce à la main invisible du marché et au doux commerce, ne produit, au mieux, qu'une sourde angoisse ³⁵⁴.

Ce point de départ, cette idée selon laquelle « la société où [nous] viv[ons] a pour but de [nous] détruire »³⁵⁵, se déploie dans toute l'œuvre, qui prend alors la forme d'une analyse sociologique des conséquences de cette évolution. Les premiers romans sont centrés sur la misère et la solitude de l'homme vues comme une conséquence inéluctable des sociétés contemporaines. À partir de *La Carte et le territoire*, les romans se centrent sur des thématiques précises, l'art, la politique, l'économie agricole, pour étayer une critique de plus en plus radicale du libéralisme. Quelques passages de cette critique sont devenus célèbres, notamment les propos tenus dans *Extension du domaine de la lutte* explicitant précisément le sens du titre :

En système économique parfaitement libéral, certains accumulent des fortunes considérables ; d'autres croupissent dans le chômage et la misère. En système sexuel parfaitement libéral, certains ont une vie érotique variée et excitante ; d'autres sont réduits à la masturbation et la solitude. Le libéralisme économique, c'est l'extension du domaine de la lutte, son extension à tous les âges de la vie et à toutes les classes de la société. De même, le libéralisme sexuel, c'est l'extension du domaine de la lutte, son extension à tous les âges de la vie et à toutes les classes de la société. (*EDL*, p. 100)

³⁵⁴ Christian Auhtier, *Houellebecq politique*, Paris, Flammarion, 2022, p. 14-15.

³⁵⁵ Michel Houellebecq, *Restez vivant*, *op. cit.*, p. 26.

On retrouve la même formulation directe, assumé et sans ambiguïté dans *Sérotonine*, lors de la première visite de Florent-Claude à son ancien ami de l'Agro Aymeric, devenu éleveur laitier en Normandie et dont l'attitude face à la politique agricole commune de l'Europe est très critique. L'entreprise laitière de ce personnage, soumise à des logiques économiques purement libérales, ne lui permet pas de gagner convenablement sa vie et ce dernier se retrouve obligé de revendre ses terres à des investisseurs étrangers. Il est des domaines où Houellebecq délaisse toute ambiguïté au profit d'une thèse clairement formulée. Cependant, si l'humour est totalement absent des passages que nous venons de citer, et que l'on peut qualifier de textes sérieux, l'humour qui les encadre leur donne un tout autre éclairage. Autour du passage cité précédemment d'*Extension du domaine de la lutte* se situent en miroir deux portraits traités avec humour. En amont, celui de Raphaël Tisserand, se décrivant lui-même comme « une grenouille dans un bocal »³⁵⁶, en aval celui de Gérard Leverrier, le collègue de travail du narrateur, « connu pour les difficultés qu'il éprouvait pour s'acheter un lit »³⁵⁷, et dont l'annonce du suicide ne surprend personne. Nous avons montré dans la seconde partie de notre étude que l'humour associé à la mort du collègue du narrateur était empli de bienveillance et de compassion. Nous pourrions faire la même analyse à propos de Tisserand. Les passages sérieux et humoristiques se répondent sans véritablement s'opposer. L'humour remet la question de l'humain au centre de la critique du libéralisme et lui offre un éclairage autrement plus grave, puisqu'il est question de solitude, de dépression et de suicide, et par conséquent d'empathie et de

356 *Ibid.*, p. 99.

357 *Ibid.*, p. 101.

compassion. La théorie n'est pas nuancée mais incarnée par des personnages dont les voix, certes ambiguës, ne font que trahir une forme de détresse qui, selon l'auteur, est liée à l'extension du libéralisme économique. Critiquer avec humour est une manière de toucher directement le lecteur, non sur un plan purement intellectuel mais sur un plan affectif. Formuler un propos critique revient à établir une séparation entre différents termes, entre ce qui est vrai et ce qui est faux, entre le bon et le mauvais, le bien et le mal, l'acceptable et l'inacceptable etc. Le jugement critique est un discernement qui cherche à tracer des frontières et des limites. Donner une fonction critique à l'humour est une manière de palier les clivages induits par l'activité critique. Le terme de « connivence » employé par Patrick Charaudeau insiste sur la création d'une relation entre l'humoriste et le récepteur. Dans le cas précis de la critique du libéralisme et du portrait de Gérard Leverrier, le passage par l'humour permet de déplacer l'argumentation d'un plan purement théorique à un plan affectif. L'humour contenu dans la narration de l'anecdote de l'achat du lit fait à la fois rire et pleurer. Le but n'est pas d'adoucir la critique mais au contraire de lui apporter une « une gravité éclairante »³⁵⁸. En définitive, l'humour participe à la stratégie argumentative de l'auteur.

La fonction critique de l'humour ou la critique de l'humour

Nous venons de montrer que la principale fonction de l'humour chez Houellebecq est d'être critique. En cela l'auteur ne présente pas de véritable originalité dans la mesure où cette fonction s'affirme à l'âge moderne et trouve ses principaux

³⁵⁸ Fernando Arrabal, *Houellebecq*, Paris, Cherche-Midi, 2005, p.58.

moyens d'expression dans la satire ou la caricature. L'originalité de Michel Houellebecq réside dans le fait que certains de ses livres proposent une réflexion sur l'humour et finissent par adopter une position critique à son égard. Deux ouvrages principalement proposent une réflexion sur l'humour : *Approche du désarroi* et *La Possibilité d'une île*. Le premier se présente comme un court essai traitant librement de différents thèmes comme l'architecture, la communication, l'informatique, l'art etc. dans les sociétés postmodernes. A propos de l'art, Houellebecq s'arrête en particulier sur la généralisation, selon lui, de l'usage du second degré :

L'introduction massive dans les représentations de *références*, de dérision, de *second degré*, d'humour a rapidement miné l'activité artistique et philosophique en la transformant en rhétorique généralisée. Tout art, comme toute science, est un moyen de communication entre les hommes. Il est évident que l'efficacité et l'intensité de la communication diminuent et tendent à s'annuler dès l'instant qu'un doute s'installe sur la véracité de ce qui est dit, sur la sincérité de ce qui est exprimé (imagine-t-on, par exemple, une science *au second degré* ?). L'effritement tendanciel de la créativité dans les arts n'est ainsi qu'une autre face de l'impossibilité toute contemporaine de la *conversation*. Tout se passe en effet dans la conversation courante comme si l'expression directe d'un sentiment, d'une émotion, d'une idée était devenue impossible, parce que trop vulgaire. Tout doit passer par le filtre déformant de l'humour, humour qui finit bien entendu par tourner à vide, et par se muer en une mutité tragique ³⁵⁹.

Pour l'auteur, et comme nous l'avons vu dans la première partie, l'énoncé humoristique est toujours ambigu, dans la mesure où le locuteur s'en détache, impliquant une indétermination quant à ses intentions. Houellebecq reprend ici en substance les analyses de Gilles Lipovetsky dans son essai intitulé *L'Ère du vide*, lequel consacre un large chapitre à ce qu'il nomme « la société humoristique » :

On a depuis longtemps souligné l'ampleur du phénomène de dramatisation suscité par les médias de masse [...]. On a moins remarqué un phénomène tout aussi inédit, en quelque sorte inverse, pourtant lisible à

³⁵⁹ Michel Houellebecq, *Approche du désarroi*, dans *Rester vivant et autres textes*, op. cit., p. 51.

tous les niveaux de la quotidienneté : le développement généralisé du code humoristique. [...] le phénomène désigne simultanément le devenir inéluctable de toutes nos significations et valeurs, du sexe à autrui, de la culture au politique, et ce, malgré nous. L'incroyance post-moderne, le néo-nihilisme qui prend corps n'est ni athée ni mortifère, il est désormais humoristique³⁶⁰.

Les conséquences de ces deux constats sont multiples : pour Lipovetsky, la généralisation du code humoristique à toutes les sphères de la société conduit à le rendre « inoffensif, sans négation, ni message »³⁶¹. Pour Houellebecq, l'omniprésence de l'humour nuit à la communication, en particulier à l'expression des sentiments de manière directe, toujours suspectée de vulgarité. Le romancier prend comme point de départ ce double constat afin de construire une réflexion, présente à plusieurs niveaux dans son œuvre critique, sur l'usage de l'humour dans la société. Tout d'abord, et de manière très explicite dans *La Possibilité d'une île*, roman dont le protagoniste, Daniel, exerce le métier d'humoriste et ne cesse de s'interroger sur le sens de son métier et sur le rôle de l'humour. Dès les premières pages du roman, une orientation très nette est donnée :

Finally, the greatest benefit of the job of humorist, and more generally of the humorous attitude in life, is to be able to behave like a scoundrel with impunity. (*PI*, p. 23)

Cette remarque du personnage principal en rappelle une autre, attribuée à La Rochefoucauld et citée par Avner Ziv et Jean-Marie Diem : « Le mot d'esprit nous permet d'être grossier impunément »³⁶². Daniel analyse le métier d'humoriste avec l'œil du

³⁶⁰ Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide*, op.cit., p. 194-195.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 196.

³⁶² Avner Ziv et Jean-Marie Diem, *Le Sens de l'humour*, op. cit., p. 12.

moraliste : en dévoilant les dessous de cette profession, il en formule une condamnation sans appel.

Pour illustrer le commentaire liminaire de Daniel, on peut s'appuyer sur les titres et les résumés de ses différents spectacles inventés par Houellebecq. Par ordre chronologique sont évoqués :

- « On préfère les partouzeuses palestiniennes » (*PI*, p. 47), spectacle pour lequel le personnage se voit érigé en « héros de la liberté d'expression » (*PI*, p. 48).

- « Parachutons des minijupes sur la Palestine » (*PI*, p. 49), un film cette fois, avec un ton « burlesque islamophobe léger » (*ibid.*).

- « Broute-moi la bande de Gaza (*mon gros colon juif*) » (*ibid.*) : une parodie de film porno, « d'un comique un peu relevé, certes » : « Les gens avaient ri ; la plupart des gens » (*ibid.*).

- « Diogène le cynique » (*PI*, p. 53) : une réécriture de *La Modeste proposition* de Swift.

- « En avant, Milou ! En route, vers Aden ! » (*PI*, p. 59), un spectacle sur le conflit au Proche-Orient, au sujet duquel les critiques hésitent, car « jamais, de l'avis général, [s]on comique ne s'était élevé aussi haut – ou jamais il n'était tombé aussi bas, c'était une variante, mais qui voulait dire à peu près la même chose » (*PI*, p. 60). Une veine anarchiste de droite à la Céline ou Audiard.

- « Le déficit de la sécurité sociale » (*PI*, p. 68), un film policier ou « un inspecteur plein d'humour » mène l'enquête pour retrouver un gang de tueur de bébés. Le projet

ne verra pas le jour en raison, selon Daniel, de la persistance de certains « *tabous* » (*PI*, p. 69).

- « Deux mouches plus tard » (*PI*, p. 88) : le dernier film de Daniel, dont le scénario repose sur un homme tuant des mouches à l'élastique et se faisant « sucer la pine par des petites filles prépubères » (*ibid.*) le reste du temps : une attaque « non seulement contre l'amitié, mais contre l'ensemble des relations sociales dès l'instant qu'elles ne s'accompagnent d'aucun contact physique [...] » (*PI*, p. 90), une manière, selon Daniel, de renouer avec les Grecs.

Les titres et les résumés des spectacles de Daniel expriment une vraie violence, tant au niveau du vocabulaire choisi que des thèmes abordés, en prise avec l'actualité politique et géopolitique, les grands tabous sociaux, les conflits religieux et les luttes identitaires. Tout converge vers la polémique et les dérapages possibles. Le leitmotiv de Daniel est clair, « démont[er] les rouages de la société » (*PI*, p. 63), lever le voile des illusions, briser les tabous, mettre à bas les dernières valeurs des hommes en les tournant en dérision. L'humoriste participe donc, selon Houellebecq, à la destruction des dernières valeurs et des derniers tabous autour desquels s'organise la vie en société. Pour Daniel, l'humour est une manière déguisée d'être agressif puisque, dans le cadre d'un *one man show*, l'agressivité est socialement acceptée, elle est circonscrite par la durée du spectacle et représente ainsi un hors-temps et un hors-champ de la vie quotidienne. Daniel est d'ailleurs comparé à plusieurs reprises à Pierre Desproges dont les fameuses « Chroniques de la haine ordinaire »³⁶³ pourraient constituer un modèle.

³⁶³ Pierre Desproges, *Chroniques de la haine ordinaire*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Point-Virgule », 1987.

La présence de cet humour agressif n'est pas incompatible avec le constat de Lipovetsky d'une généralisation dans la société d'un humour *fun* et bienveillant, au contraire, il représente une forme de réaction :

À côté de l'humour de masse euphorique et convivial se déploie un humour en quelque sorte *underground*, décontracté certes mais à tonalité désabusée, *hard*. [...] Humour post-moderne, new-wave, à ne pas confondre avec l'humour noir : le ton est morose, vaguement provocateur, donne dans le vulgaire, affiche ostensiblement l'émancipation du langage, du sujet, souvent du sexe. C'est la face dure du narcissisme qui se délecte ici dans la résignation esthétique et les figures d'un quotidien métallisé ³⁶⁴.

L'humour de Daniel est donc déjà un humour critique puisqu'il s'oppose à l'humour bienveillant qui domine dans toutes les formes de communication. Pourtant, même cet humour *hard* est petit à petit disqualifié puisque lui-même relève finalement d'un automatisme. Daniel répète à plusieurs reprises qu'il n'est qu'un bon professionnel :

Je ne veux pas dire que mes sketches n'étaient pas drôles ; drôles ils l'étaient. J'étais en effet un observateur acéré de la réalité contemporaine ; il me semblait simplement que c'était si élémentaire, qu'il restait si peu de choses à observer dans la réalité contemporaine : nous avons tant simplifié, tant élagué, tant brisé de barrières, de tabous, d'espérance erronées, d'aspirations fausses ; il restait si peu, vraiment. Sur le plan social il y avait les riches, il y avait les pauvres, avec quelques fragiles passerelles – *l'ascenseur social*, sujet sur lequel il était convenu d'ironiser ; la possibilité plus sérieuse de se ruiner. Sur le plan sexuel il y avait ceux qui inspiraient le désir, et ceux qui n'en inspiraient aucun : mécanisme exigü, avec quelques complications de modalité [...] (*PI*, p. 21-22)

Pour Daniel, l'humour, même corrosif, relève d'une mécanique convenue pouvant fonctionner à vide indéfiniment : il n'est ni plus incisif ni plus pertinent que l'humour *fun*. La preuve de cette vacuité des spectacles d'humour du protagoniste est

³⁶⁴ Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide*, op. cit., p. 203.

donnée par la manière dont les spectateurs les reçoivent. Le magazine *Télérama* classe en effet Daniel dans la catégorie des « humanistes » (PI, p. 22), des « homme[s] de gauche » et des « défenseur[s] des droits de l'homme » (PI, p. 23), ce qui lui semble évidemment totalement faux. La conséquence est que le public est littéralement mort de rire, rire qui devient peu à peu insupportable à l'humoriste :

Peu à peu, en visionnant les cassettes, je constatai que j'étais gagné par un malaise de plus en plus vif, allant parfois jusqu'à la nausée. Deux semaines avant la première, la raison de ce malaise m'apparut clairement : ce qui m'insupportait de plus en plus, ce n'était même pas mon visage, même pas le caractère répétitif et convenu de certaines mimiques standard que j'étais obligé d'employer : ce que je ne parvenais plus à supporter, c'était le rire [...]. (PI, p. 61)

La critique de l'humour est donc bien différente de celle à laquelle on pourrait penser en lisant ces quelques lignes rappelant les formules de Baudelaire dans *De l'essence du rire*. Pour Daniel, la généralisation du code humoristique dans toutes les formes de communication est critiquable puisqu'elle est le signe d'une société sans tabous, sans valeurs, sans limites, tournée vers l'individualisme et l'hédonisme, « une génération de *kids* définitifs » (PI, p. 37). L'humour, *fun* ou agressif, soit se trouve dépossédé de significations (il est un pur divertissement), soit participe à « l'incroyance post-moderne »³⁶⁵. Les propos de Daniel rejoignent encore une fois ceux de Lipovetsky :

Le phénomène humoristique ne doit rien à une quelconque mode éphémère. C'est durablement et constitutivement que nos sociétés s'instituent sur le mode humoristique [...]. Au lieu des injonctions coercitives, de la distance hiérarchique et de l'austérité idéologique, la proximité et détente humoristique, langage même d'une société flexible et ouverte. En donnant droit de cité à la fantaisie, le code humoristique allège les messages

³⁶⁵ Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide*, op. cit., p. 195.

et leur insuffle une rythmique, une dynamique allant de pair avec la promotion du culte du naturel et de la jeunesse ³⁶⁶.

La présence de l'humour en tant que mode de communication largement employé par les individus des sociétés contemporaines est donc perçue de manière problématique. Les différents narrateurs usent du code humoristique et de sa fonction critique afin de rendre plus percutantes et plus persuasives un certain nombre d'analyses sociologiques, politiques, morales ou économiques. Dans le même temps, la généralisation de l'usage du second degré est critiquée dans la mesure où elle serait le signe d'une dérive des sociétés vers la perte des valeurs traditionnelles et du respect qui leur incombait (tout de nos jours peut être objet de rire). Par ailleurs, et nous y reviendrons, le code humoristique représenterait un obstacle pour une communication plus grave et plus directe entre les personnes. C'est en ce sens que l'humour houellebecquien est singulier : tout en existant bel et bien dans les textes, il est aussi conscient de ses limites. D'une part car l'attitude humoristique ne permet pas aux personnages de mieux vivre, elle n'est pas cette sagesse anglaise dont parle Wilcott. D'autre part, si l'on considère l'œuvre littéraire comme un moyen de communication, l'humour est aussi remis en question puisqu'il instaure, parfois de manière gratuite, un doute dans l'interprétation, venant faire obstacle à la transmission d'émotions ou d'idées. Ce regard porté sur l'humour permet d'expliquer le double mouvement que l'on peut remarquer dans l'œuvre de l'auteur. À l'échelle de chaque roman, l'humour diminue au fur et à mesure des chapitres, comme si finalement le voile du second degré

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 223.

était progressivement levé afin d'atteindre la signification recherchée, ce qui semble être le sens des dernières phrases de *Sérotonine* :

Et je comprends, aujourd'hui, le point de vue du Christ, son agacement répété devant l'endurcissement des cœurs : ils ont tous les signes, et ils n'en tiennent pas compte. Est-ce qu'il faut vraiment, en supplément, que je donne ma vie pour ces minables ? Est-ce qu'il faut vraiment être, à ce point explicite ?

Il semblerait que oui. (SE, p. 347)

Dans la société que décrit Houellebecq au fil des pages de ces romans, si le Christ revenait et se sacrifiait à nouveau pour les hommes, il ne serait probablement pas pris au sérieux. La critique de l'inconsistance est aussi perceptible à l'échelle de l'œuvre entière puisque, et nous y reviendrons plus longuement sur la question de la satire, depuis *La Carte et le territoire*, le roman qui suit *La Possibilité d'une île*, le ton est nettement plus explicite. En d'autres termes, la longue réflexion sur le rôle de l'humour que constitue ce roman a durablement influencé le style de l'auteur, non pas vers une disparition de l'humour, mais vers une modification de ses fonctions. Si dans les premiers romans il possède une fonction provocatrice, agressive parfois et critique, dans les derniers romans, il a pour vocation de mettre en lumière un propos explicite tourné vers des valeurs telles que : l'amour, la compassion et la morale.

III. VISER LE SINGULIER OU LE COLLECTIF

La seconde tension qui traverse l'usage de l'humour concerne la portée de sa critique, allant du singulier au collectif, autrement dit de la caricature à la satire. La

première fonction de l'humour identifiée par Avner Ziv et Jean-Marie Diem est sa fonction agressive puisqu'il vise la plupart du temps une personne précise :

L'humour, en tant qu'expression de l'agressivité, a une longue et fière tradition. Son arbre généalogique s'enracine dans la Bible où le rire apparaît souvent avec une connotation agressive. Les penseurs grecs, nos précurseurs dans la science et la philosophie, ont posé les bases des théories du rire et de ses causes. Platon situe la source principale du rire dans le ridicule d'autrui et l'attaque de ses faiblesses. De même, Aristote pensait que le rire donne plaisir d'humilier et d'abaisser l'autre ; rire de quelqu'un, c'est le rendre ridicule, disgracieux, et répugnant ³⁶⁷.

Dans les romans de Houellebecq, les personnages font souvent preuve d'agressivité, tout en la dissimulant dans des tournures humoristiques dont le but est de ridiculiser la cible visée. Dans leur étude, les deux psychologues cherchent à savoir « si l'agressivité envers une personne dotée de pouvoir faisait davantage rire que l'agressivité envers une personne de même statut que soi »³⁶⁸ ; or, après une expérience menée sur des étudiants, la conclusion est bien que « les caricatures dans lesquelles la victime était une personne détenant un "pouvoir" étaient considérées significativement plus "drôles" que les autres »³⁶⁹.

Le name-bashing

Houellebecq utilise pleinement le procédé du *name-bashing* afin de ridiculiser quelques personnalités célèbres de notre époque. Les noms propres faisant référence à

367 Avner Ziv et Jean-Marie Diem, *Le Sens de l'humour*, op. cit., p. 7.

368 *Ibid.*, p. 13.

369 *Ibid.*, p. 14.

des personnes connues foisonnent et sont la plupart du temps des sujets de caricature.

En voici un relevé représentatif mais non exhaustif :

« Il faut envoyer vos textes à Sollers. » Un peu surpris Bruno se fit répéter le nom – s’aperçut qu’il confondait avec une marque de matelas, puis envoya ses textes. (*PE*, p. 184)

Peu impressionnée par l’œuvre du philosophe [Jean-Paul Sartre], elle fut par contre frappée par la laideur de l’individu, aux confins du handicap, et l’incident n’eut pas de suite. (*PE*, p. 26-27)

[...] (de même, l’illustre Philippe Sollers avait paraît-il de son vivant une table réservée à la Closerie des Lilas, qui ne pouvait être occupée par personne d’autre, qu’il décide ou non de venir y déjeuner). (*CT*, p. 125)

Elle [Marylin] ressemblait en réalité un peu à Christine Angot – en plus sympathique tout de même. (*CT*, p. 151)

Après tout, c’est vrai, j’étais une *célébrité* ; je pouvais parfaitement claquer mon pognon en prenant des alexandras au bar avec Philippe Sollers, ou Philippe Bouvard – peut-être pas Philippe Léotard, il était mort ; mais enfin, compte tenu de ma notoriété, j’aurais eu accès à ces trois catégories de Philippes. (*PI*, p. 323)

« Ah, te sentir enfin en moi, sentir ta tige de chair écarter ma fleur... », c’était affreux, elle écrivait comme Gérard de Villiers. (*PI*, p. 318)

Une pâte feuilletée ratée, voilà à quoi m’avait toujours fait penser le style de Nabokov. (*PI*, p. 32)

Je n’avais pour ma part aucune opinion sur Blanchot, je me souvenais juste d’un amusant paragraphe de Cioran dans lequel il explique que Blanchot est l’auteur idéal pour apprendre à taper à la machine, parce qu’on n’est pas « dérangé par le sens ». (*SE*, p. 110)

Je ramassais le livre de poche tombé à ses pieds : un best-seller anglo-saxon merdique d’un certain Frederic Forsyth. J’avais déjà lu un ouvrage de cet imbécile [...]. (*PL*, p. 34-35)

Il avait la trentaine, une tête de bélier, l’air buté, des rides soucieuses ornaient son front étroit, en fait il ressemblait énormément à Nagui. (*PL*, p. 204)

Dans tous ces exemples, le procédé est presque toujours le même. L'auteur choisit une personne célèbre, possédant un pouvoir symbolique, et la dévalorise à l'aide d'une comparaison peu flatteuse. Le trait est particulièrement concis, et la méchanceté gratuite : pourquoi en effet s'acharner sur Maurice Blanchot ou Philippe Sollers³⁷⁰ ? Si l'on suit le vocabulaire de Patrick Charaudeau, nous sommes ici dans des cas de pure raillerie :

En ce qui nous concerne, il semble utile de distinguer « Oh, la belle petite frimousse que voilà ! », dit à propos d'un visage jugé laid, et « Avec la tronche qu'il se paye, il ne risque pas d'aller bien loin ! ». Dans le premier cas, ce qui est dit est positif, laissant entendre un jugement négatif : c'est une ironie. Dans le second, au contraire, ce qui est dit est négatif, et insiste sur le défaut de la personne. On a affaire à une sorte d'hyperbolisation du négatif, et celle-ci est comme un appel à ce que le destinataire-témoin soit complice du dénigrement, un peu comme dans la figure du « comméragage ». Mais, si le destinataire est en même temps la cible, on a affaire à une véritable provocation de celui-ci, car il ne peut feindre d'ignorer l'agression, alors que dans l'ironie il peut toujours faire celui qui ne comprend pas l'implicite. La seule défense possible face à la raillerie ou au sarcasme est de renvoyer son auteur à la prise de conscience de ce qu'il fait : – « Vous êtes moche, contrefait, bossu et tordu... » – « Vous raillez, mon cher ! ». Le sarcasme est en décalage avec la bienséance : il dit ce qui ne devrait pas se dire ; il met donc l'interlocuteur mal à l'aise, mais en même temps le locuteur est à la merci d'une réplique de l'interlocuteur qui lui signifie son inconvenance³⁷¹.

La raillerie est à considérer comme une des limites de l'humour. D'une part, la notion de bienveillance que nous avons identifiée comme un critère définitoire de l'humour est absente car, même si la raillerie est une forme d'exagération, le propos reste négatif et montre un certain ressentiment de la part du locuteur. La dévalorisation de la cible impose un rire de supériorité, un rire « satanique »³⁷² selon Baudelaire.

³⁷⁰ On notera que la satire de Philippe Sollers dans la littérature contemporaine a donné lieu à un article : Gaspard Turin, « Toréer l'empaillé », dans *Railler aux éclats*, sous la direction de Denis Saint-Amand et David Vrydaghs, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021, p. 111-122.

³⁷¹ Patrick Charaudeau, « Des catégories pour l'humour », *op. cit.*, p. 30-31.

³⁷² Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, *op. cit.*, p. 250.

D'autre part, même si le lecteur n'est pas la cible de la raillerie, il peut toujours se sentir indirectement touché dans ses choix. Il n'est pas impossible qu'un lecteur de Houellebecq soit aussi un lecteur de Sollers, de Blanchot ou d'Angot. Dans un article intitulé « Des personnes réelles dans l'autofiction »³⁷³ publié en 2021, Yves Baudelle invite à établir « une bipartition, essentielle, parmi les personnes réelles mises en scène dans l'autofiction, entre celles qui sont connues et les autres [...] »³⁷⁴. Toutes les personnes réelles citées par Houellebecq n'ont pas le même statut. Sartre, Blanchot, Nabokov ou Cioran sont décédés il y a bien des années, et se moquer d'eux relève du « règlement de comptes posthume »³⁷⁵. Pour les vivants comme Nagui, le risque serait évidemment d'être attaqué en diffamation. Enfin, concernant les écrivains célèbres comme Sollers ou Angot, on est tenté de lire dans le choix des cibles les têtes de Turc de l'auteur lui-même, d'autant que, lors de ses interventions publiques, Houellebecq ne se cache jamais lorsqu'il s'agit de critiquer ses contemporains et de se moquer d'eux. Néanmoins, on ne peut que remarquer que la plupart de ces sarcasmes sont tournés vers des considérations esthétiques. S'expriment probablement ici, par la voix des personnages, les goûts littéraires de Houellebecq lui-même, l'agressivité se trouvant dès lors réduite et justifiée par la dynamique du débat littéraire français, dont les principaux animateurs ne sont jamais bien tendres avec l'auteur de *Plateforme*. L'humour est aussi parfois une manière de régler discrètement ses comptes et de prendre position dans le débat littéraire de l'époque.

³⁷³ Yves Baudelle, « Des personnes réelles dans l'autofiction », *Littérature*, Paris, n° 203, septembre 2021, pages 38-58.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 48.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 51.

La caricature et le stéréotype

Dans sa biographie « non autorisée » de Michel Houellebecq, Denis Demonpion recense les témoignages des anciens collègues de l'auteur qui se sont reconnus dans tel ou tel personnage d'*Extension du domaine de la lutte*. Comme l'on peut s'en douter, ces témoignages expriment la plupart du temps la colère de ceux qui se sont vu croquer sous un jour peu flatteur. La caricature est un élément essentiel de la poétique houellebecquienne, en tant que sous-catégorie appartenant à la pratique du portrait. Dans son premier roman, *Extension du domaine de la lutte*, le fil narratif est mince car les pérégrinations du narrateur ne sont pas motivées par une véritable intrigue. « L'articulation plus plate » (*EDL*, p. 42) du roman est obtenue, entre autres, par une succession de portraits correspondant aux différentes rencontres du personnage, lors principalement de ses déplacements professionnels. Les cinquante premières pages d'*Extension du domaine de la lutte* déploient pas moins d'une quinzaine de portraits et de nombreuses caricatures dont certaines sont parfaitement représentatives de l'art du romancier, comme celle du « représentant de la base » (*EDL*, p. 35) lors d'une réunion au ministère de l'agriculture :

Le quatrième représentant du ministère est une espèce de caricature du socialiste agricole : il porte des bottes et une parka, comme s'il revenait d'une expédition sur le terrain ; il a une grosse barbe et fume la pipe ; je n'aimerais pas être son fils. Devant lui sur la table, il a ostensiblement posé un livre intitulé : « La fromagerie devant les techniques nouvelles. » Je n'arrive pas à comprendre ce qu'il fait là, il ne connaît manifestement rien au sujet traité ; peut-être est-il un représentant de la base. Quoi qu'il en soit, il semble s'être donné pour objectif de détendre l'atmosphère et de provoquer un conflit au moyen de remarques répétitives sur « l'inutilité de ces réunions qui n'aboutissent jamais à rien », ou bien sur ces « logiciels choisis dans un bureau du ministère et qui ne correspondent jamais aux besoins réels des gars, sur le terrain. » (*EDL*, p. 35)

L'humour d'un tel portrait repose sur l'affirmation liminaire, consistant à dire que ce personnage est lui-même une caricature. Le narrateur n'aurait même pas à forcer le trait, à exagérer les défauts de ce personnage pour que son portrait soit en réalité une caricature. Ce type de portrait prête à rire pour plusieurs raisons. D'une part en raison du grossissement des traits du personnage, qui accentue les effets d'incongruité. C'est le cas par exemple des différents accessoires du personnage, parka, pipe et bottes, ostensiblement inappropriés pour une réunion de travail de ce type. D'autre part car le lecteur sent bien que l'auteur joue avec les codes du portrait et de la caricature. En décrivant ce représentant du ministère comme une caricature vivante, et non comme le résultat d'une représentation médiatisée par le regard du narrateur, l'auteur fait aussi le portrait en creux de son personnage principal et de sa tendance à tout exagérer. Le rire porte donc à la fois sur le personnage décrit et sur le narrateur.

Cet exemple est assez significatif de l'humour houellebecquien et des difficultés qu'il peut poser. La première difficulté relève du lien qui s'établit entre l'énonciateur et sa cible. Certains lecteurs, comme semble l'indiquer Denis Demonpion, ne voient que l'apparente agressivité des portraits, autrement dit n'y lisent qu'une moquerie méchante et gratuite de la part de quelqu'un qui se pense supérieur. La finesse de Houellebecq est justement, dans le même temps, de faire aussi de l'énonciateur une cible de l'humour. Il n'y a donc pas véritablement de position de supériorité de la part du narrateur, dont un autre membre de cette réunion pourrait très probablement faire un portrait tout aussi risible que celui du « représentant de la base » qui nous est donné à lire. Par ailleurs, la seconde difficulté tient à l'interprétation de ce passage, et c'est encore une fois la lecture globale de l'œuvre qui peut nous aider. La question agricole n'est pas le fait que du premier roman de Houellebecq, dont la biographie nous indique

qu'il est un ancien étudiant de l'AGRO. *Sérotonine* possède en son centre une longue réflexion sur l'élevage laitier et les ravages de l'ouverture à la concurrence dans le monde paysan. Si l'on devait établir la position de Houellebecq sur ce sujet, il est fort à parier qu'il se rangerait du côté des « représentants de la base » et de cet avatar de José Bové dont le but semble de vouloir lutter contre l'industrialisation de l'agriculture. L'humour chez Houellebecq, et c'est bien pour cela que nous parlons d'humour, est très souvent accompagné d'un sentiment d'empathie pour les cibles qu'il choisit.

Par ailleurs, les portraits chez Houellebecq sont rarement étendus et développés. L'auteur trace en quelques lignes les contours des personnages secondaires et ne s'attarde pas à « la description délicate de différents états d'âme, traits de caractère, etc. » (*EDL*, p. 16). Cette manière de faire est visible par exemple dans *Anéantir*, où l'on peine à distinguer les personnages, ainsi qu'au début de *Plateforme*, où le narrateur décrit un à un, et même souvent deux par deux (les couples étant perçus comme une unité simple), les autres participants de son voyage organisé :

Il y eut ensuite deux autres couples, plus indistincts [...]. Le premier couple également le plus déplaisant. L'homme ressemblait un peu à Antoine Waechter jeune, si la chose est imaginable ; mais en plus châtain, et avec une barbe bien taillée ; finalement il ne ressemblait pas tellement à Antoine Waechter mais plutôt à Robin des Bois, avec cependant quelque chose de suisse, ou pour mieux dire jurassien. Pour tout dire il ne ressemblait pas à grand-chose, mais il avait vraiment l'air d'un con. (*PL*, p. 45)

Au-delà de la brièveté, les portraits opèrent par rapprochement. Dans cet exemple, le rapprochement avec l'homme politique écologiste provoque le sourire par son incongruité et sa gratuité³⁷⁶. C'est ensuite le narrateur lui-même qui devient risible,

³⁷⁶ On se rappellera néanmoins que l'épigraphe du texte *Approches du désarroi* est une citation d'Antoine Waechter : « Je me bats contre des idées dont je ne suis même pas sûr qu'elles existent ». On reconnaîtra

car, à force de remises en question, d'épanorthoses et de commentaires, il invalide son propre rapprochement, et revient à une formulation minimale et vulgaire : « Il avait vraiment l'air d'un con ». Ce procédé est récurrent dans l'œuvre de Houellebecq : toujours dans *Plateforme*, le personnage précédent est assimilé à la figure de « Monsieur Plus » et se retrouve jusque dans ses derniers romans. En généralisant ce type de portrait, l'auteur développe l'idée selon laquelle il y a bien plus de ressemblances entre les êtres humains que de différences ; autrement dit que la notion d'individualité irréductible de l'être serait on ne peut plus douteuse, que nous correspondons tous plus ou moins à un type, que nous sommes tous plus ou moins les caricatures de ce à quoi nous voudrions ressembler.

C'est aussi la dynamique générale du roman qui tend à montrer que les personnes, en l'occurrence ici les parents de Michel et Bruno, agissent en grande partie en adéquation avec le milieu auquel elles appartiennent. En définitive, l'agressivité que certaines caricatures font apparaître n'est jamais gratuite, elle est toujours sous-tendue par une vision plus globale dans laquelle, tel un exemple significatif, elle vient s'inscrire ; d'autre part, la source de cette agressivité est bien souvent ridiculisée et sa légitimité remise en question, ce qui empêche de prendre trop au sérieux les attaques en question, et pour les cibles de se sentir touchées. L'humour houellebecquien est bien plus corrosif qu'agressif, dans le sens où sa finalité n'est pas tant de renverser et de faire chuter celui qu'il prend en grippe, mais plutôt d'user le vernis des apparences qui recouvre l'être social, tant de la source que de la cible.

ici une nouvelle tête de Turc sur laquelle Houellebecq aime frapper, en particulier parce qu'il représente l'écologie.

Une œuvre satirique ?

Les différentes caractéristiques de l'humour précédemment identifiées font signe vers la notion de satire. Premièrement, si l'on s'arrête aux cibles visées par l'humour, on peut remarquer que celles-ci sont toutes mentionnées dans l'ouvrage de Denis Saint-Amand et David Vrydaghs, *Railler aux éclats*, comme les cibles privilégiées de la satire contemporaine : les écologistes fanatiques, le tourisme, le monde du travail, la politique, l'Université. De plus, si Houellebecq ne fait pas l'objet d'un article en particulier, il est cité dans la quasi-totalité des chapitres qui composent cet ouvrage. Houellebecq est-il un écrivain satiriste ? Quel usage fait-il de ce qui a d'abord été un genre, avant d'être considéré comme une fonction, un régime ou un mode ? Nous prendrons comme définition celle formulée par David Vrydaghs dans son article intitulé « L'adhésion au révélateur de la satire »³⁷⁷ :

Polymorphe, elle se rencontre dans le roman, la nouvelle, l'essai voire les récits factuels ; transmédiasique, elle a gagné tous les arts, mais aussi la presse, la télévision, les blogs ou encore les réseaux sociaux. Si divers soient les supports et la poétique de ce mode satirique, il n'en reste pas moins reconnaissable tant certains traits sont récurrents à travers le temps et l'espace. Il faut assurément compter parmi eux l'humour forcené, né d'une détestation, d'une indignation ou encore d'une désillusion. S'exerçant à l'encontre de cibles connues du lecteur pour peu que celui-ci partage *a minima* l'encyclopédie de l'auteur, la satire déploie un arsenal rhétorique varié, même s'il est dominé par l'hyperbole, la simplification, l'animalisation ou encore le calembour³⁷⁸.

Le terme *satire* fait référence, historiquement, à un genre littéraire venant de l'Antiquité représenté en particulier par Horace et Juvénal, un genre « visant à dénoncer

³⁷⁷ David Vrydaghs, « L'adhésion au révélateur de la satire », dans *Railler aux éclats*, *op. cit.*, p. 167-180.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 167.

les vices et les folies des hommes dans une intention morale et didactique »³⁷⁹. Par extension, « le satirique désigne aussi un registre discursif dénotant une attitude critique et pouvant s'étendre à tous les genres de la littérature »³⁸⁰. Pour analyser les romans de Houellebecq, nous pouvons nous appuyer sur le travail de Paul Aron. Le critique prend comme base de réflexion quelques textes de Ronsard et Du Bellay afin de décrire ce qu'il nomme « les instances de la satire », c'est-à-dire « les éléments sans lesquels elle ne peut surgir : un énonciateur indigné par une situation et construisant une scène destinée à faire rire sur laquelle paraîtront, déformés ou transposés, les agents ou les causes de cette situation »³⁸¹. Sur le modèle de Daniel Sangsue³⁸², Paul Aron parle donc d'une relation satirique qu'il définit comme « une scénographie triangulaire où le satiriste représente, souvent de manière sardonique, des personnages ou des événements auxquels il se réfère »³⁸³.

Paul Aron s'attache ensuite à définir ces trois instances afin de caractériser la relation qui les unit. La production satirique est la représentation déformée d'une réalité référentielle. La déformation s'appuie sur un certain nombre de procédés comme « le grossissement des défauts », « la fabrique de tête de Turc », « une libération des codes langagiers » et la « transformation métaphorique des personnes et des comportements »³⁸⁴. La question de l'émetteur est quant à elle un peu plus délicate à saisir :

³⁷⁹ *Le Dictionnaire du littéraire, op. cit.*, p. 560.

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ Paul Aron, « La satire », dans *L'Empire du rire, op. cit.*, p. 286.

³⁸² Daniel Sangsue, *La Relation parodique, op. cit.*

³⁸³ Paul Aron, « La satire », *op. cit.* p. 287.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 287.

Pour sa part, l'énonciateur satirique peut être plus ou moins visible. Il importe qu'il soit comme un montreur de marionnettes exhibant les fils qui manipulent les personnages ou comme un metteur en scène discret. [...] En rappelant « d'où ça parle » ou qui raconte, le metteur en scène ne se laisse pas oublier. Mais cette figuration obligée de l'énonciateur peut à son tour fonctionner de manière peu apparente. Toute torsion de la réalité peut faire office de filtre évoquant l'action sardonique, toute forme de manifestation de l'auteur, même transposée par un narrateur, également. La charge, l'excès, la grossièreté, le mélange des tons ne sont pas seulement les moyens de la satire, comme on le dit souvent, elles sont les conditions mêmes de sa fabrique : il n'y a plus de satire sans auteur figuré que de théâtre sans mise en scène. [...] Le satiriste peut déployer un vaste éventail de postures énonciatives, allant de l'ironie à la fantaisie burlesque, mais il prendra garde à ne pas dissimuler les traces de son passage ³⁸⁵.

Pour résumer, nous parlerons de satire quand le texte recèle ouvertement des marques de déformations du référent, autrement dit quand la représentation ne recherche pas la fidélité avec le réel, et quand l'énonciateur se trouve dans une posture d'indignation le rapprochant de celle du moraliste, avec aussi une visée dénonciatrice fondée sur le ridicule. Pour Paul Aron, il n'est pas nécessaire d'établir un lien entre le satiriste et la morale pour parler de satire et la posture de l'indignation de l'énonciateur suffit pour produire une satire, les valeurs étant dans ce cas déduites de la posture. Il existe donc au sein même de la relation satirique une variété d'emplois en fonction du degré d'indignation du locuteur. Dès lors, si l'humour est assurément « l'ingrédient principal »³⁸⁶ de la satire, il reste à s'interroger sur la posture des narrateurs et des personnages dans les romans de Michel Houellebecq. Est-elle toujours une posture d'indignation ou bien relève-t-elle d'une autre attitude, ce qui aurait pour conséquence de nuancer la dimension satirique de ses romans ? Surtout, peut-on percevoir une constante dans l'œuvre ou doit-on se résoudre à envisager une évolution de la posture

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 289-290.

³⁸⁶ Denis Saint-Amand et David Vrydaghs, « Introduction », dans *Railler aux éclats*, *op. cit.*, p. 8.

des locuteurs dans les romans ? Nous tenterons de répondre à ces questions en montrant que la relation satirique est souvent perturbée chez Houellebecq, dans la mesure où l'attitude des locuteurs est ambiguë et évolue de roman en roman, jusqu'à nous obliger à poser l'hypothèse d'une satire qui serait le révélateur d'une « adhésion »³⁸⁷ à certaines valeurs.

Une relation satirique perturbée

Dans un entretien diffusé sur France Inter le 7 janvier 2015 à propos de la sortie de *Soumission*, Michel Houellebecq revient sur l'identification générique de son dernier roman :

Patrick Cohen : Quel est le terme qui lui convient le mieux selon vous ? Une fable, une satire, un roman d'anticipation, une prophétie ?

Michel Houellebecq : Non prophétie pas vraiment, on peut éventuellement dire politique fiction, satire oui, parce que les hommes politiques sont quand même assez ridicules, les universitaires aussi, donc il y a pas mal de personnages comiques quoi, et c'est vrai que c'est ça qui signe la satire en général, beaucoup de petits personnages comiques.

La réponse que Michel Houellebecq formule à Patrick Cohen affirme clairement l'intention satirique. On remarquera que la prolifération de « personnages comiques », traités de manière caricaturale, est là aussi un signe permettant de déceler la satire. Les cibles des moqueries sont connues, l'université française, les hommes politiques, les

³⁸⁷ David Vrydaghs, « L'adhésion au révélateur de la satire », dans *Railler aux éclats*, op. cit., p. 167-180.

nouveaux tartuffes, mais quelle est l'attitude du narrateur devant ces réalités qu'il déforme à force d'exagération ? Peut-on parler ici d'une posture d'indignation ?

Si l'on prend le cas du milieu universitaire, la réponse n'est pas si évidente et montre une attitude plutôt ambiguë. Un exemple est celui de Steve, un collègue du narrateur, spécialiste de Rimbaud :

[...] il avait accédé au statut de maître de conférence alors qu'il n'avait rien publié, dans aucune revue importante ni même de second plan, et qu'il n'était l'auteur que d'une vague thèse sur Rimbaud, *sujet bidon* par excellence, comme me l'avait expliqué Marie-Françoise Tanneur, l'une de mes autres collègues, elle-même une spécialiste reconnue de Balzac, des milliers de thèses ont été écrites sur Rimbaud, dans toutes les universités de France, des pays francophones et même au-delà [...], il suffit d'aller chercher deux ou trois thèses anciennes, soutenues dans des universités de province, et de les interpoler vaguement, personne n'a les moyens ni même l'envie de se plonger dans les centaines de milliers de pages inlassablement tartinées sur le *voyant* par des étudiants dépourvus de personnalité. La carrière universitaire plus qu'honorable de Steve était uniquement due, toujours selon Marie-Françoise, à ce qu'il *broutait le minou de la mère Delouze*. C'était possible, quoique surprenant. Avec ses épaules carrées, ses cheveux gris en brosse et son cursus implacablement *gender studies*, Chantal Delouze, la présidente de l'université Paris III-Sorbonne, me paraissait une lesbienne 100 % brut de béton, mais je pouvais me tromper, peut-être éprouvait-elle d'ailleurs une rancune envers les hommes, s'exprimant par des fantasmes dominateurs, peut-être le fait de contraindre le gentil Steve, avec son joli et inoffensif visage, ses cheveux mi-longs, bouclés et fins, à s'agenouiller entre ses cuisses trapues, lui procurait-il des extases d'un genre nouveau. (SO, p. 29-30)

Tous les éléments de la satire sont présents dans cet exemple : une tendance à l'exagération des défauts des personnages prêtant à rire ; une certaine libération des codes linguistiques ; une généralisation qui ridiculise le milieu universitaire et le représente sous un jour médiocre, où les recrutements et les promotions sont opaques, étant finalement motivés par les ego, les rancunes personnelles, voire pire. Par ailleurs, l'énonciateur est bien présent, les déformations et les exagérations sont les marques de son regard, et ses commentaires à la première personne rappellent au lecteur l'origine

de la parole. Nulle trace en revanche d'indignation, seuls les sentiments de surprise et d'étonnement sont exprimés. Comme souvent dans les romans de Houellebecq, le narrateur décrit ici de manière détachée une réalité qui pourrait l'indigner, dans la mesure où, en tant que professeur lui-même, et professeur passionné par son sujet, il pourrait montrer son écœurement devant le recrutement de collègues médiocres et les raisons peu honorables qui ont favorisé leur carrière. Si l'on revient à la définition de la satire comme scénographie, tous les éléments sont présents, mais l'ingrédient humoristique prend le dessus sur celui de l'indignation et de la condamnation en raison de normes ou de valeurs morales. La relation satirique est donc perturbée dans la mesure où la posture du narrateur n'aboutit pas à la polémique. Deux hypothèses peuvent être formulées à partir de ce premier constat.

La première est de remarquer que, sur les sujets présentant peu d'enjeux éthiques ou moraux, la satire demeure légère et se résume à un regard à la fois navré et amusé sur le monde. Un autre exemple extrait plus loin dans le roman, et concernant cette fois le personnel de la classe politique, confirme cette première hypothèse à propos de *Soumission*, il s'agit du portrait de François Bayrou :

« Ce qui est extraordinaire chez Bayrou, ce qui le rend irremplaçable », poursuit Tanneur avec enthousiasme, « c'est qu'il est parfaitement stupide, son projet politique s'est toujours limité à son propre désir d'accéder par n'importe quel moyen à la "magistrature suprême", comme on dit ; il n'a jamais eu, ni même feint d'avoir la moindre idée personnelle ; à ce point, c'est tout de même assez rare. Ça en fait l'homme politique idéal pour incarner la notion d'humanisme, d'autant qu'il se prend pour Henri IV, et pour un grand pacificateur du dialogue interreligieux ; il jouit d'ailleurs d'une excellente cote auprès de l'électorat catholique, que sa bêtise rassure. C'est exactement ce dont a besoin Ben Abbes, [...] qui est d'ailleurs parfaitement sincère lorsqu'il proclame son respect pour les trois religions du Livre. » (SO, p. 159)

Dans cet extrait, Houellebecq renoue avec un procédé classique de la satire³⁸⁸, utilisé par exemple par Boileau, consistant à citer explicitement le nom de la personne visée. La succession d'antiphrases qui permettent de construire un portrait caricatural de l'homme politique idéal est dans ce cas un signe d'ironie, mais une ironie souriante et détachée de la part de Tanneur qui, depuis sa retraite anticipée, se place en simple commentateur de la vie politique. L'interprétation satirique nous est indiquée encore une fois par un effet de généralisation, particulièrement sensible dans l'emploi de l'hyperonyme « l'homme politique idéal », tendant à appliquer la critique bien au-delà du cas François Bayrou. Nous pouvons remarquer par ailleurs de nombreux points communs entre Steve l'universitaire et l'homme politique cité : ils ne possèdent aucune originalité ni aucune pensée personnelle, pourtant tous deux accèdent à des postes importants, ce désir d'accession représentant leur seule motivation. La satire porte sur la fausseté des motivations de ceux qui veulent posséder une forme de pouvoir, quelle qu'elle soit, autrement dit sur l'hypocrisie régnant dans tous les systèmes électifs. Cette forme de satire, profondément critique mais sans indignation morale, est présente dans tous les romans de Houellebecq, comme par exemple dans *La Carte et le territoire* à propos de l'économie, satire formulée par Hélène, professeur d'économie et femme du commissaire Jasselin en charge de l'enquête sur le meurtre du personnage Michel Houellebecq :

L'intérêt d'Hélène pour l'économie avait beaucoup décru au fils des ans. De plus en plus, les théories qui tentaient d'expliquer les phénomènes économiques, de prévoir leurs évolutions, lui apparaissaient à peu près également inconsistantes, hasardeuses, elle était de plus en plus tentée de les assimiler à du charlatanisme pur et simple ; il était même surprenant, se disait-elle parfois, qu'on attribue un prix Nobel d'économie, comme si cette

³⁸⁸ Paul Aron, « Satire pas morte, livres suivent », *op. cit.*, p. 17-30.

discipline pouvait se prévaloir du même sérieux méthodologique, de la même rigueur intellectuelle que la chimie, ou que la physique. [...] Sa vie professionnelle pouvait en somme se résumer au fait d'enseigner des absurdités contradictoires à des crétins arrivistes, même si elle évitait de se le formuler en termes aussi nets. (CT, p. 316-317)

La critique est d'autant plus forte ici qu'elle est soutenue par un personnage dont la légitimité sur le sujet n'est pas à remettre en cause. Encore une fois, le ton du narrateur est détaché et marque plus une lassitude qu'une condamnation. Il reste de ce passage l'humour contenu dans les exagérations et dans l'emploi inattendu d'un vocabulaire familier. La relation satirique est donc perturbée en raison d'un désengagement du locuteur face à son propos.

La seconde hypothèse permettant d'expliquer la perturbation de la relation satirique serait de dire que les universitaires comme Steve ou la « mère Delouze » ne sont peut-être pas les véritables cibles de cette satire. En effet, le narrateur est lui-même, nous l'avons dit, un universitaire. Il est donc possible de l'inclure dans cette satire de l'Université. Autrement dit, ce ne serait pas le système de recrutement des enseignants-chercheurs qui serait visé mais plutôt l'absence de capacité d'indignation et d'engagement de ces mêmes enseignants. Cette hypothèse se vérifiera dans la suite du roman puisque rares seront ceux qui s'opposeront à la nouvelle direction de l'université après l'élection de Mohamed Ben Abbas. La plupart des enseignants de la Sorbonne se soumettront au nouveau règlement intérieur afin de conserver leur poste et d'améliorer leurs conditions de vie matérielle. La « montée en généralité du sarcasme »³⁸⁹ dépasse ainsi le monde de l'Université pour s'appliquer à tous les

³⁸⁹ Jean-Marc Baud, « Satires politiques et politiques de la satire dans *Les Effondrés* et *Acharnement* de Mathieu Larnaudie », dans *Railler aux éclats*, *op. cit.*, p. 80.

intellectuels et peut-être bien à tous les membres de la société qui, eux aussi, n'opposeront presque aucune résistance aux nouvelles lois décidées par le gouvernement. En définitive, la cible de cette satire est l'apathie intellectuelle et politique généralisée qui touche, selon Houellebecq, la France et l'Europe. La relation satirique est aussi perturbée dans la mesure où la cible visée n'est pas celle immédiatement identifiable dans le texte, l'humour faisant office de paravent à écarter afin de découvrir le fond de la critique.

Satire et morale

Nous pouvons déduire des analyses précédentes sur la satire qu'il existe des modulations du mode satirique en fonction des sujets abordés. Dans les cas précédents, la satire se fait moqueuse, provocatrice et l'ingrédient humoristique prend le dessus sur la polémique. Pourtant, selon Christian Authier, les questions morales ne sont pas absentes de l'œuvre de Houellebecq :

La morale, dans son acception la plus basique qu'est la distinction entre le Bien et le Mal, est au cœur des écrits et des prises de position de Michel Houellebecq. Que cette dimension ait été souvent éclipsée par des sujets et des polémiques plus susceptibles d'attirer les médias – la sexualité, l'islam, la supposée dérive droitière de l'écrivain – n'est pas une surprise. De même, le cynisme de certains de ses personnages (que l'on peut être tenté d'attribuer à leur créateur), la liberté de ton de l'artiste n'excluant pas un sens de la provocation (défense de l'usage des drogues et de la prostitution, aversion envers l'Islam...) ou l'aspect pornographique de son œuvre romanesque ont occulté l'importance des questions morales qui sous-tendent également sa vision politique³⁹⁰.

³⁹⁰ Christian Authier, *Houellebecq politique, op. cit.*, p. 137.

Les sujets relevant de la morale sont particulièrement récurrents dans l'œuvre de Houellebecq sont : l'amour, la famille, la vieillesse, la violence. Nous pouvons prendre comme premier exemple la satire de la psychanalyse présente dans *Extension du domaine de la lutte* :

Sous couvert de reconstruction du moi, les psychanalystes procèdent en réalité à une scandaleuse destruction de l'être humain. Innocence, générosité, pureté... tout cela est rapidement broyé entre leurs mains grossières. Les psychanalystes, grassement rémunérés, prétentieux et stupides, anéantissent chez leurs soi-disant patientes toute aptitude à l'amour, aussi bien mental que physique ; ils se comportent en fait en véritables ennemis de l'humanité. Impitoyable école d'égoïsme, la psychanalyse s'attaque avec plus grand cynisme à de braves filles un peu paumées pour les transformer en d'ignobles pétasses, d'un égoïsme délirant, qui ne peuvent plus susciter qu'un légitime dégoût. (EDL, p. 103)

Dans cet extrait, la description de la psychanalyse est caricaturale puisque ses défauts potentiels sont exagérés mais le ton est beaucoup plus véhément et polémique qu'humoristique. Le vocabulaire employé dénote une véritable agressivité et la condamnation est formulée sous la forme d'une assertion définitive, sans aucune nuance. L'objectif du narrateur est de nous faire ressentir son indignation à propos des psychanalystes, dont l'activité est d'autant plus immorale qu'elle est en plus bien rémunérée. Si le ton est différent, c'est parce que le sujet de l'amour touche directement celui de la famille, le dernier rempart selon Houellebecq contre le libéralisme et l'individualisme forcené. Pour le locuteur, la psychanalyse participe à la destruction de la cellule familiale dans son sens le plus traditionnel et devient donc, pour cette raison, parfaitement condamnable. Ce thème innerve particulièrement *Les Particules élémentaires* puisque la satire des soixante-huitards est portée par les parents des protagonistes, parents qui abandonnent leurs enfants et exercent sur eux une violence affective sans équivoque. À l'autre extrémité de la production romanesque de

Michel Houellebecq, nous retrouvons, à travers le personnage d'Indy dans *Anéantir*, une figure féministe de gauche héritière des mouvements des années soixante-dix et dont la condamnation, passant par une satire du journalisme, est là aussi sans appel dans la mesure où elle est incapable d'aimer son mari :

Indy était à l'époque une relativement jeune journaliste – dans la mesure où une journaliste peut être jeune –, son article avait été élogieux, voire dithyrambique, le travail de sa mère avait été présenté comme l'exemple le plus emblématique d'une nouvelle sculpture féministe – mais on avait affaire à un féminisme différentialiste, sauvage, sexuel, à rapprocher du mouvement des *sorcières*. Ce courant artistique n'existait nullement, elle l'avait inventé pour les besoins de l'article qui en lui-même se lisait sans déplaisir, cette salope avait une certaine agilité de plume comme on dit, [...] jamais Paul n'avait cru à l'amour de cette femme pour Aurélien, pas une seule seconde, ce n'était en aucun cas une femme qui pouvait aimer Aurélien, cette femme haïssait les faibles [...]. Peut-être avait-elle cru que la cote de la mère d'Aurélien allait s'envoler, atteindre des niveaux stratosphériques, et qu'elle se retrouverait dans le futur bénéficiant d'un héritage considérable [...]. (A, p. 183-184)

Le portrait caricatural d'Indy porte en lui plusieurs condamnations morales. Tout d'abord la satire des journalistes se fonde sur leur prétendue tendance à inventer des sujets, des tendances et des concepts vides de sens dans un souci purement carriériste ou financier. Pour le narrateur, cette forme de journalisme est immorale. Cependant cette satire est le point de départ qui permet de développer deux thèmes particulièrement prégnants depuis les premières œuvres de Houellebecq : celui des faibles (présent par exemple dans *Les Particules élémentaires* quand Bruno se fait maltraiter à l'internat et jusqu'au sort réservé aux personnages âgés dans *La Carte et le territoire* et *Anéantir*) ; celui de l'amour et de la famille que nous venons d'évoquer.

La question de la satire et la réflexion de Houellebecq sur la morale nous invitent à voir une autre forme de connivence que l'on pourrait appeler, en suivant le modèle de Patrick Charaudeau, une *connivence morale*. On parlera de connivence pour désigner

l'effet qui vise à établir un accord tacite avec le lecteur, accord reposant dans ce cas sur l'idée qu'une société a besoin de prescriptions morales admises par tous pour exister. Le passage par la satire permet à Houellebecq de toucher le lecteur au-delà de la réflexion idéologique ou politique, et de le conduire du côté de la question du Bien et du bonheur. Un partage s'opère de plus en plus nettement dans l'œuvre de Houellebecq entre les différentes thématiques et la manière dont elles sont abordées. Tous les thèmes qui touchent au domaine de l'opinion et de l'idéologie sont renvoyés à une aire d'indétermination et d'ambiguïté par un usage quasi constant de l'humour, de l'ironie ou de la satire moqueuse. Houellebecq renvoie dos à dos les opinions en mettant en avant deux grands arguments pour justifier son attitude : l'historicité et la contingence de toute pensée. L'humour dans ce cas joue pleinement son rôle de mise à distance et de détachement salutaire afin d'avoir une vue claire et lucide des événements. Sur les sujets touchant la famille, l'amour, la vieillesse, l'enfance, si certains procédés comme la satire ou la caricature demeurent, les finalités sont autres et expriment le désir et la nécessité de conserver certaines valeurs morales. Le constat d'une disparition de toute forme de morale est formulé de manière explicite par Daniel dans *La Possibilité d'une île* :

La mise à mort de la morale était en somme devenue une sorte de sacrifice rituel producteur d'une réaffirmation des valeurs dominantes du groupe – axées depuis quelques décennies sur la compétition, l'innovation et l'énergie plus que sur la fidélité et le devoir. Si la fluidification des comportements requise par une économie développée était incompatible avec un catalogue normatif de conduites restreintes, elle s'accommodait par contre parfaitement d'une exaltation permanente de la volonté et du *moi*.
(*PI*, p. 52)

Dans le roman, Daniel constate la mort de la morale et s'en sert pour construire ses sketches, mais tout en la déplorant. Se met donc en place, tout au long de l'œuvre de

Michel Houellebecq, une satire de la société contemporaine fondée sur l'argument d'une disparition des règles régissant la conduite des hommes, et même ceux qui essayent de faire correspondre leur comportement avec les anciennes règles sont toujours plus ou moins détruits par la société qui les entoure.

Une satire d'adhésion ?

À l'instar de David Vrydaghs, nous pouvons à présent nous demander si la satire chez Houellebecq n'est que négative ou si elle laisse apparaître des valeurs positives auxquelles les personnages pourraient adhérer :

L'acrimonie du satiriste envers les mœurs de ses contemporains ferait-elle de ce corpus textuel un terrain propice à l'étude des adhésions ? L'hypothèse peut surprendre quand on songe au caractère positif de celles-ci : adhérer à un ordre de valeurs, qu'il soit esthétique, politique, éthique, religieux ou philosophique, revient en effet à lui accorder un assentiment complet, du moins lorsque le processus au cours duquel un individu « pass[e] de l'opinion à la croyance, [...] d'une diversité de façon de voir et de faire à la certitude qu'il n'y en a qu'une vaille³⁹¹ » parvient à son terme (il peut en effet arriver que l'adhésion soit partielle, réservée, voire passagère). Mais si l'on veut bien noter que l'adhésion à une valeur implique généralement le rejet de valeurs divergentes, concurrentes ou opposées, la question mérite d'être posée³⁹².

L'objectif n'est pas d'analyser tous les thèmes relevant du domaine de la morale, mais de se centrer sur ceux de la famille et de l'amour, présents dans tous les romans, afin de montrer la nette évolution de l'œuvre de Houellebecq. La question de l'adhésion

³⁹¹ Alain Viala, « L'éloquence galante : une problématique de l'adhésion », dans *Images de soi dans le discours : la construction de l'éthos*, sous la direction de Ruth Amossy, Paris/Lausanne, Delachaux/Niestlé, 1999, p. 177-178.

³⁹² David Vrydaghs, « L'adhésion au révélateur de la satire », dans *Railler aux éclats*, op. cit., p. 167-168.

à des valeurs permet de dresser un rapide panorama de l'œuvre de l'auteur sur le thème de l'amour, du couple et de la famille, ces trois notions étant intimement liées.

Titre de l'œuvre	Représentations de l'amour, du couple, de la famille
<i>Extension du domaine de la lutte</i>	Le narrateur n'a aucune relation amoureuse. Seule sa séparation est évoquée. Même constat pour le second protagoniste du roman : Tisserand.
<i>Les Particules élémentaires</i>	Une relation d'amour manquée entre Michel et Annabelle ; histoire d'amour interrompue entre Bruno et Christiane. Ils ne se suicident pas ensemble et Bruno abandonne Christiane quand elle devient invalide. Même remarque pour Michel, qui abandonne Annabelle après leur tentative d'avoir un enfant.
<i>Plateforme</i>	Liaison entre Valéry et Michel brutalement interrompue par un attentat.
<i>La Possibilité d'une île</i>	Deux histoires d'amour interrompues entre Daniel et Isabelle et puis avec Esther.
<i>La Carte et le territoire</i>	Relation entre Jed et Olga. Ce dernier l'abandonne au moment de s'engager avec elle. Relation plutôt apaisée de Jed avec son père, mais seulement à la fin de sa vie. Couple positif et traditionnel représenté par Jasselin et sa femme Hélène.
<i>Soumission</i>	Histoire d'amour interrompue entre François et Myriam. Représentation positive d'une famille : celle de Myriam ; celle aussi de Tanneur et de sa femme Marie-Françoise.
<i>Sérotonine</i>	Histoire d'amour interrompue entre Florent-Claude et Camille. Représentation positive de deux couples : les parents de Florent-Claude qui se suicident ensemble après avoir appris le cancer du cerveau du père. La mère est alors en pleine santé. Représentation positive aussi de la famille de de Camille.
<i>Anéantir</i>	Plusieurs représentations positives : celle de Paul Raison et de sa femme Prudence, bien qu'ils vivent pourtant quasi séparés au début du roman. Paul est malade mais entouré par l'amour de sa femme. Le couple très catholique représenté par la sœur de Paul, Cécile et son mari Hervé. La relation entre le père de Paul et sa seconde épouse, Madeleine, qui l'accompagne là aussi dans la maladie.

Ce tour d'horizon des grandes relations amoureuses et familiales permet de mettre en évidence une évolution nette de l'œuvre de Michel Houellebecq. À partir de *La Carte et le territoire*, et plus fortement encore à partir de *Sérotonine*, des représentations positives commencent à apparaître. Dans les romans précédents, les valeurs sont systématiquement niées, soit par les personnages eux-mêmes, qui agissent contre une morale héritée de la tradition judéo-chrétienne, par exemple Florent-Claude, qui trompe Camille ; soit par le monde qui entoure les personnages et dont le déclin (la perte des valeurs) se répercute jusque dans leurs vies intimes. Dans les premiers romans, la satire est généralisée et ne propose aucun contrepoint. À l'inverse, les dernières publications montrent une adhésion à des valeurs positives aisément identifiables : la fidélité dans le couple, l'amour comme don total de soi, l'abandon de l'individualisme au profit de la cellule familiale, la compassion, le respect et l'accompagnement des plus faibles, en particulier des personnages âgées et/ou malades. Tous ces éléments dessinent les règles d'une morale que la satire vient révéler et rehausser par un effet de contraste. En définitive, la satire chez Houellebecq a pour fonction de critiquer en se moquant de ceux qui ne respectent pas certaines normes tout en mettant en avant ces normes, qui ne sont pas celles promues par les sociétés occidentales contemporaines. La satire laisse progressivement apparaître un ensemble de valeurs conservatrices, sans pour autant qu'il soit possible d'affilier de manière définitive son auteur à un courant de pensée clairement établi³⁹³.

³⁹³ Sur ce point, on peut se reporter à la conclusion de l'ouvrage de Christian Authier, *Houellebecq politique*, *op. cit.*, p. 179 : « Celui qui se présentait dans *Ennemis publics* comme “organiquement, viscéralement incapable d'obéir”, cultive son indépendance et réfute l'assignation à résidence, l'esprit partisan, l'enrôlement. »

IV. DES PERSONNAGES CYNIQUES ?

Dans sa proposition de catégorisation des procédés et des effets de l'humour, Patrick Charaudeau classe la connivence cynique après la connivence critique, comme une prolongation de cette dernière, une amplification qui conduit à la destruction des valeurs plutôt qu'à leur critique :

La connivence cynique a un effet destructeur. Elle est plus forte que la connivence critique car elle cherche à faire partager une dévalorisation des valeurs que la norme sociale considère positives et universelles. Ces valeurs qui concernent l'homme, la vie, la mort s'en trouvent désacralisées. Ici, il n'y a même pas de contre-argumentation implicite, comme dans la connivence critique. De plus, le sujet humoriste affiche qu'il assume cette destruction des valeurs, envers et contre tous. Par son effet ravageur et destructeur, son affirmation de la démolition des valeurs sociétales, sociales et morales, l'acte cynique place l'humoriste dans une position paradoxale de démiurge qui s'affranchit des règles du monde, propose de s'élever contre cette fatalité de la vie qui dépasserait la volonté humaine, et se trouve du même coup isolé dans un combat solitaire : joie paradoxale de la liberté extrême qui ne peut être partagée et, tel Don Juan, enferme l'être dans la solitude. On retrouve là « l'esprit cynique » de Freud, destructeur et simultanément autodestructeur. Ce type de connivence apparaît dans nombre d'histoires drôles ou de répliques machistes, mais plus rarement, on le comprendra, dans la publicité. Dans celle-ci, l'effet cynique serait contre-productif ; et si parfois il apparaît, ce ne peut être que pour l'interpréter au second degré ³⁹⁴.

La différence avec ce que nous venons de montrer est évidente. La connivence cynique vise la destruction de sa cible, et l'autodestruction de sa source, alors que la connivence critique met en évidence une contre-argumentation et la connivence morale, des valeurs positives à défendre. Pourtant, Dominique Viart et Bruno Vercier, dans leur ouvrage consacré à la littérature contemporaine, rangent Houellebecq du côté des « cyniques, pamphlétaires et imprécateurs »³⁹⁵, en affirmant qu'il revêt « les habits

³⁹⁴ Patrick Charaudeau, « Des catégories pour l'humour », *op. cit.*, page 9.

³⁹⁵ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008, p. 357.

renovés du cynisme »³⁹⁶. De même, pour Bruno Viard, l'œuvre de Michel Houellebecq est structurée par « deux voix narratives asyndétique »³⁹⁷ qui juxtaposent cynisme et mystique. De ce premier constat paradoxal, plusieurs questions émergent. Peut-on véritablement parler de cynisme chez Houellebecq, et si c'est le cas, de quel cynisme parle-t-on ? Existe-t-il encore un lien entre cynisme et humour ?

Un renouveau du cynisme ?

Quelles définitions du cynisme entendu dans son sens contemporain pouvons-nous retenir (nous laissons de côté pour l'instant le cynisme en tant que philosophie afin de traiter cette question de manière plus précise ensuite) ? Pour le dictionnaire de l'Académie française, il s'agit d'un terme péjoratif, une « affectation d'impudence, de mépris des règles morales et sociales » ; ce sens apparaît dans la sixième édition, en 1835 : « Le caractère du cynique, l'impudence ». Le Littré de 1874-1875 reprend globalement les mêmes termes : « effronterie, impudence, obscénité ». Le Grand Robert définit le cynisme dans son sens courant comme « le mépris des convenances, de l'opinion, de la morale qui pousse à l'effronterie ou à l'impudence ». Enfin, pour le *Trésor de la langue française*, le cynisme est un « mépris des conventions sociales, de l'opinion publique, des idées reçues, généralement fondé sur le refus de l'hypocrisie et/ou sur le désabusement, souvent avec une intention de provocation. *Il [le marquis] m'a fait un grand étalage de cynisme, allant jusqu'à dire que le spectacle de la misère*

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 362.

³⁹⁷ Bruno Viard, « Michel Houellebecq cynique et mystique », dans *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, *op. cit.*, p. 82.

était un des piments de sa vie (LARBAUD, *Barnabooth*, 1913, p. 257) ». Nous retiendrons plusieurs traits communs afin de pouvoir identifier le cynisme chez Michel Houellebecq : l'impudence, la provocation, le mépris de la morale, tout en gardant en tête l'idée que, comme le souligne le Dictionnaire de l'académie française, cette attitude cynique peut-être feinte.

Pour être plus complet sur le sujet du cynisme, nous pouvons nous appuyer sur les travaux de Jean-François Louette qui établit trois types de définition – psychologique, sociologique et philosophique :

D'un point de vue psychologique, à tout seigneur tout honneur – il convient d'abord d'évoquer la formule de Dostoïevski dans *Les Frères Karamazov* : « Le précocement asséchement de l'esprit et de l'imagination », voilà qui définirait le cynisme. Quand les eaux se retirent, restent les rochers et le sable : la dureté, l'enlèvement, et le sel qui ronge ; une amertume à la fois prématurée (mais vient-elle jamais à son heure ?), et généralisée – alors que le mépris, lui, a des objets précis. L'idée de précocité semble supposer que le cynisme viendrait de toute façon avec l'âge ; peut-être, mais il est aussi un cynisme des jeunes gens, que Bertrand Russell a voulu comprendre (voir son essai « On Youthful Cynicism »), et que Roger Nimier s'est voué à dépeindre (voir par exemple *Le Hussard bleu*).

Ce regard acide, celui d'un être qui ne sait plus compatir, plus sourire non plus peut-être, Cioran le définira d'une admirable formule dans *Le Livre des leurres* : « Voir le monde par les yeux du serpent ». Donc ni avec la bonté de Dieu, ni avec la naïveté d'Adam, ni même avec la curiosité d'Ève. Mais avec une méchanceté froide, qui calcule et qui piège, sans aucun égard pour l'illusion, le pathos, l'altruisme. [...]

Trouvera-t-on mieux du côté de la sociologie ? (Aussi bien celle qui affiche diplômes et patentes, que celle qui s'esquisse à sa manière dans la littérature). Pourrait-elle nous dire, ou du moins nous faire entrevoir, d'où naît le cynisme, à supposer qu'il ne soit pas transhistorique ? [...] La crise des valeurs d'humilité, de pauvreté, de charité engendre le cynisme. Et pourquoi pas, en effet. Encore faudrait-il ajouter que le christianisme, quand il se faisait pouvoir, savait, tout comme un autre, se montrer cynique. [...] Deuxième hypothèse : le cynisme moderne proviendrait du nivellement des valeurs que produit une culture monétaire généralisée (voir Georg Simmel, *L'Argent*, 1900) – l'argent se présentant désormais comme la valeur des valeurs, celle dans laquelle toutes les autres se peuvent transposer ou traduire. [...]

Enfin, après la psychologie et la sociologie, la philosophie nous aide à nettoyer la situation verbale, comme le demandait Valéry. Elle permet tout d'abord de tracer une distinction nette entre l'idéaliste, le réaliste, et le cynique. *L'idéaliste* voudrait que le réel se conforme à l'idéal, que les deux fusionnent pour le meilleur, que les valeurs s'incarnent dans le réel. Le *réaliste* refuse de reconnaître autre chose que le réel ; l'idéal n'est pour lui rien qu'un mot, pure billevesée : il n'y a pas de valeurs, il n'y a que le réel. Le *cynique* (mondain) connaît et reconnaît les deux plans, l'idéal et le réel ; mais de l'idéal, il a pour toujours fait son deuil. Du coup il se règle, froidement, sur le réel, et suit les règles qu'il commande pour aboutir, pour réussir ³⁹⁸.

La récurrence et la crudité des scènes sexuelles dans les romans de Houellebecq conduisent naturellement à interpréter ces passages comme des manquements à la pudeur. Cependant ce seul point ne peut suffire à identifier une attitude cynique. Le mépris des conventions sociales et de la morale semble beaucoup plus fort, notamment concernant la question du meurtre, qui revient à plusieurs reprises dans l'œuvre de l'auteur. Tout d'abord, à la fin d'*Extension du domaine de la lutte*, lorsque les deux protagonistes, désespérés de ne pouvoir séduire de jeunes femmes, s'en remettent au désir de posséder leur vie. Le narrateur essaye alors de convaincre Tisserand d'assassiner une fille rencontrée en boîte de nuit :

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. Qu'y a-t-il, Raphaël, de plus précieux en elles ?

– Leur beauté ?... hasarda-t-il.

– Ce n'est pas leur beauté, sur ce point je te détrompe ; ce n'est pas davantage leur vagin, ni même leur amour ; car tout cela disparaît avec la vie. Et tu peux, dès à présent, posséder leur vie. Lance-toi dès ce soir dans la carrière du meurtre ; crois-moi, mon ami, c'est la seule chance qu'il te reste. 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. Peut-être même pourras-tu, avant leur sacrifice, obtenir d'elles

³⁹⁸ Jean-François Louette, « Présentation », dans *Cynismes littéraires*, sous la direction de Jean-François Louette et Pierre Glaudes, Paris, Classique Garnier, 2018, p. 7-11.

quelques savoureuses gâteries ; un couteau, Raphaël, est un allié considérable. (EDL, p. 117-118)

Difficile de faire plus cynique que cet appel au meurtre froid, pragmatique et distancié. On retrouve cette même attitude dans au début de *Sérotonine*, alors que le narrateur, Florent-Claude, imagine et planifie le meurtre de sa femme :

La réalisation pratique n'offrait guère de difficultés. D'abord il s'agissait de la faire boire, prétextant que le breuvage était d'une qualité tout à fait étonnante [...]. En moins de cinq minutes elle plongerait dans l'abrutissement éthylique, j'en avais déjà eu l'expérience ; il me suffirait alors d'ouvrir la fenêtre et de transporter son corps, elle pesait moins de cinquante kilos (à peu près le même poids que ses bagages), je parviendrais sans difficulté à la traîner, et vingt-neuf étages ça ne pardonne pas. (SE, p. 55)

La violence cynique et destructrice de ces deux projets de meurtre rappelle encore d'autres extraits des romans de Houellebecq : la comédie de la fille explorée jouée par Claire au moment de la mort de sa mère, les tressaillements de joie de Michel dans *Plateforme* quand il apprend la mort d'un Palestinien, les insultes du fils envers sa mère mourante dans *Les Particules élémentaires*, etc. Comment interpréter de tels passages ? La première question à se poser est de savoir qui parle. Quelle est la nature de la voix qui prononce ces propos ? Comme le note Dominique Viart, tous ces propos sont tenus par « des voix narratives incertaines ou discutables »³⁹⁹, ce qui implique de les prendre avec une certaine distance. Des voix incertaines parce que le premier constat que l'on peut faire est bien que les projets de meurtre, par exemple, ne seront jamais réalisés. Bien au contraire, Tisserand meurt dans un accident de voiture faisant davantage penser à un suicide, Florent-Claude s'enferme dans son appartement en attendant la mort. À

³⁹⁹ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, op. cit., p. 360.

l'instar de Daniel dans *La Possibilité d'une île*, les personnages de Houellebecq ont tendance à « surestimer l'ampleur de [leur] cynisme » (*PI*, p. 38). Autrement dit, ce cynisme est bien plus une affectation, une attitude feinte, qu'une véritable volonté de destruction des valeurs morales les plus élémentaires. Il est possible alors de rapprocher ces passages cyniques d'un procédé humoristique que nous avons analysé dans la seconde partie : l'excès de négativité qui, comme tout tempérament excessif et exagéré, peut prêter à rire. L'extrême amoralité du sujet rendra ce rire particulièrement dépendant de la sensibilité de chaque lecteur mais aussi peut-être de son degré de connaissance de l'œuvre de l'auteur. Par exemple, la question du meurtre est reprise dans *Les Particules élémentaires* à propos de David, le fils de Di Meola, qui après avoir échoué dans la carrière de rock star, se met à fréquenter des cercles satanistes puis peu à peu à pratiquer des meurtres ritualisés, des viols et des actes de torture. Michel et Bruno ont connu Di Meola, et le récit des meurtres de son fils donne lieu à une longue digression de la part de Bruno se concluant ainsi :

Actionnistes viennois, beatniks, hippies et tueurs en série se rejoignent 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 que constituaient selon eux la morale, le sentiment, la justice et la pitié. 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. (*PE*, p. 211-212)

On retrouve dans ce passage la diatribe habituelle de Houellebecq contre le libéralisme et l'individualisme. Le cynisme des protagonistes n'est donc qu'une apparence parce qu'il est porté par des personnages incapables de mettre en pratique leurs propos et dont l'attitude cynique s'inscrit dans une logique de réfutation de la loi morale que combat l'auteur dans toutes ses publications.

Plus précisément, on peut remarquer que la violence cynique apparaît quand les personnages qui en sont les auteurs se trouvent en position de victimes⁴⁰⁰ : Florent-Claude victime des tromperies de sa femme, Michel victime d'un attentat ayant causé la mort de la femme qu'il aimait, Bruno et Michel abandonnés par leurs parents etc. Le cynisme des personnages n'est pas une philosophie de vie, mais la conséquence d'une situation personnelle ou sociale. Très relatif, toujours temporaire, il n'est que la surface ou le résultat d'une crise beaucoup plus profonde. Autrement dit, le cynisme dont font preuve certains personnages, entendu dans son sens moderne, ne relève pas d'une conviction. Sur ce point, les distinctions faites par Jean-François Louette nous permettent de comprendre que les personnages houellebecquiens ont bien fait leur « deuil »⁴⁰¹ de l'idéal, mais ne se sont pas pour autant pleinement réglés sur le réel « pour réussir »⁴⁰² : leur cynisme est comme inabouti.

D'autres exemples moins ouvertement immoraux permettent d'avoir encore un autre point de vue sur les enjeux du cynisme. Le premier concerne les chauffeurs de poids lourds que le narrateur rencontre sur les autoroutes espagnoles :

En direction du Sud, dans le sens qui menait à l'aéroport, c'était une autoroute qui pouvait être dangereuse, il n'était pas rare qu'un chauffeur de poids lourds letton ou bulgare perde le contrôle de son véhicule. 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, leurs conducteurs n'étaient pas encore en manque de sommeil, et je dépassai une trentaine de camions sans rencontrer de problème avant d'approcher de la sortie 537. (SE, p. 27)

⁴⁰⁰ « Le plus difficile, c'est quand le cynisme n'est pas le fait des *responsables* mais des *victimes* de l'individualisme concurrentiel » (Bruno Viard, « Michel Houellebecq cynique et mystique », dans *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, op. cit., p. 84).

⁴⁰¹ Jean-François Louette, « Présentation », dans *Cynismes littéraires*, op. cit., p. 11.

⁴⁰² *Loc. cit.*

L'absence d'émotion et de condamnation dans cette description des échanges commerciaux entre l'Espagne et l'Europe du nord a de quoi être qualifiée de cynique dans la mesure où ils conduisent à l'exploitation inhumaine de travailleurs venus de pays pauvres et dont les conditions de travail peuvent les mener à la mort. La neutralité du ton se révèle brutale et Florent-Claude semble faire fi de tout sens moral. Mais cette première lecture ne tient pas à l'échelle du roman. Plus tard en effet, lorsque Florent-Claude rend visite à son ancien ami de l'Agro devenu éleveur laitier en Normandie, le système agricole européen et le dérèglement des échanges commerciaux à l'échelle du monde sont très vertement critiqués et les propos du personnage s'affichent sans aucune ambiguïté. Replacé dans un contexte plus large, un tel passage n'est donc cynique qu'en apparence. Pour le dire autrement, le cynisme fonctionne à l'échelle micro-structurale, mais ne tient pas à l'échelle de l'œuvre puisque le personnage est contre le système qu'il décrit. Houellebecq s'appuie sur le dialogisme propre au genre romanesque. On peut lire dans ce type d'extraits une forme de provocation dont le lecteur averti peut s'amuser. Quelques pages plus loin, toujours dans *Sérotonine*, le même Florent-Claude en vient à faire l'éloge de Franco :

Francisco Franco, indépendamment d'autres aspects parfois discutables de son action politique, 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* (qu'on songe à Benidorm ! qu'on songe à Torremolinos ! existait-il dans le monde, durant les années 1960, quoi que ce soit qui puisse y être comparé ?) [...]. (SE, p. 39-40)

Quel cynisme, pourrait-on dire, dans le fait de reconnaître les bienfaits d'un grand dictateur si l'on ne perçoit pas que ces propos sont intégralement antiphrastiques. D'une part en raison des trop nombreuses hyperboles, l'oxymore « authentique tourisme de masse », la caractérisation (« parfois discutables ») ouvertement

provocatrice de la politique de Franco et des questions rhétoriques censées illustrer la pertinence du propos et démontrant l'exact contraire. D'autre part, le lecteur peut aussi se rappeler que le dernier personnage à avoir parlé de Franco dans un roman de Houellebecq est Robert, le « gros beauf » de *Plateforme* ; roman qui d'ailleurs présente le tourisme de masse comme une conséquence du libéralisme sans limite, conduisant à l'exploitation des pauvres par les riches. L'analyse du vocabulaire employé permet de mettre en évidence les points de vue des instances énonciatives. Dans le cas de Florent-Claude, ce dernier adopte un point de vue cynique sur Franco qui n'est pas le sien, il s'opère ainsi nettement une distinction entre le locuteur (Florent-Claude) et l'énonciateur (une position (énonciative) qu'adopte le locuteur, dans son discours, pour envisager les faits, les notions, sous tel ou tel point de vue pour son compte ou pour le compte des autres⁴⁰³). En définitive, le cynisme des personnages houellebecquiens est un cynisme vidé de sa force et de sa puissance destructrice dans la mesure où il n'est que pure réaction, pure provocation, puisque les propos des personnages leur sont en réalité étrangers. Il ne lui reste que la fonction d'autodestruction puisque cette attitude en société provoque rejet et incompréhension. L'attitude cynique est une forme de suicide social, d'acte désespéré. Nous retrouvons ici une des fonctions de l'humour consistant à mettre à distance la souffrance tout en la révélant en creux.

⁴⁰³ Alain Rabatel, « Les paradigmes entrecroisés des instances énonciatives et des points de vue », Recherches ACLIF, Actes du XVII^{ème} séminaire universitaire de Constanta (XVII), 2011, p. 98, [en ligne] disponible sur l'URL : <https://shs.hal.science/halshs-00771386>, consulté le 11 mai 2023.

Houellebecq et ses personnages : de nouveaux Diogènes ?

Comme le note Ludivine Fustin dans l'introduction de son article sur le cynisme chez Houellebecq et comme nous venons de tenter de le montrer :

Et ce détachement, cette indifférence aux choses, aux événements et même aux êtres, déjà présents chez d'autres personnages houellebecquiens, ne résultent pas, selon nous, d'un individualisme forcené, d'un cynisme au sens moderne du terme mais plutôt de l'apathie cynique, qui s'identifiait, à l'époque de Diogène de Sinope (v. 413-v. 327 av. J. C.), à une absence totale d'émotions ⁴⁰⁴.

On peut rappeler que pour Pierre Hadot, le cynisme est principalement un mode de vie avant d'être un discours philosophique, un mode de vie en « rupture »⁴⁰⁵ avec les autres hommes :

La rupture du cynique avec le monde est radicale. Ce qu'il rejette en effet, c'est ce que les hommes considèrent comme les règles élémentaires, les conditions indispensables de la vie en société, la propreté, la tenue, la politesse. Il pratique une impudeur délibérée, se masturbant ou faisant l'amour en public comme Diogène ou comme Cratès et Hipparchia, il ne s'occupe absolument pas des convenances sociales et de l'opinion, méprise l'argent, n'hésite pas à mendier, ne recherche aucune position stable dans la vie [...]. Il ne craint pas les puissants et s'exprime en tous lieux avec une provocante liberté de parole (*parrhesia*) ⁴⁰⁶.

À partir de cette définition du mode de vie cynique, on comprend pourquoi Michel Houellebecq est souvent présenté comme un auteur peignant des personnages cyniques : la liberté de ton des narrateurs évoque la *parrhesia* grecque, l'impudeur de certaines scènes fait penser aux comportements publics de Diogène, l'apparence physique de l'auteur et son attitude nonchalante montrent un rejet (ou du moins une

⁴⁰⁴ Ludivine Fustin, « L'apathie cynique ou le refus des passions chez le héros houellebecquien », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2013-2, p. 189.

⁴⁰⁵ Pierre Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1995, p. 170.

⁴⁰⁶ *Ibid.*

remise en question) des normes sociales propres à l'univers médiatique et littéraire. On le voit très clairement ici, l'adjectif *cynique*, au sens d'Antisthène et de Diogène, associé à Houellebecq et à son œuvre tient à un recouplement d'indices et à une confusion entre l'auteur et ses personnages. La question du choix d'un mode de vie cynique par les personnages houellebecquiens mérite toutefois d'être posée.

Ludivine Fustin, dans un article de 2013, voit dans la trajectoire des personnages houellebecquiens une radicalisation du concept d'apathie des philosophes cyniques :

Diogène répétait que, pour vivre, il fallait de la raison ou une corde pour se pendre : c'est ce que vont expérimenter les personnages houellebecquiens, passant de la souffrance existentielle et de l'envie de se suicider à une apathie cynique voulue, recherchée et même radicalisée afin d'accéder enfin à une forme désabusée du bonheur. Cette vertu, cette force d'âme, ces personnages l'acquièrent, semble-t-il, en refusant les passions et en se contraignant à une vie, certes, sans grand bonheur mais également sans grand malheur, ce qui leur donne cette apparence d'inhumanité passive, dans la mesure où ils se désengagent de tout mouvement passionnel et émotionnel, et, par là même, de l'humanité ⁴⁰⁷.

Il y a effectivement une tendance chez les protagonistes des romans de Houellebecq à se couper progressivement du monde, à se mettre dans une situation autarcique (*autarkeia*) tout en étant dans un état d'insensibilité devant les grandes passions et les grandes émotions humaines. En ce sens, ils peuvent apparaître comme des héritiers de Diogène. Deux points semblent en revanche discutables. Le premier concerne l'aspect volontaire d'une telle disposition. Sauf Jed Martin, qui est un cas particulier dans l'œuvre du romancier, tous les autres personnages subissent la situation d'isolement dans laquelle ils se trouvent plutôt qu'ils ne la choisissent. Elle n'est pas une

⁴⁰⁷ Ludivine Fustin, « L'apathie cynique ou le refus des passions chez le héros houellebecquien », *art. cit.*, p. 189-190.

déclaration d'indépendance face au monde mais le résultat d'un rejet de leur être par la société. Il y a bien sûr le cas des néo-humains dans *La Possibilité d'une île* qui, vivant en parfaite autonomie et libérés de toutes les passions humaines, réalisent grâce à une série de mutations génétiques l'idéal de l'apathie cynique, mais se pose alors une nouvelle question, à laquelle Houellebecq répond par la négative : ces néo-humains connaissent-ils le bonheur ? L'attitude des personnages, qu'elle soit subie ou choisie, les conduit-elle au bonheur, ou du moins à l'absence de souffrance (l'ataraxie) ? Là encore, à part les rares cas et les rares évocations que Ludivine Fustin mentionne, notamment Michel des *Particules élémentaires* et encore une fois Jed Martin, l'interprétation globale de l'œuvre de Houellebecq semble plutôt aller vers l'idée que l'absence de souffrance (ou l'atténuation des souffrances) ne permet en aucun cas d'approcher l'idée du bonheur : les personnages houellebecquiens se révèlent fort peu philosophes. Si leurs attitudes ressemblent parfois à ce que prônait l'école cynique, c'est la plupart du temps malgré eux que le rapprochement peut être fait. Néanmoins, et même si les réponses des uns et des autres divergent, la problématique de l'accession au bonheur est bien commune aux cyniques et à l'œuvre de Michel Houellebecq.

Finalement, l'idéal d'apathie cynique est peut-être trouvé à la fin du dernier roman intitulé *Anéantir*. Plusieurs situations de personnages peuvent être évoquées. Tout d'abord le père de Paul Raison qui, bien que totalement paralysé à la suite d'un AVC, semble pourtant mener une existence heureuse : entouré de sa compagne et des membres de sa famille, il connaît encore les joies des plaisirs sexuels et passe ses journées à contempler les paysages du Beaujolais. Par ailleurs, et de manière assez paradoxale, Paul semble lui aussi avoir atteint une forme d'absence de souffrance à la fin du roman, alors même qu'il est atteint d'un cancer de la bouche qu'il refuse de

soigner. L'explication de ce paradoxe est formulée un médecin et tient en un mot :
l'amour.

Je peux vous dire que j'ai vu mourir beaucoup de riches, et croyez-moi, dans ces moments-là, être riche ce n'est pas grand-chose. Personnellement, je n'hésite jamais à prescrire une pompe à morphine ; quand ils le souhaitent, ils n'ont qu'à appuyer sur un bouton poussoir pour s'injecter un bolus de morphine et se retrouver en paix avec le monde, enveloppés dans un halo de douceur, c'est comme un shoot d'amour artificiel qu'ils peuvent se faire à volonté.

« Et puis, poursuivit-il après une nouvelle hésitation, il y a les gens qui sont aimés jusqu'à leurs derniers jours, ceux qui ont eu un mariage heureux par exemple. C'est loin d'être le cas général, croyez-moi. Dans ce cas, je trouve que la pompe à morphine fait double emploi, l'amour est suffisant [...] » (A, p. 723-724)

L'absence de souffrance qu'arrivent à atteindre les différents personnages houellebecquiens est clairement liée, surtout dans les dernières publications, à la présence de l'amour entre deux êtres. L'amour est une morphine bien plus efficace que n'importe quelle attitude, qu'elle soit humoristique ou cynique.

Un humour allié de la critique

L'humour dans l'œuvre de Michel Houellebecq s'écarte des fonctions qui lui sont traditionnellement attribuées. Pour les personnages tout d'abord, l'attitude humoristique ou cynique ne permet pas de mettre à distance les souffrances psychiques. L'humour comme posture existentielle est décrit comme un leurre que la vie vient systématiquement dénoncer. L'humour noir comme le cynisme ne sont que des habits servant à dissimuler, de manière très incomplète, les réalités sombres de l'existence.

L'humour se révèle en revanche un allié puissant de la critique de l'extension du libéralisme, mais là encore, Houellebecq s'écarte de son usage attendu. Classiquement, l'humour permet de dénoncer en tournant en ridicule la cible visée, en se moquant de certains personnages, autrement dit en se servant des procédés humoristiques pour mettre au jour les faux-semblants et les hypocrisies. Mais cette fonction est elle aussi remise en question puisque, selon Houellebecq, les sociétés postmodernes ont érigé le code humoristique comme le moyen d'expression privilégié des médias, de l'art, de la mode etc. Si tout est pris avec détachement et second degré, l'humour devient finalement insipide et perd sa capacité à montrer une forme de rejet, de critique ou d'indignation.

Si, sur les sujets les plus quotidiens, Houellebecq utilise toujours l'humour comme un allié de son discours critique, sur les sujets moraux (et il s'agit finalement des enjeux principaux des derniers romans), l'humour est utilisé pour sa capacité à toucher le lecteur par les émotions et non plus par la réflexion, propre à ce que l'on nomme le trait d'esprit. Michel Houellebecq se sert de l'humour pour rechercher un effet de connivence avec le lecteur, une connivence qui dépasse la simple critique ou la simple dérision (qui sont finalement des valeurs négatives) pour atteindre une connivence morale autour de valeurs positives.

**QUATRIÈME PARTIE : LA
POSTURE D'ÉCRIVAIN DE
MICHEL HOUELLEBECQ**

L'humour s'exprime dans un texte par une multitude de procédés à la fois discursifs et rhétoriques, sans qu'il soit possible pour autant de le réduire à l'un d'entre eux ou d'en établir une liste précise : sa forme correspond à l'infinité des combinaisons possibles de procédés. Ses fonctions sont elles aussi variées : du ludique au critique, l'humour permet d'établir différentes formes de connivence avec le lecteur. Enfin, il faut ajouter que le repérage de l'humour, ses effets et son efficacité dépendent de manière non négligeable de l'appréciation du récepteur : en tant que communication *in absentia*, autrement dit sans langage corporel, le texte n'explicite pas nécessairement les intentions de l'auteur. Chez Houellebecq, l'humour repose sur des références communes, des provocations, des tabous transgressés : il ne peut donc être spontanément universellement partagé. Pour s'en convaincre, au-delà du cas Houellebecq, il suffit de regarder de vieux sketches de Pierre Dac, Pierre Desproges, Jacques Villeret, Jean Baudoin, Thierry Le Luron... afin de mesurer le décalage tant au niveau des modes d'expression, des références évoquées que des thèmes abordés. Certains spectacles, les plus ancrés dans la situation socio-historique de leur époque, sont devenus presque incompréhensibles.

L'appréciation de l'humour par un lecteur dépend donc de plusieurs facteurs : un facteur individuel regroupant la sensibilité personnelle de chaque lecteur, ses expériences, ses connaissances, ses compétences ; un facteur collectif (ou sociologique), puisque la catégorie sociale du lecteur influence elle aussi le choix et les modes de lecture. La question de la réception effective de l'humour par de vrais lecteurs ne sera pas l'objet de cette partie. En revanche, parce que la construction d'une interprétation par un lecteur se réalise aussi en fonction de l'image qu'il se fait de l'auteur, image qu'il donne à voir par ses textes (son *ethos*) et par ses interventions publiques, nous pouvons

étudier les modalités de représentation de Michel Houellebecq sur la scène médiatique afin de montrer leur influence sur la réception de ses textes.

Nous allons suivre dans cette partie les recherches de Jérôme Meizoz sur la question de la posture. Le critique développe cette notion dans la lignée des travaux de Dominique Maingueneau⁴⁰⁸ et en raison de l'évolution de la littérature contemporaine dans un contexte de société marchande libérale. Meizoz insiste sur « la dimension discursive de la littérature et sur la rupture qu'induit une telle vision avec les conceptions internalistes de la poétique »⁴⁰⁹. Autrement dit, l'analyse littéraire ne doit pas seulement s'appuyer sur une démarche poéticienne, mais doit prendre en compte tout le champ discursif qui l'entoure, c'est-à-dire les conditions de production et de diffusion de l'œuvre. On peut reprocher à une telle démarche de ne considérer la littérature que d'un point de vue extérieur, là où l'on peut reprocher aussi aux poéticiens de n'avoir qu'un point de vue interne⁴¹⁰, c'est pourquoi Jérôme Meizoz théorise la notion de « posture » afin de réunir ces deux positions *a priori* antagonistes et de « décrire au mieux l'articulation du collectif et du singulier dans le discours littéraire »⁴¹¹. Dans son ouvrage intitulé *Postures littéraires*, le critique définit en plusieurs temps sa notion, en reprenant premièrement le concept proposé par Alain Viala, pour qui la posture est une façon d'occuper une position :

Il y a plusieurs façons de prendre et d'occuper une position ; on peut, par exemple, occuper modestement une position avantageuse, ou occuper à grand bruit une position modeste... On fera donc intervenir la notion de posture (de façon d'occuper une position). [...] En mettant en relation [la]

⁴⁰⁸ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

⁴⁰⁹ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 12.

⁴¹⁰ Nous pensons ici notamment aux premiers travaux de Roland Barthes et Julia Kristeva.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 14.

trajectoire [d'un auteur] et les diverses postures (ou la continuité dans une même posture, ce qui est possible – et qui, pour le dire en passant, fait sans doute la « marque » spécifique d'un écrivain, cette propriété de se distinguer qu'on attribue aux plus notoires) qui s'y manifestent, on dégagera la logique d'une stratégie littéraire ⁴¹².

Dans un souci d'articulation du singulier et du collectif, le critique étend la première définition d'Alain Viala en y ajoutant une dimension rhétorique, faisant référence à l'organisation traditionnelle du discours entre *ethos*, *pathos* et *logos*.

Jérôme Meizoz précise que :

La « posture » est la manière singulière d'occuper « une position » dans le champ littéraire. Connaissant celle-ci, on peut décrire comment « une posture » la rejoue ou la déjoue. [...] La posture constitue l'« identité littéraire » construite par l'auteur lui-même, et souvent relayée par les médias qui la donnent à lire au public. [...] Pour moi, cette notion a une double dimension, en prise sur l'histoire et le langage : simultanément elle se donne comme une *conduite* et un *discours*. C'est d'une part une présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire (prix, discours, banquets, entretiens en public, etc.) ; d'autre part, l'image de soi donnée dans et par le discours, ce que la rhétorique nomme *l'ethos*. En parlant de « posture » d'auteur, on veut décrire relationnellement des effets de texte et des conduites sociales. Autrement dit, sur un plan méthodologique, cette notion articule la rhétorique et la sociologie. En effet, elle ne considère pas l'interne textuel sans son pendant externe et vice versa ; enfin, loin de traiter le discours littéraire comme un document sans spécificité, elle permet de l'ancrer dans un fait formel pour en déployer les effets dans la communication. Par exemple, celui de *donner le ton* : la construction de l'orateur dans son discours, son répertoire et ses dispositifs historiques ⁴¹³.

Pour Meizoz, la notion de posture permet d'articuler l'image que tout lecteur se fait de l'auteur par la lecture de ses œuvres et l'image qu'il donne de lui-même, consciemment ou inconsciemment, dans l'espace public et médiatique.

⁴¹² Alain Viala, « Éléments de sociopoétique », dans Alain Viala et Georges Molinié, *Approches de la réception. Sociopoétique et sémiostylistique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993, p. 216-217.

⁴¹³ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, Genève, éditions Slatkine, 2007, p. 18-22.

En conclusion des deux parties précédentes, nous pouvons retenir que deux *ethos* se révèlent, s'opposent et dialoguent dans l'œuvre de Michel Houellebecq. Celui d'un humoriste prenant tous les événements de la vie avec un certain détachement, mais un humoriste triste, puisqu'il ne croit plus dans la force et la vertu de l'humour. D'un autre côté, se dégage des derniers romans l'*ethos* d'un moraliste qui, à la différence de ceux des XVII^e et XVIII^e siècle pourfendant l'hypocrisie et la fausse vertu, propose une surenchère d'immoralité pour dénoncer l'amoralité propre aux sociétés postmodernes.

L'objet de cette quatrième partie sera donc de traiter la question de l'image publique de l'auteur en se posant les questions suivantes : dans quelle mesure viennent-elles valider ou invalider les conclusions sur l'*ethos* que nous venons de formuler ? Dans quelle mesure la posture d'écrivain de Michel Houellebecq, c'est-à-dire sa propre représentation dans œuvre et son image publique, impose-t-elle ou non un ton humoristique à son œuvre littéraire ? Réciproquement, nous pouvons aussi nous demander s'il existe une cohérence entre la posture publique et le ton des romans.

I. TROUVER SA POSTURE

Plusieurs études ont déjà été menées sur la posture de Michel Houellebecq. La toute première est peut-être celle de Dominique Noguez, publiée d'abord dans *L'Atelier du roman* entre juin et décembre 1999, reprise ensuite dans l'ouvrage *Houellebecq, en fait*, et consistant en une analyse du style de l'auteur, le style étant selon Raphaël Baroni

une manière de « débusquer l’auteur dans (entre) ces lignes⁴¹⁴ ». La conclusion de Dominique Noguez s’opère en deux temps. Il constate tout d’abord que :

Si, en effet, Michel Houellebecq a plusieurs cordes à son arc – une corde de poète, une corde d’essayiste (critique ou journaliste) et une corde de romancier –, l’une est plus centrale, plus médiane que les autres, c’est la corde de l’essayiste. Elle est probablement la vérité de son style [...]. Le vrai Houellebecq, le Houellebecq central, est ainsi celui d’« Approches du désarroi », un de ses textes les plus denses et les plus caractéristiques. Comme le Perec des *Choses*, et dans le moment même où il choisit le roman, il aurait manifestement pu choisir l’essai [...] ⁴¹⁵.

En 1999, Dominique Noguez s’appuie sur les deux premiers romans de Houellebecq, mais la tension entre le romanesque et l’essai se retrouve jusqu’aux dernières publications de l’auteur, provoquant des effets de contraste parfois humoristiques et sous-tendus par une argumentation critique. La suite de la conclusion revient sur plusieurs autres écarts traversant l’œuvre de Houellebecq :

De même que Gide se définissait comme « un petit enfant qui s’amuse – doublé d’un pasteur protestant qui l’ennuie », Michel Houellebecq est au cœur de maintes synthèses et cicatrises : un dépressif qui oublie souvent d’être asthénique, un réaliste lyrique, un indifférent qui s’indigne, un doux qui cogne ⁴¹⁶.

Houellebecq sait donc à merveille souffler le chaud et le froid, Dominique Noguez notant d’ailleurs un peu plus tôt dans son essai que « de telles profiteroles stylistiques ont toujours été propices à une donnée dont il faut bien écrire ici enfin le nom : humour »⁴¹⁷. Pour le critique, l’image que l’auteur donne de lui-même par son style

⁴¹⁴ Raphaël Baroni, « Combien d’auteurs y a-t-il dans cette œuvre ? », *Fabula / Les colloques*, Les « voix » de Michel Houellebecq, 2016, [en ligne], disponible sur l’URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4222.php/>, page consultée le 28 juillet 2022.

⁴¹⁵ Dominique Noguez, *Houellebecq, en fait, op. cit.*, p. 150-151.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 154.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 126.

d'écriture est celle d'un humoriste froid, d'un pince-sans-rire à la poigne à un peu forte, d'un dépressif drolatique.

En 2003, Jérôme Meizoz publie un article revenant sur la polémique qui a suivi la publication de *Plateforme* et les propos de Houellebecq pour le magazine *Lire*. Sa conclusion consiste à analyser cette polémique à l'aune de la notion de posture :

Tout indique que Houellebecq a délibérément induit cette polémique et ainsi mis en péril l'immunité de sa fiction. On gagne alors à envisager « Houellebecq » non comme une personne civile, mais comme une posture littéraire. [...]. « Houellebecq », en effet, est un pseudonyme, emprunté comme celui de L.-F. Céline à la grand-mère de l'écrivain. Sous ce nom de plume, Houellebecq se distingue du citoyen Michel Thomas dont le nom n'intervient pas dans le débat. Dès lors, une troisième instance est à considérer, périmant le duo auteur et narrateur : la posture auctoriale. [...] La posture de Houellebecq met en scène une caractéristique de l'écrivain à l'ère de l'opinion publique et des médias de masse (Blanckeman 2002)⁴¹⁸. Selon Jean-Benoît Puech celui-ci « téléguide ses médiateurs, fait de sa figure [...] un roman. Il devient l'auteur de sa légende [...]. » En effet, c'est après la publication de *Plateforme* que « Houellebecq » adopte les opinions de ses personnages et de son narrateur. Autrement dit, l'auteur pseudonyme se met à la traîne de sa fiction : la posture « Houellebecq » consiste à rejouer machinalement dans l'espace public, le personnage d'antihéros aux propos « socialement [in]acceptables » auquel il a délégué la narration. Par un étrange renversement, la conduite de fiction (les propos du narrateur) précède ici la conduite sociale (ceux de la posture auctoriale) et semble la générer. Tout se passe comme si, une fois Michel Thomas l'« auteur biographique » laissé hors de tout cela, le procédé renvoyait dans l'univers fictionnel non seulement les personnages et le narrateur, mais également la posture « Houellebecq » [...]. Quel profit Houellebecq peut-il espérer d'une telle orientation de la réception ? Sa posture manifeste selon moi un nouvel état du champ littéraire contemporain : toute une jeune génération d'écrivains nés dans l'ère de la culture de masse (Angot, Beigbeder, Despentès ou Houellebecq), assument désormais pleinement la mise en scène publique de l'auteur à travers les fréquentes polémiques portant sur leur personne et leurs écrits. L'échange littéraire s'étant peu à peu calqué sur les exigences de la publicité et de l'image (Jourde 2001⁴¹⁹ ; Blanckeman 2002), ces mises en scène sont devenues partie intégrante d'une nouvelle manière d'envisager l'existence publique de la littérature : nous retrouvons la « plateforme programmatique » de Michel (p. 259). Dans cet univers du spectacle, toute référence à un quelconque for intérieur est obsolète. Selon

⁴¹⁸ Blanckeman Bruno, *Les Fictions singulières. Etude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte, 2002.

⁴¹⁹ Jourde Pierre, *La Littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2001.

une technique empruntée à l'art contemporain – le narrateur Michel organise des expositions d'avant-garde pour le ministère de la culture ! –, ces auteurs surjouent la médiatisation de leur personne et l'incluent à l'espace de l'œuvre : leurs écrits et la posture qui les fait connaître se donnent solidairement comme une seule performance ⁴²⁰.

L'analyse de la polémique conduit Jérôme Meizoz à replacer les œuvres de Houellebecq dans leur contexte économique et médiatique, et considère les interventions publiques de l'auteur comme faisant partie du projet artistique lui-même : l'œuvre et la posture relèvent selon lui d'une même stratégie.

Dans un article publié en 2012 dans la revue *Contextes*, Louise Moor analyse avec précision les caractéristiques de la posture Houellebecq. Selon la critique, les romans de l'auteur mettent en place de manière volontaire une série de confusions entre les différentes instances responsables du récit :

L'addition de ces deux facteurs – la relation énonciateur/personnages et personnages/auteur – amène à une confusion au niveau des représentations entre le garant intra-discursif du récit et l'auteur du roman. Si l'*éthos* discursif de l'énonciateur est fortement associé aux représentations des personnages, et que ces personnages se présentent de manière plus ou moins explicite comme des doubles de l'auteur, l'*ethos* intra-discursif peut dès lors être associé de manière légitime à l'image effective que l'auteur donne à voir ⁴²¹.

La confusion orchestrée par Houellebecq vise à produire des polémiques et influence la réception de ses œuvres en orientant le jugement critique vers des considérations éthiques par exemple. Pour Louise Moor, cette posture polémique de l'auteur a été si présente qu'elle en est devenue une forme de prérequis, un « *ethos* pré-

⁴²⁰ Jérôme Meizoz, « Le roman et l'inacceptable », *Etudes de lettres*, n° 266 janvier 2003, p. 138-140.

⁴²¹ Louise Moor, « Posture polémique ou polémisation de la posture ? », *CONTEXTES*, 2012/10, [en ligne], disponible sur l'URL : <http://journals.openedition.org/contextes/4921>, p. 7, consulté le 13 juillet 2022.

discursif »⁴²² : les lecteurs attendraient nécessairement d'un roman de Houellebecq qu'il fasse polémique – au risque d'être déçus, comme ce fut le cas lors de la sortie de *La Possibilité d'une île* ou de *La Carte et le territoire*. Il s'opère ainsi un passage d'une posture polémique à une polémisation de la posture. Malgré ces premières remarques, la critique ajoute que cette posture entre plutôt en désaccord avec la majorité des images publiques de l'écrivain, plutôt tournées vers l'idée d'un isolement – littéraire, spirituel, géographique et social :

Comme on peut le voir, cette posture comportementale tend à s'opposer à l'image de l'écrivain que le destinataire construit au travers de ses discours. Aux assertions parfois très violentes répond une présentation de soi sans relief et une voix monocorde. Ce culte de l'isolement matériel peut apparaître chez Houellebecq comme une forme de protection, mais aussi comme un maintien de sa crédibilité. Par cet isolement physique, Houellebecq parvient systématiquement à tirer son épingle du jeu⁴²³.

Pour Houellebecq, la polémique n'est pas une manière de prendre position dans le débat intellectuel de son époque, car lui-même refuserait de s'y engager pleinement. Il provoque le débat et aussitôt se retire. Le moins que l'on puisse dire est bien qu'il y a une vraie difficulté à saisir l'homogénéité de toutes les formes d'apparition de Houellebecq, lequel pourrait bien se présenter comme le poil à gratter de la société française, se réfugiant derrière ses fictions et son image d'écrivain solitaire.

⁴²² *Ibid.*, p. 8.

⁴²³ *Ibid.*, p. 9.

Dans son ouvrage intitulé *À propos du « style » de Houellebecq*, Samuel Estier opère une première synthèse des différentes positions critiques sur la posture de Houellebecq. Il commence par citer les propos de Liesbeth Korthals Altes⁴²⁴ :

Korthals Altes dégage trois grandes tendances posturales : (i) celle de l'écrivain sincère, sensible et authentique ; (ii) celle de l'écrivain raté ou du bouffon ; et (iii) celle de l'imposteur. Sa conclusion, que nous pouvons juger décevante dans la mesure où Korthals Altes ne pèse pas le pour et le contre des positions, consiste à laisser le lecteur décider, selon les indices qu'il sélectionne pour la construction de sa propre posture⁴²⁵.

Samuel Estier discute ensuite les thèses de Louise Moor et de Jérôme Meizoz. Pour la première, il revient notamment sur l'interprétation qui consiste à analyser la posture de Houellebecq comme une volonté de brouiller les pistes :

Il s'agit moins selon d'une volonté que d'un effet de lecture. Parler de « volonté de brouiller les pistes », c'est en un sens méconnaître comment s'élabore la fiction aux yeux de Houellebecq. En effet, il est plus difficile selon lui de créer un personnage de toutes pièces que de dériver à partir de soi-même ou de modèles existants. Le prénom « Michel » dans les romans, ou d'autres éléments du même type, éléments dont on est toujours friand de trouver la confirmation dans la biographie, ont pour fonction non d'initier un processus de coïncidence de soi à soi mais de stimuler l'imagination⁴²⁶.

Le brouillage que l'on peut ressentir entre les personnages et l'auteur ne serait donc pas le fait d'une stratégie consciente mais plutôt la conséquence inéluctable d'une certaine méthode d'écriture consistant à dériver à partir de soi. À propos des analyses de Jérôme Meizoz, Samuel Estier discute principalement le rapprochement que ce premier opère entre Houellebecq et Céline. Les tentatives de rapprochement entre

⁴²⁴ Liesbeth Korthals Altes, « Slippey Author Figures, *Ethos*, and Value Regimes. Houellebecq, a Case », dans G. J. Dorleijn, R. Grüttemeier et L. Korthals Altes (dir.), *Authorship Revisited. Conception of Author around 1900 and 2000*, Louvain, Peeters, 2010, p. 95-117.

⁴²⁵ Samuel Estier, *A propos du « style » de Houellebecq*, *op. cit.*, p. 87-88.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 93.

Houellebecq et d'autres écrivains amènent Estier à analyser la posture Houellebecq en termes de « figure culturelle » :

La posture « Houellebecq » selon nous, c'est le moment où la société s'empare de l'écrivain et l'arrache à lui-même pour en faire une figure culturelle. Ce moment n'est pas datable précisément, mais il est clair que quelque chose se joue dès la parution des *Particules*, à la rentrée 1998. Rapidement, Houellebecq n'a plus eu à consacrer beaucoup d'énergie à être Houellebecq, en quelque sorte : d'autres le faisaient à sa place⁴²⁷.

Ce que l'on peut retenir des différentes analyses proposées par ceux qui se sont penchés sur la posture Houellebecq est son extrême labilité. Tout d'abord parce que l'auteur joue perpétuellement sur plusieurs tableaux et sur différents registres : sa posture est multiple. Par ailleurs, à force de médiatisation exhibant des invariants, celle-ci finit par échapper à son créateur et par gagner une forme d'autonomie. Dans les paragraphes suivants, nous allons davantage nous pencher sur les interventions publiques de l'auteur à la télévision et au cinéma. Nous nous emploierons tout d'abord à montrer que Houellebecq joue avec sa propre image et les représentations que le public se fait de lui, puis nous tenterons de dégager les invariants de sa posture dans ses interventions publiques afin d'interroger son influence sur la réception de son œuvre et en particulier sur la perception de l'humour.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 101.

II. L'IMPOSSIBLE CATÉGORISATION DE L'AUTEUR

Depuis de nombreuses années, le travail de Michel Houellebecq dépasse les limites du monde littéraire. Dès les années 2000, il collabore avec Bertrand Burgalat pour mettre en musique ses poèmes. Le résultat de ce travail est un album intitulé *Présence humaine* et une série de concerts donnés un peu partout en France et en Europe. Il s'intéresse au cinéma, comme réalisateur et comme acteur, ainsi qu'à la photo. Cette présence de l'auteur dans différents domaines artistiques fait dire à Jérôme Meizoz que :

Houellebecq emprunte ses modèles d'intervention artistique à l'art contemporain plus qu'au champ littéraire. L'envisager seulement comme un « écrivain », c'est négliger tout un pan du dispositif artistique qu'il déploie. Il a certes exploré divers genres littéraires (poésie, roman, essais, préfaces, correspondance), mais il teste constamment d'autres sphères de pratique : la performance d'acteur, le disque et le concert, le commissariat d'exposition (Palais de Tokyo, Paris, juin 2016 ; Pavillon Carré de Baudoin, Paris, 2014), le scénario, la réalisation de films et de photos, etc. Autrement dit, au-delà d'un statut d'« écrivain », il s'agit d'une sorte de performance généralisée, enjambant les frontières des disciplines ⁴²⁸.

Houellebecq les enjambe régulièrement, comme en témoigne la dernière exposition de photos donnée à Zurich lors de festival Manifesta en 2016 pour laquelle il a proposé des clichés médicaux de différentes parties de son anatomie, sous forme de radiographies, d'IRM, de scanners. Il a aussi mis à disposition des spectateurs des bulletins de santé et des résultats d'examens divers. Dans ce cas, l'exhibition de soi chez

⁴²⁸ Jérôme Meizoz, « Vers l'au-delà médiatique : *La Carte et le Territoire* », *Fabula / Les colloques, Les « voix » de Michel Houellebecq*, 2017, [en ligne], disponible sur l'URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4340.php/>, page consultée le 14 avril 2021.

Houellebecq ne se fait pas sur mode humoristique mais avec une ambition artistique et un sérieux évident. Les clichés ne sont pas donnés tels quels et sont le résultat d'un travail d'élaboration esthétique jouant sur les formes, les couleurs, les angles de prise de vue.



(Photo prise par Fabrice Coffrini pour l'AFP en 2016)



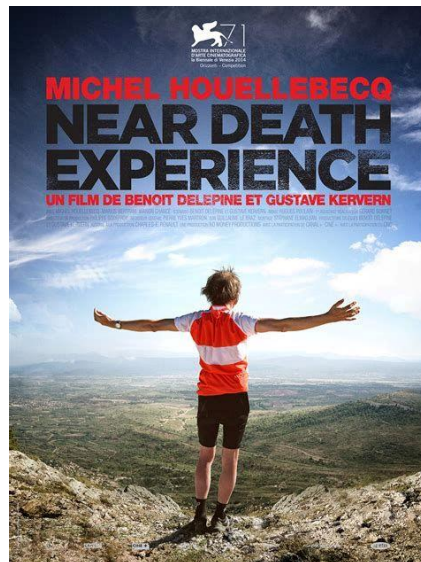
(Photo prise par Fabrice Coffrini pour l'AFP en 2016)

Au-delà de l'aspect plastique et esthétique d'une telle *performance* artistique, Houellebecq joue avec sa propre image et cette exposition peut fonctionner comme un pied de nez à ceux qui voudraient découvrir qui est le vrai Michel Thomas. La présence médiatique et artistique de Houellebecq, ainsi que les parallèles évidents entre l'œuvre et la vie de l'auteur (parallèles que lui-même souligne), poussent à voir dans les personnages houellebecquiens des doubles de l'auteur. Les œuvres proposées lors de l'exposition de Zurich sont comme une réponse ironique à ce désir de lecture biographique. Houellebecq se livre, donne toutes les informations possibles le concernant, jusqu'aux plus intimes, et se joue finalement de la curiosité impudique du public et des lecteurs.

Un phénomène comparable peut s'observer dans les apparitions cinématographiques de l'écrivain. Houellebecq a très vite été attiré par l'univers du cinéma. Après un cursus à l'Institut National d'Agronomie où il réalise avec des amis un premier court-métrage, il suit pendant deux ans une formation à l'école Louis-Lumière⁴²⁹. En 2001, il réalise un court-métrage érotique intitulé *La Rivière*, et en 2008 il adapte au cinéma son roman *La Possibilité d'une île*. En tant qu'acteur, Michel Houellebecq a tenu les rôles principaux dans trois films :

⁴²⁹ Sur cette période de sa vie, voir Denis Démonpion, *Houellebecq non autorisé*, Paris, Maren Sell Editeurs, 2005, pp. 99-111.

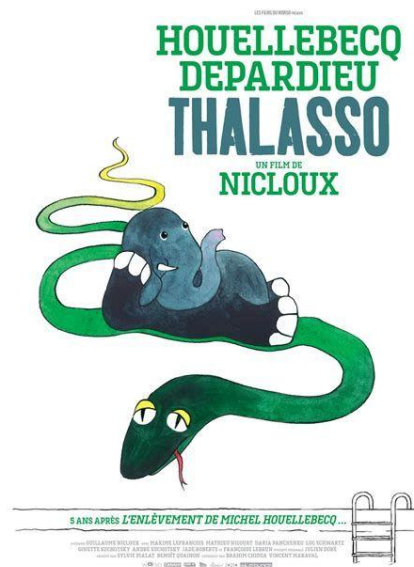
- *Near Death experience*, sorti en 2014 et réalisé par Gustave Kervern et Benoît Delépine.



- *L'Enlèvement de Michel Houellebecq*, sorti aussi en 2014 et réalisé par Guillaume Nicloux.



- Le dernier en date, *Thalasso*, sorti en 2019 et réalisé par Guillaume Nicloux.



Dans le film de Kervern et Delépine, Michel Houellebecq joue le rôle de Paul, employé dans un centre d'appel téléphonique en pleine crise. On y voit Houellebecq habillé en cycliste, lancé dans une quête désespérée pour redonner un sens à sa vie. Ce goût pour le burlesque et l'autodérision est encore accentué dans les deux autres films. Comme dans *La Carte et le territoire*, les deux longs-métrages de Guillaume Nicloux mettent en scène Houellebecq dans son propre rôle d'écrivain et reprennent tous les stéréotypes qui lui sont habituellement assimilés : mauvaise hygiène de vie, alcool, cigarettes, dépression. Dans le premier film de Nicloux, Houellebecq se fait enlever et par des ravisseurs qui le kidnappent et l'enferment dans une grande caisse en métal.



Derrière l’image absurde de quelqu’un que l’on peut enlever sans qu’il oppose de résistance et que l’on peut ranger dans une boîte, se cache probablement un clin d’œil à la situation médiatique de l’auteur. Alors que de nombreux journalistes, critiques ou biographes essaient de ranger Houellebecq dans une case intellectuelle ou idéologique (nouveau réac, « déprimiste »⁴³⁰, islamophobe, conservateur etc.), la leçon du film est bien que l’auteur ne tient jamais totalement dans l’espace qu’on lui a attribué. Une fois dans la maison des ravisseurs, Houellebecq se révèle être le prisonnier le plus insupportable : il réclame cigarettes et vin rouge sans arrêt, sympathise avec la mère d’un des ravisseurs, demande à voir une prostituée, boit trop et insulte ses geôliers etc. En définitive, tous ces personnages finissent par sympathiser et Houellebecq et même inviter à revenir dire bonjour à l’occasion. Dans ce film, personne ne tient sa position : ni les ravisseurs, ni le prisonnier, comme si finalement le réalisateur invitait à

⁴³⁰ Jean-Marie Rouart, *Le Figaro littéraire*, 15 octobre 1998.

poser un regard complexe sur l'auteur de *Plateforme*, un regard qui le sortirait des clichés qui l'accompagnent. Le Houellebecq personnage de film est clairement un homme aux visages multiples : facétieux et sérieux, colérique et doux, sentimental et froid, il est à l'image des personnages de ses livres. Cette représentation de l'auteur peut influencer la lecture dans la mesure où elle invite le lecteur à se garder de toute opinion définitive, à se méfier des idées reçues sur l'auteur, à garder une certaine distance avec les jugements préconstruits, distance nécessaire à la perception du second degré, de l'ironie et de l'humour. On remarquera d'ailleurs que, sur l'affiche du dernier film, l'auteur est représenté sous la forme d'un serpent (on peut en effet légitimement supposer que Depardieu est plutôt ici symbolisé par l'éléphant), figure à la fois de la tentation et de la morsure. Houellebecq aime aussi se peindre comme l'aiguillon de la société, le provocateur, l'ironiste, l'auteur à la parole libérée se souciant peu du politiquement correct et de la pensée progressiste.

III. LES REPRÉSENTATIONS PUBLIQUES DE MICHEL HOUELLEBECQ

Michel Houellebecq est un auteur qui a très rapidement su jouer avec son image médiatique. Ses nombreuses interventions lors d'émissions de télévision, de radio, l'exhibition de sa dégradation physique et ses tribunes dans la presse font souvent débat et viennent perturber la réception de ses livres. Quoi que l'on pense de cette image publique de l'écrivain, sa présence, voire son omniprésence nous oblige à la prendre en considération et comme faisant partie du projet artistique et littéraire de l'auteur. S'il

est assez compliqué de mener une étude exhaustive de la posture de Michel Houellebecq lors de ses apparitions publiques, tant elles sont nombreuses et variées, nous pouvons néanmoins en tracer les grandes lignes en prenant appui sur une dizaine d'interventions publiques de l'auteur, choisies en raison de leur audience et de leur diffusion. Prenons comme point de départ l'émission radiophonique « Du jour au lendemain », animée par Alain Veinstein, en 1994 :

Alain Veinstein : J'ai choisi Michel Houellebecq pour commencer de prendre une phrase dans un livre que vous avez publié en 1991 aux éditions de La Différence *Rester vivant*, c'est son titre, et son sous-titre qui est aussi le genre dans lequel il se place c'est « méthode ». J'aurais pu peut-être prendre aussi bien cette autre phrase : « La société où vous vivez a pour but de vous détruire ».

Michel Houellebecq : Juste après il y a « vous en avez autant à son service »... Le mot méthode... on m'a dit que cela faisait penser... aux introductions aux méthodes de langue... Par le ton « gardez courage », « ne vous laissez pas abattre », continuez un peu chaque jour, enfin ce genre de choses. En fait c'est un livre qui insiste beaucoup sur le... le courage. Il faut du... courage pour dire la... vérité. Surtout..., surtout quand elle désagréable pour vous aussi. C'est-à-dire que quand on s'attaque en même temps, enfin attaquez le monde, critiquez le monde c'est facile mais, ce n'est pas ma position... Et, pour être... pour réussir à dire les choses en profondeur, il ne faut pas s'épargner, donc ça demande une... Enfin..., je ne sais pas si cela serait tenable sans lecteur quoi. Je ne pense pas en fait. Parce que les gens, de manière parfois surprenante, viennent vous dire que c'est vrai, que c'est bien d'avoir dit ça et donc c'est, c'est encourageant, enfin c'est nécessaire, puisque... on est amené à dire des... tellement de choses désagréables à jouer contre soi... Donc des signes de compréhension sont... sont bien agréables.

Alain Veinstein : Mais c'est pas ce qui vous fait écrire quand même ?

Michel Houellebecq : Euh... c'est peut-être ce qui me fait continuer quand même parce que, c'est-à-dire que j'ai une caractéristique qui est pénible hein d'ailleurs : quand je dis quelque chose et que l'interlocuteur ne comprend pas je répète inlassablement.

Alain Veinstein : ça peut durer longtemps parfois !

Michel Houellebecq : Ben oui ça peut durer longtemps, c'est pour ça que je pense que j'ai, s'il n'y a pas des gens qui... me faisaient savoir qu'ils ont ressenti mes livres je continuerai à écrire le même sans arrêt, obsessionnellement, alors que... là... je peux essayer de retrouver des domaines.... Là je parle vraiment que du monde contemporain en fait et sous un angle assez social, dans mes trois livres. Mais je me rappelle que avant... d'avoir dû m'affronter au monde moi-même, beaucoup de choses m'intéressaient, je m'intéressais la science, la physique quantique surtout, des choses comme ça ⁴³¹.

Lors de cet entretien, le débit de parole est lent et hésitant (les points de suspension marquent les temps d'arrêt et les moments d'hésitation), le propos est assez abstrait et d'emblée orienté par Michel Houellebecq sur la question de la place du poète dans société et le rapport qu'il entretient avec son texte. La présentation que Houellebecq fait de lui-même s'inscrit dans une tradition déjà ancienne, remontant au milieu du XVIII^e siècle et qui vise à « investir la littérature d'une fonction sociale éminente »⁴³². L'ambition sociologique des romans de Houellebecq et ses propos tenus lors de cette première interview montrent que la mission de l'écrivain est bien de se présenter comme un témoin, impartial et lucide, le seul qui ose formuler la vérité, au risque de déplaire et d'être soi-même condamné par ceux qui refusent de la voir. Il y a pour l'auteur un vrai point commun entre la philosophie et la poésie : ces deux disciplines ont pour objectif de « creuser dans le Vrai »⁴³³. Pour reprendre une célèbre formule de Paul Bénichou, l'écriture est décrite par Houellebecq comme un véritable « sacerdoce »⁴³⁴. Houellebecq ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme qu'« écrire n'est pas un travail ; c'est une charge »⁴³⁵. La singularité de sa posture tient dans le fait qu'il

⁴³¹ « Du jour au lendemain », 1994, voir annexe 9.

⁴³² Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, José Corti, 1973, p.21.

⁴³³ Michel Houellebecq, *Rester vivant*, *op. cit.*, p. 27.

⁴³⁴ Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, *op. cit.*, pp. 23-77.

⁴³⁵ Michel Houellebecq, *Rester vivant*, *op. cit.* p. 16.

ne s'épargne pas lui-même dans ses jugements, du moins il n'épargne pas les locuteurs de ses romans dans lesquels on trouve des projections de l'auteur, ils ne sont pas en dehors du monde ni des « choses désagréables » qu'il tente de décrire. Dans la bouche de l'auteur, le sacerdoce devient un sacrifice et prend la forme d'un dévouement quasi christique. La posture qu'occupe Houellebecq lors de cet entretien est parfaitement en accord avec les fonctions de l'écrivain telles qu'il les décrit dans son essai *Rester vivant*. Pour écrire, il faut « désapprendre à vivre »⁴³⁶, autrement dit rester en vie tout en étant déjà mort aux yeux de la société ; ce n'est qu'à partir de cette position qu'il est possible d'atteindre une forme de vérité et « une vision honnête et naïve du monde »⁴³⁷.

Houellebecq et la télévision

Si l'inconvénient d'une émission comme celle d'Alain Veinstein est que son audience relativement restreinte ne permet pas de tirer des conclusions quant à l'influence de l'image de l'auteur sur la lecture de ses œuvres, elle trace néanmoins quelques directions : en particulier l'omniprésence d'une réflexion chez Houellebecq concernant le statut, le rôle de l'écrivain et les conditions propres à l'exercice de la littérature. À partir de la publication de son second roman, *Les Particules élémentaires*, Michel Houellebecq devient très présent dans la presse : audio, écrite ou télévisuelle, au point que Jérôme Meizoz identifie l'intervention médiatique comme le prolongement privilégié de son œuvre :

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 27.

Ainsi Michel Houellebecq fait-il de ses interventions télévisées un prolongement de ses romans, y reprenant à son compte les propos de certains personnages. Le voilà attaqué en justice pour cette raison, alors que son roman n'est pas inquiété. Houellebecq importe ses pratiques de l'art contemporain, dont il est un observateur attentif : ici, une posture publique qui prolonge et déplace le dispositif romanesque sur la scène médiatique⁴³⁸.

La télévision étant de loin le média connaissant la plus large audience, nous pouvons supposer que ce sera aussi celui qui aura la plus grande influence sur la réception des romans de l'auteur. Nous proposons donc d'analyser les représentations télévisuelles de Houellebecq, de 1998 à 2017, par l'intermédiaire de sept émissions (dont les transcriptions sont disponibles en intégralité ou par extrait dans les annexes) :

- « Métropolis », Arte, émission présentée par Pierre-André Boutang, 1998.
- « Campus », France 2, émission présentée par Guillaume Durand, 6 septembre 2001.
- « Permis de penser », Arte, émission présentée par Laure Adler, le 9 septembre 2005.
- « Tout le monde en parle », France 2, émission présentée par Thierry Ardisson, 2005.
- « Café Picouly », France 5, émission présentée par Daniel Picouly, 10 septembre 2010.
- « Le 20h de France 2 », émission présentée par David Pujadas, 6 janvier 2014.

⁴³⁸ Jérôme Meizoz, *Faire l'auteur en régime néo-libéral*, Genève, Slatkine, 2020, p. 201-202.

- « L'émission politique », France 2, émission présentée Léa Salamé et David Pujadas, 4 mai 2017.

Plusieurs questions nous guideront lors de cette analyse. Quels sont les invariants que l'on peut observer dans la manière qu'a Houellebecq de se présenter au public ? Peut-on noter une évolution au cours des vingt dernières années ? Dans quelle mesure la manière de se présenter permet-elle, ou non, d'ouvrir la possibilité d'une lecture humoristique d'une partie de l'œuvre de l'auteur ?

Houellebecq auteur

Le premier point notable est que Michel Houellebecq se présente toujours comme un auteur, au sens le plus traditionnel du terme, autrement dit quelqu'un qui s'inscrit dans une filiation littéraire, qui évoque ses techniques d'écriture et qui accorde une grande importance à la langue et à son rythme. Parler de l'écriture dans ses aspects les plus concrets est souvent une réponse que Houellebecq apporte quand le journaliste cherche la provocation ou la polémique. C'est le cas en septembre 2001 dans l'émission « Campus » :

G.D. : Michel Houellebecq bonsoir merci de nous rejoindre sur ce plateau je veux rappeler quelques éléments biographiques avant qu'on ne commence. Vous avez 43 ans. Vous avez donc publié trois romans, *Plateforme* donc il vient d'arriver, *l'Extension du domaine de la lutte* en 94 en effet, *Les Particules élémentaires* donc en 1998. Tous vos héros dans ces trois romans, il y a aussi des poèmes, il y a aussi d'autres œuvres, y compris d'ailleurs des disques, tous vos héros s'appellent Michel, est ce que vous avez le sentiment, pour aller dans le droit fil de la conversation de tout à l'heure comme Flaubert qui disait madame Bovary c'est moi, est ce que Michel, c'est vous, ces trois Michel ?

M.H. : En fait ce que ce qui est encore plus important comme choix c'est de savoir si on écrit « je » où la troisième personne. Disons que l'identification par le prénom c'est à peu près du même niveau d'importance que les traits physiques quoi, alors de temps en temps je rapproche physiquement mes héros de moi, de temps en temps je les éloigne je mets le même prénom mais ça c'est pas ça pèse pas très lourd en fait quand on écrit hein. Par contre le « je », choisir le « je » ça engage complètement le roman ⁴³⁹.

La question de Guillaume Durant est un peu naïve mais Houellebecq répond avec sérieux par des éléments techniques. Il donne ainsi de lui-même l'image d'un écrivain travailleur, conscient des procédés qu'il utilise et des effets qu'ils peuvent produire. Un même type de réponse est donné lors de la publication de *Soumission* quant Patrick Cohen, sur France Inter, l'interroge sur la nature de son roman (voir troisième partie).

Ses filiations, Houellebecq les trouve en grande majorité dans le XIX^e siècle, tout particulièrement chez Baudelaire. Il s'agit de la toute première référence évoquée lors de l'émission *Métropolis* en 1998, pendant laquelle Houellebecq récite le poème « Recueillement » avant d'expliquer ce qu'il aime chez l'auteur des *Fleurs du mal* :

M.H. : Je me suis rendu compte qu'il y avait une présence du monde réel chez Baudelaire, plus forte que chez les autres poètes de son temps. Ou du nôtre d'ailleurs. Il y a une espèce d'immense effort de toucher aux extrêmes, l'extrême concret, l'extrême pureté ⁴⁴⁰.

Cette référence à Baudelaire, à laquelle il faut ajouter Balzac, Dostoïevski, Lovecraft, Schopenhauer, sera à nouveau évoquée en 2005 avec Laure Adler :

M.H. : Balzac ça m'écrase, de temps en temps, de penser à lui. En même temps, ce qui est bien, c'est que de temps en temps, il fait n'importe quoi. Donc c'est rassurant. C'est écrasant par l'ampleur de ce qu'il a brassé, mais c'est pas intimidant par la réussite dans le détail. Mais bon je ne serai jamais aussi bon romancier que Balzac, mais personne ne le sera. Je veux dire. Je peux pas et c'est bizarre parce que c'est pourtant deux cas de réussite

⁴³⁹ « Campus », 2001, voir annexe 2.

⁴⁴⁰ « Métropolis », 1998, voir annexe 1.

extrême, et qui pourtant ne tuent pas. Ne tuent pas les écrivains qui suivent. Enormément, tout le, toute la deuxième moitié du XIX^e français avait lu Baudelaire, en est complètement imprégnée, et il y a parmi tout ça des réussites exceptionnelles ; enfin c'est la période la plus brillante de la poésie en France. Balzac a engendré énormément après lui. Par exemple c'est très différent du cas de Proust. Proust il referme la porte derrière lui. C'est un sommet, mais un sommet qui restera isolé, c'est pas une nouvelle, une nouvelle voie. Et donc ce sont deux, oui se sont vraiment deux génies généreux. Balzac et Baudelaire.

Enfin, l'évocation des écrivains qui ont fortement marqué Houellebecq est aussi une manière de mettre en avant son attachement à la langue et à son rythme, l'auteur préférant finalement se présenter comme un poète plutôt que comme un romancier :

M.H. : Oui mais je pense que, je pense que je finirai sûrement par la poésie. Si je finis quelque chose, si je finis moi-même, si je meurs pas bêtement, je pense que je finirai par la poésie.

Là ce que j'ai fait d'encore plus récent que mon livre, le dernier. C'est ce qui est marqué au dos. Un site internet. J'ai fait un site internet, et ma première pensée ça a été d'y mettre des poèmes. D'en mettre des inédits déjà. Et d'y enregistrer certains publiés, de les lire moi-même, de les donner à télécharger. Enfin je resterai attaché à la poésie plus qu'à n'importe quoi jusqu'au bout je pense. En poésie il m'arrive d'être paisible ou heureux, domaine qui me paraît quand même inaccessible à la prose romanesque. L'exaltation, le bonheur ou la paix sont pas des... le roman peut pas fonctionner sans drame, c'est une question que je me suis... en fait mon idéal serait d'écrire un long poème idyllique... bon j'ai essayé de lire... par exemple *Paul et Virginie*, mais quand même je n'aime pas énormément, c'est pas si mal, compte tenu de la difficulté de l'exercice mais... c'est beaucoup moins convaincant que Dante qui lui a choisi la forme poétique. Donc il y a quelque chose qui... on n'y arrive pas. Le bonheur reste quand même un domaine quasiment inexploré par la littérature. Pas par la peinture : la félicité, l'extase religieuse, le paradis, les peintures de paradis sont très convaincantes, et il y a quelque chose dans le mot qui ne va pas et pourtant la poésie y arrive, c'est pour moi une des choses les plus mystérieuses concernant la poésie. Ce qu'on arrive à peindre la félicité avec des mots qui sont fait pour autre chose que peindre la félicité.

Houellebecq est entré en littérature par la poésie. Il réitère à plusieurs reprises cette affirmation, montrant ainsi une sensibilité certaine à la poéticité du langage, à sa force de suggestion et d'expressivité. En interview, Houellebecq ne cache pas ses

émotions lors de la lecture de poèmes, comme c'est le cas dans l'émission « Métropolis », voire ses pleurs à la vue du portrait de Baudelaire dans « Permis de penser ». Si l'on considère avec Meizoz que la posture de Houellebecq appartient déjà à sa création artistique, et que le lecteur réinvestit ce qu'il sait de l'auteur dans l'acte de lecture, alors les trois points que nous venons d'évoquer – filiation, technique d'écriture et sensibilité poétique – conduisent à une lecture sérieuse et littéraire de ses textes. Ils contredisent l'idée que Michel Houellebecq viendrait de nulle part, qu'il serait un simple employé de l'assemblée nationale qui se serait mis à écrire, avec une stratégie purement marketing et commerciale⁴⁴¹. La difficulté que nous allons rencontrer à présent est qu'au-delà de cette première image, la posture de Michel Houellebecq se révèle être plurielle.

L'autodérision

À côté de l'évocation sérieuse du travail littéraire, on peut remarquer chez l'auteur de *Plateforme* une nette tendance à l'autodérision, à l'humour et à l'ironie. Un premier exemple date de 1998 :

P.A.B. : Ce qui est intrigant entre les poèmes et les textes, on pourrait répondre à toutes les questions qu'on pourrait poser, sur tout, dans les textes.

M.H. : Pas toujours, *Play boy* m'a demandé si j'aimais les gros seins. La réponse n'est pas dans les textes. Excusez-moi (rires).

⁴⁴¹ Thèse avancée notamment par Eric Naulleau dans *Au secours Houellebecq revient !*, Paris, Chiflet et Cie, 2005.

P.A.B. : Il n'y a pas une phrase qui permettrait...

M.H. : Peut-être dans le roman, il y a des petits seins, des gros, donc j'aime tout.⁴⁴²

Un second exemple datant lui de 2017 :

D.P. : Vous avez écouté les débats, vous avez écouté celui d'hier ?

M.H. : Oui oui j'ai essayé tout du moins.

L.S. : Vous avez tenu jusqu'au bout ?

M.H. : Non, je n'ai pas tenu jusqu'au bout, quand les gens crient je m'endors et c'est une réaction bizarre mais c'est comme ça. Mais malaise parce que la deuxième France dont vous parlez hier, la France qui est périphérique qui hésite entre Marine le Pen et rien, je me suis rendu compte que, je dois l'avouer, je la comprenais pas que je la voyais pas que j'avais perdu le contact, et ça quand on veut écrire des romans c'est... je trouve c'est une faute professionnelle assez lourde⁴⁴³.

Que ce soit par l'usage d'une certaine trivialité ou l'évocation du métier d'écrivain en des termes propres à l'administration, Michel Houellebecq ménage toujours dans ses interviews des moments de mise à distance. Le ton n'est pas toujours sérieux et donne l'image d'un auteur aimant s'amuser et jouer avec son auditeur ou de son auditeur. Parfois cette tendance tourne clairement l'ironie, voire à l'ironie agressive comme c'est cas avec Guillaume Durand :

G.D. : Et est-ce ce que vous le faites exprès, parce qu'on a tout dit : provocateur, manipulateur ?

⁴⁴² « Métropolis », 1998, voir annexe 1.

⁴⁴³ « L'émission politique », 2017, voir annexe 7.

M.H. : Oui de temps en temps quand je m'ennuie dans la conversation je lance une provocation mais c'est plutôt l'ennui quoi mais je m'ennuie pas avec vous donc ça va, ça va⁴⁴⁴.

Le visionnage intégral de l'émission permet d'interpréter la réplique de Houellebecq comme une antiphrase. Cette agressivité dissimulée ne semble cependant pas la règle. Du point de vue de la réception, l'humour, l'ironie et toutes les nuances du second degré sont bien plus facilement perceptibles dans un échange en contexte, notamment grâce au langage corporel, en particulier par les rires et les sourires. Comme dans ses romans, Houellebecq joue avec les ambiguïtés liées à toutes les communications utilisant le second degré, comme c'est le cas par exemple dans l'émission « Tout le monde en parle », présentée par Thierry Ardisson :

À propos des critiques de MH envers *Le Figaro* et le retrait de ses publicités de certains magazines : *Le Point*, *Le Figaro* :

T.A. : Vous avez seulement gardé la publicité dans *Chiens 2000*.

M.H. : Oui *Chiens 2000* ah bah ça j'ai insisté pour avoir *Chiens 2000*.

T.A. : C'est bien *Chien 2000* ? (sourire)

M.H. : Mais pour les maîtres de chiens c'est la meilleure revue. (sourire)

T.A. : Ah ouais ?

M.H. : Il y a d'excellents dossiers techniques... on est tenu au courant dès qu'il y a un nouveau parasite, non enfin c'est vachement bien fait (sourire)⁴⁴⁵.

⁴⁴⁴ « Campus », 2001, voir annexe 2.

⁴⁴⁵ « Tout le monde en parle », 2005, voir annexe 4.

L'évocation de la promotion de *La Possibilité d'une île* dans le magazine *Chiens* 2000 est tout à fait représentative du ton souvent employé dans les romans. Comment interpréter cette remarque de l'auteur : « Il y a d'excellents dossiers techniques... on est tenu au courant dès qu'il y a un nouveau parasite, non enfin c'est vachement bien fait » ? Sommes-nous dans l'antiphrase ironique ou bien est-ce un propos sérieux ? Le sourire avec lequel elle est prononcée aurait plutôt tendance à nous faire pencher pour la première interprétation, alors que le contexte (on sait que Houellebecq aime les chiens, et les passages sur Fox dans *La Possibilité d'une île* sont souvent touchants) nous conduirait vers la seconde. Cette indétermination est fondamentale et caractérise la posture de Houellebecq qui s'évertue à jouer avec les attendus relatifs à la figure du *grand écrivain*, en s'exprimant sur des émissions de grande écoute et sur des sujets très communs.

Ce que l'on peut constater avec cette rapide analyse de quelques extraits d'entretiens, c'est que l'on retrouve les mêmes procédés et le même ton dans les prises de paroles de l'auteur et dans les romans : l'usage constant de différents contrastes⁴⁴⁶.

Houellebecq mentionne cette idée dans « Métropolis » :

P.A.B. : Si c'est pire c'est mieux ?

M.H. : Ben oui. Ça pourrait s'appliquer à beaucoup de choses que j'ai écrites. C'est la version architecture. Ça doit tenir au fait que, je suis plutôt un expressionniste.

P.A.B. : Détaillez.

⁴⁴⁶ Voir la deuxième partie sur les procédés discursifs de l'humour.

M.H. : C'est-à-dire que j'aime bien établir des contrastes forts entre ce qui est agréable et ce qui très désagréable. Entre ce qui est très beau et très laid. Très angoissant et très apaisant⁴⁴⁷.

On peut noter par exemple l'alternance du sérieux et l'humour, de la douceur et de l'ironie, de la trivialité et de l'intellectualisme, du détachement et de la sensibilité. L'assimilation que les lecteurs et les critiques sont tentés de faire entre les différents locuteurs houellebecquiens et l'auteur ne tient donc pas seulement au recouplement d'éléments d'ordre biographique ou bien à la reprise telle quelle par l'auteur de paroles attribuées aux personnages, elle tient aussi à l'emploi d'un même style humoristique tout en contrastes. Nous pouvons donc poser comme hypothèse qu'un lecteur ayant une certaine connaissance des interventions publiques de Michel Houellebecq, à la télévision par exemple, sera probablement plus sensible à l'humour de ses textes puisqu'il y retrouvera les mêmes procédés comiques et humoristiques.

Houellebecq observateur

Un dernier point dans la manière dont Houellebecq se présente publiquement rend possible l'interprétation humoristique de certains passages et concerne les commentaires de Houellebecq devant l'attitude de ses personnages. Sur ce point, et même si l'on peut douter de la sincérité d'une telle déclaration, la position de l'auteur n'a pas varié : il se décrit comme un simple observateur. Cette affirmation est répétée à plusieurs reprises, notamment après les polémiques provoquées par *Les Particules*

⁴⁴⁷ « Métropolis », 1998, voir annexe 1.

élémentaires puis *Plateforme*. Nous en avons un exemple dans l'émission de Guillaume

Durand :

G.D. : On a l'impression aussi qu'il y a un vomissement, disons de tous ceux qui après la guerre, écrivains, je parle... ont voulu être heureux après dans les années 50 au moment de la guerre d'Algérie, des auteurs comme Philippe Labro qui avaient à la fois le rêve américain et en même temps ont écrit un livre sur la guerre d'Algérie *Des feux mal éteints* qui était un très bon roman, enfin ils ont rêvé une partie de leur vie même s'ils se sont trompés. Vous vous voulez rêver de rien du tout, rien ne doit être grandiose : je regarde, c'est ça l'idée ?

M.H. : Bah ouais c'est pas faux ça, il faut bien le reconnaître, je regarde, désolé hein ⁴⁴⁸.

On la retrouve explicitée de manière plus ferme au 20 h de France 2 présenté par

David Pujadas lors de la sortie de *Soumission* :

D.P. : Il y a une question simple qu'on se pose en lisant le livre, ce nouvel ordre religieux, la hiérarchie hommes femmes, est ce que vous tout ce que vous décrivez, le retour de la polygamie, est ce que vous l'approuvez ? est-ce que vous approuvez votre héros lorsqu'il se convertit ?

M.H. : Ni l'un ni l'autre.

D.P. : C'est ce qu'on sent dans le livre, mais c'est troublant.

M.H. : Oui c'est troublant je sais bien mais il y a une espèce de relativisme généralisé qui s'empare du personnage et de l'auteur aussi à la suite, quoi.

D.P. : Mais ce relativisme, vous le partagez ?

M.H. : Je sais pas, je sais même plus. Il faut pas, il faut pas juger les gens quand on écrit, il faut que tous les personnages aient raison. Celui qui se convertit à l'islam, le professeur d'université, il est important qu'il soit lui-

⁴⁴⁸ *Campus*, 2001, voir annexe 2.

même séduisant et convaincant quand il parle. Ça ne veut pas dire que je l'approuve, mais il faut qu'il soit séduisant et convaincant, et il l'est.

D.P. : Le personnage central qui vous ressemble, disons-le, et qui finalement, on ne trahit pas de secret en le disant, va lui aussi entre guillemets se soumettre, ou en tout cas choisir.

M.H. : Oui, disons que c'est pas quelqu'un qui va au plus simple dans la vie. Il fait... il fait

D.P. : Par intérêt ?

M.H. : Par intérêt et un peu par curiosité intellectuelle aussi. L'envie de reprendre ses travaux à l'université parce que c'est confortable, il va au plus confortable, c'est vrai ça.

D.P. : Une dernière chose...

M.H. : Alors je ne l'approuve pas ni le condamne, les gens pensent ce qu'ils veulent de son comportement, vraiment.

La question n'est pas de savoir si l'auteur est de bonne ou de mauvaise foi, ni de supposer que derrière cette attitude de retrait se cache en réalité la validation des propos de tel ou tel personnage. En refusant de condamner ou d'approuver explicitement le comportement et les pensées de ses personnages, au point parfois de dire qu'il ne sait pas lui-même ce qu'il pense, Michel Houellebecq laisse ouverte la possibilité d'une lecture humoristique. Si ces romans défendaient ouvertement une thèse, toutes les ambiguïtés seraient levées et aucun espace ne serait disponible pour l'interprétation des textes. L'attitude de retrait est une condition nécessaire à la lecture humoristique d'une œuvre et à la compréhension de son dialogisme.

La posture publique de Michel Houellebecq est finalement contradictoire. Il affirme que la littérature est avant tout une forme d'expression et de communication entre un auteur et un lecteur, ce qu'il indique déjà lors de l'émission « Métropolis » :

P.A.B. : D'être écrivain c'est comment ?

M.H. : C'est-à-dire publier des livres ?

P.A.B. : C'est ce que vous voulez faire ?

M.H. : Ça j'ai pas encore décidé (rires). Oui je peux décider de ne plus jamais rien n'écrire si je n'ai rien à dire. Pour l'instant c'est oui. C'est pas vraiment un métier. C'est une manière de s'exprimer, dirai-je. C'est une tentative de communication avec le reste de l'humanité. Le futur...⁴⁴⁹

Affirmation reprise encore au début de *Soumission* – renvoyant finalement la lecture à une recherche du sens et de l'intention de l'auteur, comme le formule très clairement Antoine Compagnon :

Si l'on considère la littérature comme une communication entre un auteur et un lecteur, sur le modèle de la linguistique ordinaire où un locuteur envoie un message à un destinataire [...], la particularité de la littérature tient au fait qu'elle constitue une communication *in absentia* [...]. D'où l'inquiétude d'une détermination des relations entre texte et auteur, et le grand rôle traditionnellement dévolu à la philologie [...], à la biographie et à l'histoire dans les études littéraires, afin de déterminer du dehors ce que l'auteur a voulu dire⁴⁵⁰.

Toutes ces déclarations de Houellebecq mettent en lumière une tension dans son approche de la littérature et de la posture d'écrivain. D'un côté ses romans, empreints d'humour et utilisant pleinement les ressorts du dialogisme inhérent au

⁴⁴⁹ *Ibid.*

⁴⁵⁰ Cours d'Antoine Compagnon, introduction, « Mort et résurrection de l'auteur », [en ligne], Fabula, disponible sur l'URL : <https://www.fabula.org/compagnon/auteur1.php>, page consultée le 28 juillet 2022.

genre, échappent à la constitution d'un message stable et prédéterminé par l'auteur. D'un autre côté, les propos de l'auteur dans ses interventions publiques rejoignent souvent ceux des personnages, mais sur un ton beaucoup plus affirmatif, voire dogmatique, en particulier depuis une dizaine d'années. Il se produit alors une forme de confusion, notamment de la part des journalistes, consistant à mettre sur le même plan les propos publics de l'auteur et ceux tenus dans les romans. On attend de lui qu'il s'exprime plus clairement sur les ambiguïtés de ses textes. Cependant Houellebecq n'apporte pas de réponse et renvoie le lecteur à sa propre interprétation, reprenant l'idée formulée notamment par Barthes dans son fameux article « La mort de l'auteur »⁴⁵¹ et faisant du texte un espace autonome, affranchi de son auteur et produisant une multitude d'interprétations possibles. L'auteur revendique une présence mais refuse de l'explicitier. Il nous semble que cette contradiction peut être levée si l'on ne cherche pas à définir le rapport entre l'auteur et son œuvre – rapport complexe, intime, et qui échappe à la pleine conscience de l'écrivain –, mais si l'on s'efforce de définir la nature du message exprimé. *A priori*, les thèmes principaux abordés par les différents romans de Houellebecq relèvent de cinq grands domaines – sociologie, économie, politique, religion, science. On s'interroge sur la véracité des analyses sociologiques ou des théories scientifiques, sur la pertinence des projections politiques ou bien encore sur les convictions de l'auteur en matière de religion. On attend de Houellebecq une opinion claire et franche sur les domaines qu'il aborde, alors que tous ses romans mettent en place une série de dispositifs, repris parfois par l'auteur

⁴⁵¹ Roland Barthes, « La mort de l'auteur » [1968], *Essais critiques IV-Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

dans ses interventions, visant à rendre ambigus ses propos. En observant les réponses de Houellebecq lors de ses différentes interviews, on peut poser comme hypothèse que le message que cherche à exprimer l'auteur ne s'élabore pas sur le plan d'un jugement, d'une prise de position politique, religieuse ou idéologique, mais sur le plan de l'émotion, du sentiment ou d'un ensemble de valeurs : le désespoir désabusé du narrateur d'*Extension du domaine de la lutte*, l'amour puis la haine et la vengeance de Michel dans *Plateforme*, la compassion de Jed pour son père, l'amour encore de Florent-Claude et de Paul Raison, le désir de spiritualité chez François dans *Soumission*, etc. Dans l'œuvre de Michel Houellebecq, tout ce qui relève de l'opinion, du jugement ou de la démonstration peut toujours être suspecté d'être traité avec distance et humour ou, au minimum, d'être renvoyé à un relativisme généralisé : c'est la conclusion que l'on peut tirer des interventions publiques de l'auteur. À l'inverse, les sentiments ressentis par les personnages ne sont jamais remis en question, quitte à provoquer la polémique. Il n'est peut-être pas si pertinent de vouloir lire Houellebecq comme un « politique » ou un « économiste » car ces analyses sont décevantes dans la mesure où elles n'arrivent pas à le situer clairement. Cette tendance de lecture est sensible dans les dernières interventions télévisées de l'auteur, comme lors de « L'émission politique » de Léa Salamé et David Pujadas :

D.P. : Il est donc l'heure maintenant d'accueillir notre grand témoin – bonsoir Michel Houellebecq, soyez le bienvenu, prenez place, prix Goncourt 2010 pour *La Carte et le territoire*.

Dernier livre paru, dernière somme parue le volume 2 des œuvres complètes chez Flammarion. D'abord Michel Houellebecq, est-ce que vous l'avez suivie cette campagne électorale ?

M.H. : Oui beaucoup, de près oui oui oui avec eux bah un sentiment de malaise en fait croissant.

D.P. : Pourquoi ?

M.H. : Qui s'est peu à peu transformé en un sentiment de honte ⁴⁵².

Il est significatif de constater que Houellebecq est invité comme « témoin », autrement dit invité à donner son analyse sur la campagne présidentielle de 2017, et que ce dernier répond par un sentiment, celui du malaise – sentiment encore une fois ressenti par la plupart des personnages de ses romans. Comme semble l'indiquer l'importance que Houellebecq accorde à ses œuvres poétiques, peut-être devrait-on le lire davantage comme un auteur lyrique.

Houellebecq, l'ennemi public

Si l'attitude des journalistes envers Michel Houellebecq change avec le temps, la sienne évolue assez peu et consiste finalement à se présenter comme une personne toujours en décalage, légèrement en dehors de la société, voire plus franchement comme une victime ou un ennemi. On peut citer la réplique dans le film *Thalasso* de la part d'un des clients de l'institut qui, s'adressant à Houellebecq et Depardieu, déclare : « Vous êtes la honte de la France ». L'auteur de *Plateforme* semble pleinement assumer ce rôle, comme en témoigne son apparition dans l'émission de Thierry Ardisson « Tout le monde en parle ». On remarquera d'emblée que la chanson choisie pour introduire cette interview est une reprise de Claude François par Arthur H, « Le mal aimé ».

J'ai besoin qu'on m'aime
Mais personne ne comprend

⁴⁵² « L'Emission politique », 2017, voir annexe 7.

Ce que j'espère et que j'attends
Qui pourrait me dire qui je suis ?
Et j'ai bien peur
Toute ma vie d'être incompris
Car aujourd'hui : je me sens mal aimé

(Refrain:)
Je suis le mal aimé
Les gens me connaissent
Tel que je veux me montrer
Mais ont-ils cherché à savoir
D'où me viennent mes joies ?
Et pourquoi ce désespoir
Caché au fond de moi

Si les apparences
Sont quelquefois contre moi
Je ne suis pas ce que l'on croit
Contre l'aventure de chaque jour
J'échangerais demain la joie d'un seul amour
Mais je suis là comme avant mal aimé

Cette chanson n'a pas été sélectionnée au hasard et correspond à la posture de l'écrivain incompris, en marge de la société, dont on peut trouver une des sources dans le romantisme, aussi bien allemand que français. Jérôme Meizoz précise en effet que la posture d'un auteur n'est jamais purement singulière et unique, elle s'inscrit dans une histoire.

[...] l'agir postural se manifeste à la cheville de l'individuel et du collectif : variation individuelle sur une position, la posture ne se rattache pas moins à un répertoire présent dans la mémoire des pratiques littéraires⁴⁵³.

Pour Houellebecq, c'est au XIX^e siècle qu'il faut remonter pour identifier sa famille posturale et notamment la figure du « génie malheureux »⁴⁵⁴. Nous verrons cependant,

⁴⁵³ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 25.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 25.

à partir de l'interview menée par Thierry Ardisson, que l'auteur propose une variation personnelle, clairement orientée vers l'humour et l'autodérision.

T.A. : Michel Houellebecq bonsoir. Merci d'avoir choisi « Tout le monde en parle ». En même temps, compte tenu de ce que vous dites dans votre bouquin au sujet de la concurrence, ça aurait été difficile d'y aller ?

M.H. : Non non mais je ne pouvais effectivement... oui, je suis dur avec Fogiel mais il le mérite. (sourire)

T.A. : Alors vous publiez chez Fayard *La Possibilité d'une île*, c'est l'événement littéraire, médiatique, commercial de la rentrée. Votre livre d'ailleurs écrase cette rentrée, et les 650 autres romans de la rentrée sont un peu réduits au rang de figurants non ?

M.H. : Oui mais c'est pas de ma faute, j'avais dit longtemps à l'avance que je publiais un livre. Là j'ai décidé d'arrêter de faire la fausse modestie parce que cela se verrait, donc c'est que mon livre est bon... oui c'est un peu normal qu'il écrase la rentrée. C'est pas de ma faute enfin je veux dire... (rire) totalement.

T.A. : Ça déclenche beaucoup de haine dans tous les cas non ?

M.H. : Ben oui mais ça aussi c'est normal, on peut pas en vouloir... moi la jalousie est un sentiment humain que je comprends parfaitement, avec lequel je sympathise même, et que je suis toujours prêt à pardonner, vraiment.

T.A. : Alors au-delà du phénomène Houellebecq, on va parler du livre et d'abord le pitch. Donc *La Possibilité d'une île* raconte la vie de Daniel, qui est un être humain, qui vit, pas vraiment à notre époque, qui vit dans une dizaine d'années à peu près.

M.H. : Oui, oui. Avec quelques légères augmentations de phénomènes déjà visibles comme..., mauvais traitement aux vieux, ce genre de choses.

T.A. : Ce qu'on a vu apparaître pendant la canicule de 2003 ?

M.H. : Oui, oui, l'effarante inhumanité en fait avec lesquelles, dans laquelle on finit ses jours. [...]

T.A. : Sérieusement, ça vous fait quoi de ne pas être reconnu comme le grand écrivain que vous êtes ?

M.H. : Je ne suis pas inquiet sur l'avenir du... l'avenir du jugement sur mes livres quoi. C'est pas vrai que c'est juste un phénomène commercial sans lendemain, ce livre sera lu longtemps... non je suis rassuré, vraiment⁴⁵⁵.

Plusieurs points peuvent être notés dans cette interview concernant la posture que Michel Houellebecq occupe. Il se décrit lui-même comme auteur à succès, et même à succès commercial ; et pourtant détesté par les autres, insistant sur le hiatus entre l'absence de reconnaissance critique et une forte reconnaissance commerciale, alors que la figure du grand écrivain repose souvent sur le schéma inverse. Cette figure du génie malheureux est ici renversée et amplifiée, non sans autodérision, par quelques formules triomphantes et une confiance dans les jugements à venir de son œuvre.

Houellebecq rejoue ici la figure du « suicidé vivant »⁴⁵⁶ déjà évoquée dans *Restez vivant*, répétée elle aussi dans de nombreuses interviews, par exemple en 2001 dans l'émission « Campus » :

G.D. : D'ailleurs à partir du moment où vous parlez de votre époque visiblement cette époque vous ne l'aimez pas vraiment, est ce que vous n'avez pas peur que cette époque, et après on va aller voir nos autres invités, vous saute à la gorge ?

M.H. : Mais je vais vous dire que, quand on écrit un livre, il faut vraiment penser qu'on va mourir après et là on n'a plus peur⁴⁵⁷.

⁴⁵⁵ « Tout le monde en parle », 2005, voir annexe 4.

⁴⁵⁶ Michel Houellebecq, *Restez vivant*, *op.cit.*, p. 27.

⁴⁵⁷ « Campus », 2001, voir annexe 2.

Houellebecq confère à la figure de l'auteur une dimension socratique et christique, dans le sens où l'entend déjà Vladimir Jankelevitch dans son ouvrage sur l'ironie :

Socrate est donc pour la cité frivole une espèce de remords vivant ; il la délasse, mais aussi il l'inquiète ; c'est un trouble-fête. Les hommes perdent à son contact la sécurité trompeuse des fausses évidences, car on ne peut plus avoir écouté Socrate et continuer à dormir sur l'oreiller des vieilles certitudes : c'en est fini désormais de l'inconscience, du repos et du bonheur. [...] Tel Jésus, par ses questions, fait honte aux hommes de la loi et les réduit soit au silence, soit *ad absurdum* [...]. Mais Jésus ne triomphera pas, sinon par sa mort même, d'une perfidie qui est à base de mauvaise volonté ; tandis que Socrate, interpellant les farceurs, confond dès ici-bas une suffisance superficielle qui n'est, après tout, que mauvaise conscience⁴⁵⁸.

La posture houellebecquienne est à la croisée de ces deux figures : ni philosophe, ni de nature divine, le romancier est celui qui, en marge et ne craignant plus la mort, délivre au monde la vérité de la souffrance. Nous l'avons déjà évoqué dans la troisième partie, mais l'évolution de la posture suit celle de l'œuvre. Si dans les premiers romans, comme dans les premières interviews, le ton était plutôt à l'exhibition des contradictions, les dernières apparitions publiques ainsi que les derniers romans tendent vers une forme d'explicitation du propos, comme dans l'une des dernières longues interventions de l'auteur dans les médias, bien qu'indirecte, sa « lettre d'intérieure » lue par Augustin Trapenard et dans laquelle, encore une fois, transparaît sa posture d'auteur.

[...] Frédéric Beigbeder (de Guéthary, Pyrénées-Atlantiques). Un écrivain de toute façon ça ne voit pas grand monde, ça vit en ermite avec ses livres, le confinement ne change pas grand-chose. Tout à fait d'accord, Frédéric, question vie sociale ça ne change à peu près rien. Seulement, il y a un point que tu oublies de considérer (sans doute parce que, vivant à la

⁴⁵⁸ Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, *op. cit.* p. 12-13.

campagne, tu es moins victime de l'interdit) : un écrivain, ça a besoin de marcher.

[...] Essayer d'écrire si l'on n'a pas la possibilité, dans la journée, de se livrer à plusieurs heures de marche à un rythme soutenu, est fortement à déconseiller : la tension nerveuse accumulée ne parvient pas à se dissoudre, les pensées et les images continuent de tourner douloureusement dans la pauvre tête de l'auteur, qui devient rapidement irritable, voire fou.

[...] Le coronavirus, au contraire, devrait avoir pour principal résultat d'accélérer certaines mutations en cours. Depuis pas mal d'années, l'ensemble des évolutions technologiques, qu'elles soient mineures (la vidéo à la demande, le paiement sans contact) ou majeures (le télétravail, les achats par Internet, les réseaux sociaux) ont eu pour principale conséquence (pour principal objectif ?) de diminuer les contacts matériels, et surtout humains. L'épidémie de coronavirus offre une magnifique raison d'être à cette tendance lourde : une certaine obsolescence qui semble frapper les relations humaines. Ce qui me fait penser à une comparaison lumineuse que j'ai relevée dans un texte anti-PMA rédigé par un groupe d'activistes appelés « Les chimpanzés du futur » (j'ai découvert ces gens sur Internet ; je n'ai jamais dit qu'Internet n'avait que des inconvénients). Donc, je les cite : « *D'ici peu, faire des enfants soi-même, gratuitement et au hasard, semblera aussi incongru que de faire de l'auto-stop sans plateforme web.* » Le covoiturage, la colocation, on a les utopies qu'on mérite, enfin passons.

[...] Toutes ces tendances, je l'ai dit, existaient déjà avant le coronavirus ; elles n'ont fait que se manifester avec une évidence nouvelle. Nous ne nous réveillerons pas, après le confinement, dans un nouveau monde ; ce sera le même, en un peu pire⁴⁵⁹.

Cet extrait est significatif de l'évolution de la posture de Houellebecq. D'une part, elle montre une nette continuité avec celle évoquée plus haut (la figure socratique de l'écrivain et celle du génie malheureux) par l'évocation de la figure de « l'ermite ». Pour écrire, l'écrivain a besoin d'être en dehors de la société, le seul commerce des livres lui suffit. La différence se fait sur la teneur des propos que tient l'auteur. Il n'est plus question de développements sur la poésie ou de petites provocations contre les médias, Michel Houellebecq se pose comme un penseur des évolutions de la société

⁴⁵⁹ « Lettre d'intérieur », voir annexe 8.

contemporaine. Il est question de civilisation, d'avenir de l'humanité, de l'influence des nouvelles technologies, de l'évolution des relations humaines etc. Houellebecq revendique ici sont « bon droit »⁴⁶⁰ d'écrivain « à se saisir de sujets d'actualité ou de société brûlants »⁴⁶¹, dans le but de « restituer l'événement à son opacité, à sa lisibilité problématique, affronter ce qui en lui nous échappe, nous met en défaut, nous dessaisit de l'illusion de maîtrise, donc nous incite aussi à en chercher une signification, en envisager le sens comme un processus de reformulation permanent (lutter contre l'autosuffisance et la sanction définitive des images) »⁴⁶².

La publication du dernier volume *Interventions 2020* montre une même tendance : l'auteur intervient de plus en plus sur des sujets de société, dans la perspective de participer aux débats⁴⁶³ qui la traversent. Peu à peu Houellebecq s'insère de manière franche dans certains débats actuels portant sur des questions morales et formule des avis tranchés qui rompent avec l'ambiguïté fondamentale de ses romans. Une rupture semble peu à peu s'établir entre le ton employé en public par l'auteur et le ton de ses textes. D'un côté le goût pour la provocation, parfois insincère, souvent roublarde, que l'on trouve dans les premiers romans, entre en conflit avec les dernières tribunes engagées de l'auteur et il est parfois embarrassant pour un lecteur qui a vu apparaître Houellebecq dans les *Inrockuptibles* de le retrouver à présent dans le magazine *Valeurs*

⁴⁶⁰ Bruno Blanckeman, « L'écrivain impliqué : écrire (dans) la cité », dans *Narrations d'un nouveau siècle : Romans et récits français (2001-2010)* [en ligne], Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, disponible à URL : <http://books.openedition.org/psn/471/>, consulté le 14 mars 2022, p.71-81.

⁴⁶¹ *Ibid.*

⁴⁶² *Ibid.*

⁴⁶³ On peut penser à l'article consacré à l'affaire Vincent Lambert dans *Interventions 2020*.

actuelles. Raphaël Baroni, évoquant tout d'abord l'essai de Bernard Maris, analyse cette situation et ses conséquences sur la polyphonie dans les romans de Houellebecq :

[...] Bernard Maris analyse les réflexions exposées dans les romans comme si l'auteur s'était exprimé en son nom propre, en adoptant le registre de l'essai. [...] Il est cependant difficile de critiquer la démarche de Maris, tant la vision économique qui se dégage de l'ensemble des romans de l'écrivain apparaît cohérente et suggère l'existence d'une réflexion de l'écrivain à peine métaphorisée par ses fictions.

Cet écrasement de la polyphonie romanesque que l'on peut observer dans certains passages ou à une certaine échelle d'analyse n'est cependant pas exempt d'ambiguïtés. Comme le suggère Bruno Viard, quand le lecteur a l'impression d'entendre la « voix » de Houellebecq, il ne sait pas nécessairement à quelle « facette » de l'écrivain il a affaire : [...]

Reste que Houellebecq, en flirtant parfois avec le registre de l'autofiction, mais aussi en reprenant à son compte, parfois littéralement, certains propos tenus par ses personnages, a lui-même contribué à rendre poreuses les frontières qui devraient séparer ses opinions de celles des êtres qu'il met en scène dans ses fictions, au risque de renforcer l'écrasement de la polyphonie.

Les personnages se trouvent ainsi écartelés entre leur fonction de porte-parole de l'écrivain et leur valeur proprement mimétique, qui consiste à produire l'illusion qu'il s'agit de personnes ayant une existence autonome et possédant leur propre voix [...] ⁴⁶⁴.

La posture publique perturbe la réception de l'œuvre, et particulièrement la perception de l'humour dans la mesure où celle-ci a changé depuis ses débuts. Les interventions les plus récentes de l'auteur ont tendance à contrecarrer l'ambiguïté présente dans les romans, fondée principalement sur l'instabilité discursive des locuteurs. Cette impression est d'autant plus forte qu'elle est accentuée par l'évolution des romans.

⁴⁶⁴ Raphaël Baroni, « Comment débusquer la voix d'un auteur dans sa fiction », dans *Lire Houellebecq. Essais de critique polyphonique*, Genève, Slatkine, 2022, p. 104-105.

IV. JOUER ET REJOUER

Jérôme Meizoz affirme que la posture de Houellebecq « consiste à rejouer machinalement dans l'espace public, le personnage d'antihéros aux propos "socialement [in]acceptables" auquel il a délégué la narration⁴⁶⁵ ». Nous pouvons à présent préciser plus clairement les différents éléments qui sont rejoués :

- une esthétique du contraste : grand écart permanent entre trivialité et réflexions abstraites ;
- l'autodérision avec laquelle l'auteur se présente, lui et ses idées ;
- une forme de sensibilité extrême ;
- l'expression de la souffrance, la sienne comme celle du monde, au risque d'être marginalisé.

Il ne faut donc pas limiter la posture houellebecquienne à l'unique posture polémique. En fonction des interviews et de la manière dont les journalistes mènent l'entretien, Houellebecq occupe différentes positions qui influencent la réception de ses romans. L'étonnante labilité de sa posture perturbe la perception et l'appréciation de l'humour dans la mesure où la question de l'intention demeure centrale. Deux énoncés parfaitement identiques peuvent être reçus, en fonction du contexte, avec humour ou avec sérieux. Il suffit de regarder les commentaires associés aux films ou aux entretiens de Houellebecq pour mesurer l'immense éventail de réactions que produisent ses apparitions. Il faut ajouter enfin qu'un lecteur découvrant l'auteur aujourd'hui par ces

⁴⁶⁵ Jérôme Meizoz, « Le roman et l'inacceptable », *op. cit.*, p. 139.

derniers textes et par ses dernières apparitions publiques n'aura pas la même perception de l'œuvre qu'un autre lecteur ayant suivi toutes les publications depuis le début. L'analyse de l'humour se heurte ici à une donnée irréductible et très difficilement maîtrisable concernant l'image que chacun se fait de l'auteur. C'est pourquoi d'ailleurs nous avons veillé à séparer, d'une part les procédés humoristiques, et de l'autre les fonctions possibles. Nous avons vu aussi que la posture occupée par Houellebecq est certes à prendre en compte pour la compréhension de son œuvre, mais qu'elle est en même temps multiple, impliquant ainsi des réactions diverses. Il en ressort cependant une forme d'homogénéité entre les différentes facettes de la posture houellebecquienne et les différents aspects de son œuvre.

Pour Houellebecq, la place qu'il occupe dans les médias, en jouant celle de ses personnages, est une manière de donner le ton, oscillant entre différents pôles : l'humour, l'ironie et l'autodérision sur les questions idéologiques et politiques ; le sérieux sur les valeurs fondamentales comme l'amour, la compassion ; la compréhension et la bienveillance devant les différents sentiments humains, de la souffrance à la haine. Dans une certaine mesure, la difficulté de saisir immédiatement et durablement une image de l'auteur est une invitation à la curiosité et à la découverte approfondie de l'œuvre, avec comme modèle le compagnonnage entre François et Huysmans dans *Soumission*, afin d'établir une véritable relation, une compréhension fine des pensées développées par l'auteur.

**CONCLUSION : QU'EST-CE
QUE L'HUMOUR
HOUELLEBCQUIEN ?**

Dans un de ces derniers ouvrages, Dominique Noguez évoque l'idée que « la condition *sine qua non* de l'acte humoristique »⁴⁶⁶ est la perception d'un « hiatus »⁴⁶⁷ entre les choses du monde. L'étude que nous venons de mener s'est efforcée de montrer toutes les manières dont Michel Houellebecq surligne ces hiatus, de façon plus ou moins visible. On trouve dans ses romans de nombreux procédés humoristiques qui ne sont pas spécifiques à son œuvre et qui relèvent d'un usage courant de l'humour. Nous pouvons penser par exemple à la représentation des petites incongruités du monde, autrement dit cette attention que l'auteur porte aux choses insolites en les soulignant dans sa fiction. Dans un même ordre d'idée nous retrouvons des portraits-charge et des caricatures dont l'unique but est de faire rire. Cet humour ludique n'a pas d'autres fonctions que de divertir le lecteur et de créer autour de l'auteur et de son œuvre une communauté humaine. Lecteurs et auteurs rient et s'amusent d'un même sujet avec une certaine gratuité car la cible du rire est suffisamment consensuelle et inoffensive pour ne pas heurter les sensibilités. L'humour participe ainsi au plaisir de lecture.

La spécificité de l'humour houellebecquien ne tient pas à cet humour ludique mais repose pleinement sur le déploiement d'une stratégie discursive usant des ressorts de la polyphonie. L'auteur fait entendre dans ses romans les voix d'une multitude de personnages, qui sont souvent les narrateurs de leur propre histoire, en donnant l'impression de ne pas accorder plus de crédit à l'une qu'à l'autre. Ajoutons que le

⁴⁶⁶ Dominique Noguez, *L'Homme de l'humour*, op. cit., p. 28.

⁴⁶⁷ *Ibid.*

lecteur, par un effet d'identification, cherche à « débusquer la voix »⁴⁶⁸ de l'auteur parmi toutes celles qui se font entendre, ce qui provoque une confusion avec la voix effective de l'auteur lors de ses interventions publiques.

L'humour dans les romans de Michel Houellebecq repose sur trois spécificités. Tout d'abord un certain usage de la polyphonie romanesque consistant à prendre toutes les voix avec distance, particulièrement lorsqu'elles expriment des opinions politiques ou des analyses touchant les sujets de société. Il faut ajouter, et c'est la seconde spécificité de l'humour houellebecquien, que ces voix sont portées par des personnages dont l'*ethos* est instable. La dépression, le désir de vengeance, la passivité ou la médiocrité qui les touchent viennent remettre en question leur légitimité à s'exprimer sur tel ou tel sujet avec sérieux et pertinence. Une première conséquence de ces deux remarques est une écriture pleine de contrastes, dans laquelle le lecteur est souvent en train de se demander si ce qu'il lit est à prendre au pied de la lettre ou avec distance. L'autre conséquence est que cette forme d'humour se révèle très discrète, et sans aller jusqu'à dire qu'il s'agit d'un humour pour *happy few*, il faut admettre que la sensibilité de chaque lecteur, son degré de connaissance de l'œuvre et son attention lors de la lecture sont des critères qui entrent en jeu dans la perception et l'appréciation de l'humour houellebecquien. Cette problématique est d'autant plus sensible que le style de Houellebecq s'est nettement transformé ces dernières années et que les passages humoristiques sont de plus en plus difficiles à discerner.

⁴⁶⁸ Raphaël Baroni, « Comment débusquer la voix d'un auteur dans sa fiction », dans *Lire Houellebecq. Essais de critique polyphonique*, op. cit.

Un relevé de l'ensemble des procédés humoristiques dans les romans de Houellebecq montre en effet une diminution progressive de leur présence jusqu'au dénouement. Il est légitime alors de questionner les raisons de cette évolution de l'œuvre. Une réponse est peut-être déjà apportée par l'auteur à la fin dans la dernière page, assez énigmatique, de *Sérotonine* :

Et je comprends, aujourd'hui, le point de vue du Christ, son agacement répété devant l'endurcissement des cœurs : ils ont tous les signes, et ils n'en tiennent pas compte. Est-ce qu'il faut vraiment, en supplément, que je donne ma vie pour ces minables ? Est-ce qu'il faut vraiment être, à ce point explicite ?

Il semblerait que oui. (SE, p. 347)

La posture christique est présente chez Houellebecq depuis ses premiers textes.

Selon Caroline Julliot et Agathe Novak-Lechevalier :

Houellebecq, qui, en tant qu'écrivain, revendique volontiers une posture christique, cherche peut-être moins à apporter la bonne ou la mauvaise parole qu'à « assumer tout le négatif du monde »⁴⁶⁹, et, comme il le disait déjà dans *Extension du domaine de la lutte*, à rendre supportable le naufrage annoncé⁴⁷⁰.

Les propos tenus présents à la fin de *Sérotonine* sont évidemment tenus par le personnage central du livre, Florent-Claude, mais la référence au Christ invite à donner à ce passage une interprétation méta-poétique et à le lire comme l'expression d'une volonté esthétique et stylistique de revenir à une forme d'expression plus directe. Pour Houellebecq, « La première – et pratiquement la seule condition d'un bon style, c'est d'avoir quelque chose à dire »⁴⁷¹. Dans *Anéantir*, l'humour semble nettement s'être

⁴⁶⁹ Caroline Julliot, et Agathe Novak-Lechevalier, *Misère de l'homme sans Dieu*, op. cit., p. 376.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁷¹ Michel Houellebecq, *Interventions 2*, Paris, Flammarion, 2009, p. 153.

étiolé et se retrouve par exemple sous la forme de clin d'œil aux romans précédents. On retrouve par exemple la parodie des discours des serveurs dans les restaurants, lorsque Paul se rend à Lyon pour visiter son père à l'hôpital, parodie qui n'est pas sans celle du café O'Jules dans *Sérotonine*, où « le ton enflé d'une emphase mi-gastronomique mi-littéraire » est tourné en dérision (SE, p. 44).

Ce vin était marqué par « des tonalités beurrées et des arômes d'agrumes, d'ananas, de tilleul, de pomme au four, de fougère, de cannelle, de silex, de genévrier et de miel ». C'était vraiment n'importe quoi, ce vin. (A, p. 82)

Quelques cibles habituelles sont présentes, comme l'opération poésie RATP, déjà décrite et moquée dans *La Possibilité d'une île* (PI, p. 13) ; il s'agit dans ce cas de s'amuser des petites incongruités du réel. Nous pouvons aussi relever des portraits charges comme celui d'Indy, la journaliste féministe de gauche et qui rappelle celui de la mère de Bruno et Michel dans *Les Particules élémentaires*. L'usage de l'italique suit les mêmes principes que ceux évoqués plus haut et puis *Anéantir* conserve cette manière de faire se côtoyer le prosaïque et l'intellectuel dans la fausse désinvolture dont nous avons parlé :

Si Dieu existait vraiment, comme le pensait Cécile, il aurait pu donner davantage d'indications sur ses vues, Dieu était un très mauvais communicant, un tel degré d'amateurisme n'aurait pas été admis, dans un cadre professionnel. (A, p.165)

Un tel rapprochement entre Dieu et le monde de la communication professionnelle trouve un écho dans celui effectué par Florent-Claude dans *Sérotonine* à propos de Pascal et de la box SFR. À partir de ces quelques remarques nous pouvons constater que les procédés humoristiques habituels employés par Houellebecq, bien moins nombreux que dans les ouvrages précédents, sont ici noyés dans la masse du

texte et ne sont plus que les échos diminués d'un humour qui a su être plus vigoureux. C'est le cas par exemple lorsque Bruno et Paul se retrouvent pour un congrès à Addis Abéba et que, pendant la soirée, des prostituées essayent de les aborder : Bruno, en bon professionnel, remonte se coucher, et Paul, qui lui-même avoue ne pas être un « queutard » (A, p.52), fait de même. Cette scène renvoie aux passages de *Plateforme* dans lesquels Michel et ses compagnons de voyage choisissent des prostituées en Thaïlande. Ces deux scènes plutôt similaires sont traitées de manière radicalement différente. La dernière en date est bien moins caustique, notamment parce que dans *Anéantir*, Bruno et Paul ne correspondent pas au stéréotype du *loser* précédemment décrit et sont donc moins des objets de railleries, tout comme leur discours qui semblent bien davantage maîtrisés. Il y a chez les personnages du dernier roman de Houellebecq le désir de ne pas rire, comme lors de la lecture par Paul de la brochure décrivant certains rites du Wicca laissée par Prudence sur une table leur appartement :

Scott Cunningham n'était pas uniquement un théoricien, et un autre article reprenait certaines de des astuces pratiques, adaptées aux différentes circonstances de la vie. « Quand vous avez peur, recommandait-il, jouez de la guitare à six cordes, ou écouter de la musique pour guitare préenregistrée ; assimilez que vous êtes courageux et plein d'assurance. Invoquez le Dieu dans son aspect cornu, protecteur et offensif ». Des difficultés financières ? « Habillez-vous en vert, puis asseyez-vous tranquillement en battez du tambour sur un rythme lent ; visualisez-vous avec de l'argent plein les poches, en invoquant la Déesse dans son aspect de pourvoyeuse d'abondance. »

Plongé dans sa lecture, il n'avait pas entendu la porte s'ouvrir, et fut surpris de voir Prudence à la porte de la pièce. [...] Ah, tu es tombé là-dessus...dit-elle en désignant le magazine. Tu vas te moquer de moi...

-Non... » dit-il doucement. Il était surpris, certes, il ne savait pas trop quoi en dire, mais n'avait pas du tout envie de se moquer ». (A, p. 262-263)

Le Houellebecq des *Particules élémentaires* aurait pu relater cette scène sur le même ton que celui de la yogini du camping, et cela aurait été hilarant. La distance toujours un peu moqueuse avec laquelle la fiction était menée jusque-là laisse de plus en plus la place à deux sentiments explicitement exprimés : la compassion et l'empathie, deux sentiments que l'on pourrait qualifier d'antithèses du rire. Pour Prudence et la religion Wicca, l'insistance sur la présence d'un principe mâle et d'un principe femelle n'est pas sans lien avec la renaissance sexuelle du personnage et les conséquences extrêmement positives que cette renaissance a sur sa relation avec Paul. A la fin du roman, l'amour, l'empathie et la compassion que Prudence a su développer pour Paul l'aideront à l'accompagner presque sans souffrance jusqu'à la fin de sa vie. Un des médecins compare d'ailleurs l'amour à la morphine. Ainsi, l'usage de la polyphonie chez Houellebecq, qui consiste à imiter et intégrer à ses romans des discours appartenant à tous les domaines de la vie en société, sans véritablement les hiérarchiser ou les juger, semble marquer le pas, au profit de discours nettement valorisés. Par exemple les symboles utilisés par les terroristes font partie des clichés les plus fréquents quand il s'agit d'évoquer la magie (les coordonnées GPS des cibles forment, une fois reliées, un pentagramme sur la carte de l'Europe) et confèrent à ces derniers quelque chose de ridicule. Ils veulent anéantir le monde moderne tel que nous le connaissons, monde jugé à plusieurs reprises par Paul comme « irrémédiablement condamné » (A, p. 540). Leurs motivations ne sont pourtant pas traitées de manière similaire puisque même Martin Renaud et Delano Durand, deux membres de la DGSI (services secrets), confessent ne pas être sûrs d'avoir « bien fait » (A, p. 577) en stoppant les terroristes. Le procédé est le même à propos du groupuscule qui organise l'évasion du père de Paul et dont voici le plan d'action :

Le plan est très simple. Vous poussez le fauteuil roulant dans les couloirs, vous traversez tranquillement la cour, vous le conduisez jusqu'à l'arrière de la camionnette, et on l'embarque. Si on ne peut pas rentrer, on se garera dans le coin, il y a toujours de la place, et je passe vous prendre à l'entrée qui donne sur la rue Paulin-Bussières. On aura une camionnette siglée au nom de l'hôpital Edouard Herriot, de Lyon. Mes gars auront des uniformes d'infirmiers du même hôpital. En principe ça ne devrait servir à rien, mais il vaut mieux tout prévoir. (A, p. 455)

Ce plan est parfaitement ridicule puisqu'il s'agit simplement de sortir par la porte et de monter dans une voiture garée devant, mais la moquerie est nuancée, voire annihilée, par l'explicitation détaillée des motivations des membres du groupuscule, notamment par la voix de Brian, le chef, exposant ses raisons sur presque quatre pages (A, p. 451-454) :

La vraie raison de l'euthanasie, en réalité, c'est que nous ne supportons plus vieux, nous ne voulons même pas savoir qu'ils existent, c'est pour ça que nous les parquons dans des endroits spécialisés, hors de la vue des autres humains. La quasi-totalité des gens aujourd'hui considèrent que la valeur d'un être humain décroît au fur et à mesure que son âge augmente ; que la vie d'un jeune homme, et plus encore d'un enfant, a largement plus de valeur que celle d'une très vieille personne ; [...] (A, p. 452)

Dans ce cas précis, les propos des personnages rejoignent très nettement ceux tenus publiquement par l'auteur, en particulier ceux sur l'euthanasie à propos du cas Vincent Lambert⁴⁷². Autrement dit, si dans un premier temps de l'œuvre de Houellebecq l'humour venait systématiquement contaminer le sérieux au point de le dégonfler, on peut dire que, dans *Anéantir*, le sérieux vient contaminer l'humour au point de le rendre inoffensif. Cette mutation peut probablement s'expliquer par trois raisons. L'évolution intellectuelle de l'auteur et ses prises de position de plus en plus franches, sur

⁴⁷² Question reprise avec vigueur dans le dernier volume d'*Interventions* à propos de l'affaire Vincent Lambert : « L'affaire Vincent Lambert n'aurait pas dû avoir lieu » (*Interventions 2020*, Paris, Flammarion, p. 439-448).

l'euthanasie, sur l'Europe, sur le catholicisme et sur des questions de société qui le rangent définitivement du côté des conservateurs. Il s'agit aussi de l'évolution de la posture de Houellebecq. Il a souvent été assimilé à la figure de Diogène dans ses premières apparitions publiques, ou peut-être celle de Socrate, notamment par son usage de l'ironie. Aujourd'hui, ses dernières interventions laissent entendre quelqu'un qui vient délivrer un message, une parole, dans une posture quasi prophétique. Enfin, il y a probablement aussi, chez l'écrivain, un désir de renouvellement de la forme romanesque, en raison notamment de la réception médiocre du roman *Soumission*.

Mutation d'une œuvre et d'une posture

Les quelques remarques précédentes concernant la question transversale de l'humour ainsi que son évolution invitent à présent à repenser l'unité de l'œuvre de Michel Houellebecq. Les différentes mutations que l'on peut observer au fil de ses romans ainsi que les changements de posture de l'auteur ouvrent la voie à une périodisation de son œuvre. D'*Extension du domaine de la lutte* à *La Possibilité d'une île*, ce premier jalon de l'œuvre romanesque peut être qualifié de période *explosive*, dans laquelle tout est fait pour bousculer le lecteur. L'écriture est très mordante, jouant de manière ambiguë avec les cartes de l'humour, de l'ironie et de la satire ; les polémiques publiques sont liées aux discours présents dans les romans ainsi qu'aux thématiques qui y sont abordées ; la posture publique de l'écrivain est aussi très souvent provocatrice. À partir de *La Carte et le territoire* et jusqu'à *Soumission*, cette seconde période peut être dite *réflexive*. Ces deux romans ont pour thématique générale l'art, qu'il soit pictural ou romanesque, ainsi que la question du rapport entre l'artiste et son public.

La Carte et le territoire marque aussi le moment où le style de l'auteur commence à se polir, au point que certains de ses détracteurs lui ont reproché d'avoir écrit un roman « profilé Goncourt⁴⁷³ ». Ce sont surtout deux romans avec une forte composante métapoétique, des « sortes de méta-roman »⁴⁷⁴. Enfin, *Sérotonine* et *Anéantir* ouvrent une nouvelle voie que l'on peut nommer *constructive*. Dans chacun de ces deux ouvrages, une voix dominante semble se faire de plus en plus entendre. S'il n'est pas question ici de parler d'un « écrasement de la polyphonie »⁴⁷⁵ (puisque cette notion est consubstantielle au genre romanesque et semble un marqueur indiscutable du style Houellebecq), il est toutefois impossible de rester sourd aux discours sur les valeurs morales et religieuses audibles dans les œuvres romanesques comme dans les interventions publiques de l'auteur. Dans un article récent, Sabine van Wesemael présente par exemple *Sérotonine* comme « la prédiction du destin tragique de la civilisation occidentale »⁴⁷⁶, insistant sur le caractère sérieux de cette fiction. Dans le même temps, les polémiques se font de plus en plus rares, car le contenu thématique et discursif des fictions de Houellebecq semble correspondre de plus en plus à une certaine pensée politique que certains nomment « réactionnaire »⁴⁷⁷ ou conservatrice. La dernière polémique en date n'a d'ailleurs aucun rapport avec la littérature⁴⁷⁸.

⁴⁷³ Daniel Picouly, dans « Café Picouly », émission diffusée le 10 septembre 2010 sur France 5, [en ligne], disponible sur l'URL : <https://www.youtube.com/watch?v=J1ajyrL6ct0>, consulté le 26 juillet 2023.

⁴⁷⁴ Sabine van Wesemael, « Le mal de vivre : comment s'en débarrasser ? », *op. cit.*, p. 141.

⁴⁷⁵ Raphaël Baroni, « Comment débusquer la voix d'un auteur dans sa fiction », *op. cit.*, p. 104-105.

⁴⁷⁶ Sabine van Wesemael, « Sérotonine de Michel Houellebecq : prédiction du destin tragique de la civilisation occidentale », [en ligne], *RELIEF*, juillet 2019, p. 54-66, disponible à URL : https://www.researchgate.net/publication/334460793_Serotonine_de_Michel_Houellebecq_prediction_du_destin_tragique_de_la_civilisation_occidentale/, consulté le 10/01/23.

⁴⁷⁷ Vincent Berthelier, *Le Style réactionnaire*, Paris, Editions Amsterdam, 2022.

⁴⁷⁸ Voir la publication de *Quelques mois dans ma vie*, Paris, Flammarion, 2023.

En définitive, les fonctions de l'humour dans l'œuvre romanesque de Michel Houellebecq s'écartent du simple dévoilement de la souffrance ou de la mélancolie. Quant à la fonction ludique, elle n'est qu'accessoire. L'humour est certes, comme le disait Dominique Noguez, un « subterfuge »⁴⁷⁹ pour rendre l'existence plus supportable, mais il n'est pas, chez Houellebecq, le subterfuge le plus puissant ni le plus efficace. L'humour sert à souligner, tout en renvoyant dos à dos la plupart des discours sur le monde, le besoin de compassion, de consolation, de transcendance et d'amour des personnages. Ces derniers subterfuges sont jugés bien plus puissants pour « rester vivant »⁴⁸⁰, mais sont, selon Houellebecq, en train de disparaître progressivement de nos sociétés contemporaines.

⁴⁷⁹ Dominique Noguez, *L'Homme de l'humour*, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁸⁰ Michel Houellebecq, *Rester vivant*, *op. cit.*

ANNEXES

Annexe 1 :

Metropolis

Arte

Extrait de l'émission *Rembob'Ina* : « Les 30 ans d'Arte », diffusée le 29 mai 2022 sur
la chaîne LCP.

Emission disponible sur URL :

<https://lcp.fr/programmes/rembob-ina/les-30-ans-d-arte-112899>

Émission présentée par Patrick Cohen.

Metropolis, émission de Pierre André Boutang, 1998.

Les initiales **P.A.B.** désignent Pierre André Boutang, et **M.H.** Michel Houellebecq.

P.A.B. : Pourquoi est-ce que Michel Houellebecq vient ici ? qu'est-ce qui le fascine ?
(Paris, « Le Ponant »)

M.H. : C'est assez beau. Dans l'ensemble. C'est à la fois beau et invivable.

P.A.B. : Vous ne trouvez pas ça terrifiant ?

M.H. : Un peu. Disons que ce n'est pas habitable. Mais la beauté est parfois terrifiante.
C'est quand même assez impressionnant. Ce qui est bizarre c'est qu'il y a des plantes.
Vous avez vu les plantes. La présentation des plantes dans la très grande bibliothèque
est quand même plus funèbre. On pourrait mettre un chimpanzé. Je veux dire le laisser

se promener entre les bâtiments. On peut refaire les choses. Mais le siège de France 2 est peut-être, remplacera peut-être dans mon cœur cet endroit. Il est bien l'intérieur du siège de France 2 aussi.

P.A.B. : C'est mieux ?

M.H. : Oui dans un sens c'est pire.

P.A.B. : Si c'est pire c'est mieux ?

M.H. : Ben oui. Ça pourrait s'appliquer à beaucoup de choses que j'ai écrites. C'est la version architecture. Ça doit tenir au fait que, je suis plutôt un expressionniste.

P.A.B. : Détaillez.

M.H. : C'est-à-dire que j'aime bien établir des contrastes forts entre ce qui est agréable et ce qui très désagréable. Entre ce qui est très beau et très laid. Très angoissant et très apaisant.

P.A.B. : Qu'est-ce que c'est que ce rapport à l'angoisse ?

M.H. : Parce que je suis angoissé souvent. C'est un de mes états typiques.

P.A.B. : Il y a un plaisir savoureux de l'angoisse ou c'est juste une horreur ?

M.H. : Non il n'y a aucun plaisir. C'est pour ça qu'en fait je viens là. Mais je n'y travaille pas par exemple. Je suis très libre, je peux partir quand je veux. Donc il y a peut-être du sadisme.

P.A.B. : A l'égard de qui ?

M.H. : Des gens qui y travaillent. Vaguement. Mais de la méchanceté à l'égard de la société dans son ensemble. Un sentiment comme ça pas très recommandable. Désolé

de donner une image aussi cruelle de moi-même mais ça va s'arranger, on va aller dans d'autres lieux, mais c'est vrai que la...

Lecture : « Recueillement », Charles Baudelaire.

M.H. : Je me suis rendu compte qu'il y avait une présence du monde réel chez Baudelaire, plus forte que chez les autres poètes de son temps. Ou du nôtre d'ailleurs. Il y a une espèce d'immense effort de toucher aux extrêmes, l'extrême concret, l'extrême pureté.

P.A.B. : D'être écrivain c'est comment ?

M.H. : C'est-à-dire publier des livres ?

P.A.B. : C'est ce que vous voulez faire ?

M.H. : Ça j'ai pas encore décidé (rires). Oui je peux décider de ne plus jamais rien n'écrire si je n'ai rien à dire. Pour l'instant c'est oui. C'est pas vraiment un métier. C'est une manière de s'exprimer dirais-je. C'est une tentative de communication avec le reste de l'humanité. Le futur....

Lecture d'un extrait de l'épilogue des *Particules élémentaires*.

P.A.B. : Il y a une ambition folle, qu'un romancier veuille embrasser, tout, dans un seul livre.

M.H. : C'est vrai c'est si rare que ça ?

P.A.B. : Cherchez-vous des exemples dans vos lectures.

M.H. : Il y a des plus gros effectivement. Des livres plus gros, par exemple *La Montagne magique* a vraiment embrassé beaucoup de choses. Depuis il y en a probablement que j'ai pas lus. Enfin...

P.A.B. : C'est *La Montagne magique* qui vous vient le plus volontiers à l'esprit ?

M.H. : Oui, c'est celui que j'ai le plus lu. Dans les romans qui veulent embrasser le plus de choses. Je l'ai lu au moins cinq fois.

P.A.B. : Est-ce que pour écrire ce livre, il faut être un grand scientifique, un philosophe, un observateur de la nature humaine ?

M.H. : Un philosophe non. Un observateur oui, comme beaucoup de livre quand même. Un grand scientifique non, il suffit de faire un effort pour se tenir au courant.

Lecture d'un extrait d'un poème tiré du recueil *Le Sens du combat*.

P.A.B. : Ce qui est intrigant entre les poèmes et les textes, on pourrait répondre à toutes les questions qu'on pourrait poser, sur tout, dans les textes.

M.H. : Pas toujours, *Play boy* m'a demandé si j'aimais les gros seins. La réponse n'est pas dans les textes. Excusez-moi (rires).

P.A.B. : Il n'y a pas une phrase qui permettrait...

M.H. : Peut-être dans le roman, il y a des petits seins, des gros, donc j'aime tout.

P.A.B. : Qu'est-ce qui peut exaspérer dans ce que vous écrivez ? Qu'est-ce qui peut intriguer les gens. Le mélange de genres ?

M.H. : Oui, ça peut intriguer.

P.A.B. : Un auteur qui avoue sa passion pour Baudelaire et *La Montagne magique* et tout à coup il y a ...comment dire, de la trivialité. Quelle est la fonction de la trivialité ?

M.H. : Je ne pense pas que ça exaspère les gens, à part peut-être *La Croix*.

P.A.B. : Le fameux journal.

M.H. : Oui le fameux journal catholique. C'est un peu une exception.

P.A.B. : Un homme qui écrit « cela fait longtemps que j'ai perdu la joie » ne peut être que désespéré.

M.H. : C'est vrai qu'il y a quelque chose que l'on retrouve difficilement après l'enfance.

P.A.B. : L'enfance est toujours heureuse ?

M.H. : Enfin c'est toujours un état très particulier dans une vie. Dès qu'on a une enfance pas particulièrement malheureuse on a un sentiment d'éternité heureuse et de contact joyeux avec le monde. Par exemple on ne court jamais avec autant de joie et de spontanéité que quand on est enfant. Il y a quelque chose qui se perd définitivement. Ben là dans le roman c'est plutôt le vélo mais ça pourrait être la course ; dévaler une pente en courant. J'ai fait ça aussi.

Reportage

P.A.B. : Vous vous êtes occupé de politique ?

M.H. : Non jamais

P.A.B. : Vous avez écrit aux *Lettres françaises* ?

M.H. : Ah oui, mais il n'y a pas besoin de militer pour écrire aux *Lettres françaises*. Ils sont très sympathiques les communistes dans l'ensemble. J'ai de bon rapport avec eux.

Si j'ai dû signer un ou deux trucs dans ma vie. Enfin j'exagère. C'est du passé. J'ai écrit un article pour appeler à voter non à Maastricht en 1992. Oui j'ai dû signer une pétition un jour.

P.A.B. : Ça ne vous a pas attiré ?

M.H. : Non pas trop.

P.A.B. : On a quand même l'impression que vous cherchez à faire un travail ? Que vous cherchez à glisser quelques idées. Par ci par là.

M.H. : Oui, oui. Mais là tout l'orgueil immense de l'écrivain va se révéler. J'attends avec impatience que les hommes politiques viennent me consulter pour mes solutions.

P.A.B. : Est-ce que vous aimez les gens ?

M.H. : Pas tous. Pas tout le temps. Un petit peu de temps en temps. Même beaucoup de temps en temps. Il y a deux questions. Est-ce que je les aime, est-ce que je m'intéresse. Il y en a certains qui m'intéressent. Les aimer c'est délicat. Oui il y en a.

P.A.B. : Vous avez plus d'indulgence pour les femmes que pour les hommes.

M.H. : Largement. Mais là tout le livre expose, avec brio, les raisons de cette plus grande indulgence pour les femmes que pour les hommes. Oui c'est quand même un des gros sujets du livre.

P.A.B. : On a l'impression en vous lisant que la compassion est extrêmement importante dans le regard que vous portez...

M.H. : Je dirais que je n'ai pas tellement d'autres valeurs, au bout du compte.

P.A.B. : Vous aimez les passages tendres dans votre livre ?

M.H. : Oui c'est ceux que je préfère. Mais le côté sympa, le côté sympa vient du tendre mais aussi d'un côté fun comme on dit. On mélange n'importe quoi et hop ça avance quand même. C'est un peu comme... la pop anglaise, dans ses meilleurs moments elle réussissait ça.

P.A.B. : La pop anglaise ?

M.H. : Un petit passage de rythme arabe, on repart sur du bavarois, on revient au rock. Passage symphonique. Bon il y a peu d'exemples. Mais idéalement ça donnait un peu ça. En fait que je dis tout doit rentrer ans le roman, ça peut être lu comme une déclaration mégalomane, ou également comme déclaration *fun*, c'est-à-dire pas de rigueur, pas de rigueur de style, on prend tout.

P.A.B. : Vos personnages passent directement du stade de l'enfance, à l'adolescence, à une crainte de la mort.

M.H. : Oui mais ça c'est vrai. C'est une vérité sociale, il n'y a plus d'âge adulte.

P.A.B. : Du tout. Donc vous n'êtes pas un adulte.

M.H. : Non.

P.A.B. : Vous êtes quoi ?

M.H. : Un ado vieillissant.

P.A.B. : On ne peut être que ça ?

M.H. : Oui. Il n'y a pas le choix.

Annexe 2 :

Campus

Le 6 septembre 2001

Émission présentée par Guillaume Durand

Disponible sur l'URL :

<https://www.youtube.com/watch?v=g1INYVPsH18>

Les initiales G.D. désignent Guillaume Durand et M.H. Michel Houellebecq.

G.D. : Michel Houellebecq bonsoir, merci de nous rejoindre sur ce plateau. Je veux rappeler quelques éléments biographiques avant qu'on ne commence. Vous avez 43 ans. Vous avez donc publié trois romans, *Plateforme* donc il vient d'arriver, *l'Extension du domaine de la lutte* en 94 en effet et *Les Particules élémentaires* donc en 1998.

Tous vos héros de ces trois romans... il y a aussi des poèmes, il y a aussi d'autres œuvres, y compris d'ailleurs des disques, tous vos héros s'appellent Michel. Est-ce que vous avez le sentiment, pour aller dans le droit fil de la conversation de tout à l'heure, comme Flaubert qui disait madame Bovary c'est moi, est ce que Michel c'est vous ces trois Michel ?

M.H. : En fait, ce que ce qui est encore plus important comme choix c'est de savoir si on écrit je où la troisième personne. Disons que l'identification par le prénom c'est à peu près du même niveau d'importance que les traits physiques quoi, alors de temps en temps je rapproche physiquement mes héros de moi, de temps en temps je les éloigne. Je mets le même prénom, mais ça c'est pas ça pèse pas très lourd en fait quand on écrit hein. Par contre le « je », choisir le « je » ça engage complètement le roman.

G.D. : Est-ce que vous avez le sentiment que ça... tout à l'heure je donnais une liste des réactions dans la presse, est ce que vous vous rendez compte qu'en attaquant l'époque, l'époque va vous prendre à la gorge, elle est peut-être en train de vous prendre à la gorge ?

M.H. : Oui, c'est possible m'enfin bon c'est l'époque où peu importe l'époque quoi, je veux dire j'écris pas spécialement pour vous pour l'époque.

G.D. : Et est-ce ce que vous le faites exprès, parce qu'on a tout dit : provocateur manipulateur ?

M.H. : Oui de temps en temps, quand je m'ennuie dans la conversation je lance une provocation, mais c'est plutôt l'ennui quoi, mais je m'ennuie pas avec vous donc ça va ça va.

G.D. : Pardonnez-moi ma franchise mais est-ce que vous êtes raciste ?

M.H. : Oh non mais ça c'est assez scandaleux d'ailleurs parce que, de confondre, de dire que je fais la confusion arabes et musulmans parce que les deux personnages arabes les plus importants dans ce livre sont justement antimusulmans. L'un de manière véhémente l'autre avec une espèce de résignation. Par ailleurs il y a des tas de musulmans, enfin s'il y a un livre qui ne fait pas là la confusion arabe musulman c'est bien celui-là mon avis.

G.D. : Enfin vous vous rendez compte de l'émotion que vous avez créée à partir de ce livre, c'était déjà le cas au moment des *Particules élémentaires*, justement à propos de ces déclarations, celles que vous avez faites à *Lire*, vous parlez du Maréchal Pétain, enfin même si on s'ennuie dans la conversation, il y a des choses ou des bornes qu'on peut peut-être ne pas franchir

M.H. : C'est une question de toute façon idiote sur le thème « qu'auriez-vous fait pendant l'occupation vous », bon statistiquement comme la plupart des Français ont collaboré, donc je pense que j'aurais fait pareil.

G.D. : Mais cette façon de refuser, j'allais dire la gloire, la résistance, de ne pas vous indigner de ce qui se passe en Thaïlande, de vous glisser justement dans cette époque sans jamais vouloir vous révolter, est-ce que ce n'est pas une certaine forme de veulerie là-dedans ?

M.H. : Non, j'aime mes personnages, tous aussi odieux soient-ils. Enfin je les trouve toujours sympathiques à partir d'un certain moment donc non, si je veux me révolter j'écris un texte de révolte, sinon j'écris un roman quoi. J'ai plutôt choisi le roman.

G.D. : Est-ce que le but c'est justement, d'écrire sur la réalité tout le temps, de décrire le cadre moyen qui a des problèmes sexuels, qui voyagent et qui a une vie minable ?

M.H. : Disons, bon, là quand même sa vie ça s'améliore dans le livre, quand il y a Valérie

G.D. : C'est une histoire d'amour.

M.H. : Oui, donc non il est quand même moins minable que mon premier héros, enfin c'est-à-dire qu'il évolue plus, au début il est encore plus minable et Valérie change tout. Oui c'est une histoire d'amour.

Reportage

G.D. : Voilà donc ce portrait qui vous est consacré par Christophe Tison.

M.H. : Il est doué ce garçon.

G.D. : Donc la chemise vichy c'est comme pour l'entretien au magazine *Lire* ?

M.H. : Oui, c'est pour donner raison à ceux qui pensent que je suis malade.

G.D. : Vous parlez du maréchal Pétain, vous considérez que l'islam est la religion la plus con du monde...

M.H. : Ça se discute comme on dirait... est ce que je le pense, j'en sais rien ça, dépend du jour c'est une vision.

G.D. : Il suffit de le dire si vous le pensez ou si vous le pensez pas, parce que, on va plonger dans la littérature, on est là pour ça, mais à un moment il faut évacuer les mauvaises vibrations qui peuvent entourer la sortie d'un livre, mais....

M.H. : Disons bon ça...

G.D. : Si vous le voulez, si vous n'avez pas envie de les évacuer, vous ne les évacuez pas.

M.H. : Non mais c'est vrai que c'est pas le sujet principal du livre, le monothéisme, je sais pas comment, on a le droit de critiquer les religions par ailleurs, enfin ou bien peut-être on ne m'a pas averti, on n'a plus le droit là.

G.D. : La dernière fois que nous sommes vus, à partir de la sortie des *Particules élémentaires* il y a trois ou quatre ans, vous m'aviez dit je ne referai pas un livre sur le sexe, j'ai tourné la page et tout dit sur la misère sexuelle dans *Les Particules*. Moins de trois ans s'écoulaient et vous revenez avec un livre qui se déroule en Thaïlande et en bonne partie...

M.H. : Oui c'est vrai, mais je n'avais pas pensé aux pays lointains, je pensais avoir fait le tour de la sexualité en occident mais j'avais pas songer au tourisme sexuel. Effectivement, c'est un sujet important et par ailleurs, par ailleurs j'ai pris goût à l'écriture de scènes sexuelles et je trouve qu'elles n'étaient pas si heureuses *dans Les Particules*, là elles sont plus heureuses.

G.D. : Donc Michel perd son père, c'est le début du livre, et il part en Thaïlande avec un groupe de touristes, et là il va tomber amoureux d'une jeune femme de 28 ans qui s'appelle Valérie, très amoureux d'ailleurs de manière tout à fait inattendue

M.H. : De plus en plus, en fait c'est elle d'abord qui tombe amoureuse de lui, et lui il hésite beaucoup parce qu'il a peur de tomber amoureux en fait au départ, et parce qu'il sait que ce sera important dans sa vie que... bon l'amour d'une chose qui peut se perdre c'est une évidence.

G.D. : Pourquoi avoir voulu écrire sur l'économie du tourisme, parce qu'il y a des moments hilarants par exemple au départ de *Plateforme* vous allez choisir au « Vieux campeur » le sac qu'il faut vous mettez un T-shirt. Vous faites mettre un T-shirt Radiohead à votre héros avant qu'ils aillent dans les bars pour séduire les jeunes femmes. Tout ça c'est ironique, très drôle, caustique, libre et puis en même temps on le sent avancer, avant qu'il ne rencontre Valérie, vers quelque chose de plus en plus glauque.

M.H. : C'est pas glauque au sens où....

G.D. : Pervers vous dites au début.

M.H. : Pervers ?

G.D. : Oui pervers, pour lui.

M.H. : Non j'ai l'impression qu'il a un peu les mêmes désirs que tout le monde, qu'il s'épanouit dans la norme des voyages organisés banals.

G.D. : Pourquoi il est parti ? Après la mort de son père ?

M.H. : Parce que tout le monde part en vacances. Je veux dire il fait comme tout le monde quoi, il achète les mêmes catalogues que tout le monde, il choisit... à un moment donné, il compare différents types de consommateurs, il s'aperçoit qu'il est proche du type le plus banal, c'est-à-dire qu'il choisit le meilleur rapport qualité prix. Voilà donc il est parti en voyage « Nouvelles frontières Tropic Thaï », le meilleur rapport qualité prix qu'il ait pu trouver, donc il fait comme tout le monde.

G.D. : Le sexe : offrir son corps comme un objet agréable, donner gratuitement du plaisir, voilà ce que les occidentaux ne savent plus faire. Et alors vous allez plus loin, en tout cas vous vous amusez, si on en revient à ce que vous disiez tout à l'heure puisque vous dites, vous écrivez plutôt qu'il y a un déclin du vagin occidental, et que donc forcément l'homme pas terrible, classe moyenne, est obligé de partir en Thaïlande.

M.H. : Pas terrible, bon classe ouvrière c'est sûr, par exemple Lionel je vois pas comment il ferait autrement.

G.D. : Lionel dans le livre, parce qu'il y en a un en ce moment... les gens pourraient confondre.

M.H. : Non Lionel dans le livre.

G.D. : Vous allumez aussi Chirac dans le livre, autant qu'il vous reste deux ou trois copains. Revenons à Lionel dans le livre.

M.H. : Lionel dans le livre, ce pauvre garçon, il n'est pas à la mode quoi, c'est pas un mauvais type mais il a rien qui attire, pas de crânes intentions. Il a pas de charme de séduction particulière puis bon, il n'a pas un travail très marrant non plus donc bon non, ça je me refuse absolument à le condamner d'ailleurs, je les observe et sans méchanceté, plutôt avec tendresse.

G.D. : Le voyage que vous faites à Pattaya, puisqu'il faut qu'on présente cet endroit aux gens qui nous écoutent ce soir, c'est un voyage que vous ne faites pas comme un journaliste qui irait voir ce qui se passe ou qui tenterait de voir derrière ce qu'on voit justement ce qui se passe réellement.

M.H. : Non c'est le contraire.

G.D. : Mais c'est pas le voyage de l'humanitaire non plus.

M.H. : On essaye de voir ce que tout le monde voit.

G.D. : Le milieu de la rue.

M.H. : Ce que le touriste ordinaire peut voir de Pattaya.

G.D. : Voilà c'était au cœur du mois d'août Michel Houellebecq à Pattaya en Thaïlande.

Reportage

G.D. : Donc pour ce voyage à Pattaya, je rappelle que donc c'est une station qui est située pas très très loin de Bangkok, au sud-est de Bangkok. Vous étiez avec Christophe Tison, j'ai envie de dire, pas bas les masques, mais cette idée tout d'un coup encore une fois de l'auteur, de son personnage, il va falloir qu'on y songe autrement.

M.H. : Mais, mais, il y a deux choses différentes en fait. Le fait que je sois pas à titre personnel du tout hostile à la prostitution et à sa légalisation, et pour autant le roman peut pas être décrit comme une apologie du tourisme sexuel.

G.D. : « Je compris à quel point le tourisme sexuel était l'avenir du monde », écrivez-vous page 114, au-delà du livre au-delà de cette fin tragique puisqu'ils sont tous massacrés donc, en partie par un commando de fondamentalistes musulmans. Est-ce que vous considérez encore, en tout cas est ce que le texte que vous écrivez considère que dans peu de temps la moitié du monde, parce que c'est l'évolution de l'économie de marché donc, va se transformer en un gigantesque camp de vacances ?

M.H. : Tout dépend comme d'habitude des États-Unis, de ce qui se passera aux États-Unis. À l'heure actuelle il semble bien que, bien que le puritanisme soit fort aux États-Unis, les Américains viennent de plus en plus massivement, si les Américains le font, l'Europe le fera aussi. C'est comme ça on est dans le même mouvement culturel économique et ainsi de suite.

G.D. : Je vais vous proposer de découvrir un extrait de *Lecture pour tous*, l'émission de Pierre Dumayet qui recevait il y a des années Georges Bataille, qu'on ne présente pas,

et qui parle de l'érotisme. Il a écrit sur la religion, il a écrit sur le mal il a écrit sur l'érotisme. Il se trouve qu'après votre voyage à Pattaya, ce qu'il dit est une sorte de portrait de vous sans vous connaître :

Je ne sais pas si la littérature se distingue de l'érotisme en général, mais il me semble qu'il est très important d'apercevoir le caractère enfantin de l'érotisme dans son ensemble. Est érotique quelqu'un qui se laisse fasciner comme un enfant par un jeu et par un jeu défendu, et l'homme que l'érotisme fascine est tout à fait dans la situation de l'enfant vis-à-vis de ses parents, il a peur de ce qui pourrait lui arriver, il va toujours assez loin pour avoir peur. Il ne se contente pas de ce dont les adultes vraiment sains se contentent. Il lui faut avoir peur, il lui faut se retrouver dans la situation où il était enfant et où il était menacé constamment d'être grondé et même très sévèrement, d'une façon insupportable intolérable (Georges Bataille).

G.D. : C'est ce que vous cherchez dans l'érotisme ?

M.H. : Pas du tout, moi je ne fais que ce qui est permis, et quand par hasard quelque chose n'est pas permis, je souhaite qu'il le soit enfin...

G.D. : Oui mais la prévision de se faire gronder, le Houellebecq qui parle de l'érotisme, le Houellebecq qui dit : « Chaque fois que j'apprenais qu'un terroriste palestinien, un enfant palestinien ou une femme enceinte palestinienne avait été abattus par balles dans la bande de Gaza j'éprouvais un tressaillement d'enthousiasme ».

M.H. : Bon par exemple lui, ce qui lui est arrivé, je sais pas ça existe le sentiment de vengeance, moi ça ne m'est jamais arrivé ce genre de choses comme ça. Et je pense que si ça m'arrivait je serais plus long à calmer que mon narrateur en fait.

G.D. : D'ailleurs à partir du moment où vous parlez de votre époque visiblement cette époque vous ne l'aimez pas vraiment, est ce que vous n'avez pas peur que cette époque, et après on va aller voir nos autres invités, vous saute à la gorge ?

M.H. : Mais je vais vous dire que, quand on écrit un livre, il faut vraiment penser qu'on va mourir après, et là on n'a plus peur.

G.D. : Il y a un grand silence, les gens vous écoutent, je voudrais qu'ils écoutent aussi le recteur de la grande mosquée de Paris. Donc le recteur Boubaker qui donnait donc une interview à l'équipe de campus à propos de *Plateforme* et d'un certain nombre de phrases que vous avez prononcées :

« L'islam est à nouveau victime n'est-ce pas, d'une provocation orchestrée qui vise l'incitation à la haine religieuse, à l'incitation au crime, à l'apologie du crime. Je ne fais pas appel ici à la justice divine ou aux sentiments religieux des uns et des autres mais tout simplement à la loi française : l'islam est légaliste, les musulmans de France sont des citoyens qui respectent la loi mais qui veulent que la loi les protège contre de telles provocations ».

M.H. : Mais la question c'est est-ce que ce qu'un personnage de roman a le droit d'exprimer des sentiments anti religieux... c'est une question.

G.D. : Lui sa question, c'est est-ce que je vais porter plainte.

M.H. : Mais on discutera du statut des personnages de romans à ce moment-là, mais à mon avis oui, ils ont le droit de proférer des sentiments antireligieux.

G.D. : Je voudrais que vous écoutiez Martine Brousse, qui est directrice de la Voix de l'enfant, finalement on est très calme, on va voir tous les deux, mais je pense que toutes ces choses sont importantes, y compris au nom de la littérature, écoutons là :

« En tant que responsable d'association nous ne nous sentons pas insultés, nous considérons que ce sont les victimes qui sont insultées car tous ces êtres qui sont en esclavage, qui sont en prostitution eh bien ce sont des victimes et c'est une c'est une négation de leur souffrance et du fait que ce sont des victimes, je crois que c'est ça qui est important, tout être qu'ils soit mineur qu'il soit majeur, qui est en esclavage, qui est prostitué est une victime, et donc il faut prendre en compte cette victime, il faut la protéger et il faut surtout lui permettre de se reconstruire. »

G.D. : Voilà pour son témoignage, vous lui répondriez quoi ?

M.H. : C'est bien ce que je craignais, elle dit bien qu'elle est contre la prostitution, non seulement des mineurs mais aussi des majeurs, et là non, je suis pas d'accord, moi je

suis contre la prostitution des mineurs, j'ai même écrit un texte contre la pédophilie il y a longtemps dans *L'Infini*, mais non là je suis pour la légalisation...

G.D. : Aussi là on va rejoindre Jean-Claude Ribaut et donc dans un instant Michel Braudeau, est ce que ça veut dire aussi qu'une partie du combat d'écrivain et vous menez est un combat contre la morale ?

M.H. : Non, non, du tout, je suis je suis absolument pour la morale, mais la morale et la sexualité sont deux sujets qui n'ont aucun rapport en fait, enfin qu'on s'obstine à relier depuis je ne sais combien de temps, mais ça n'a rien à voir. Il n'y a pas de morale sexuelle, ça n'existe pas.

G.D. : On a l'impression aussi qu'il y a un vomissement, disons de tous ceux qui après la guerre, écrivains, je parle... ont voulu être heureux après dans les années 50 au moment de la guerre d'Algérie, des auteurs comme Philippe Labro qui avaient à la fois le rêve américain et en même temps ont écrit un livre sur la guerre d'Algérie, *Des feux mal éteints*, qui était un très bon roman, enfin ils ont rêvé une partie de leur vie même s'ils se sont trompés. Vous vous voulez rêver de rien du tout, rien ne doit être grandiose : je regarde, c'est ça l'idée ?

M.H. : Bah ouais, c'est pas faux ça, il faut bien le reconnaître, je regarde, désolé hein.

Annexe 3 :

Permis de penser

Extrait de l'émission du 29 septembre 2005

Présentée par Laure Adler et disponible sur l'URL :

<https://www.youtube.com/watch?v=4mvc1zpXz7M/>

Les initiales L.A. désignent Laure Adler et M.H. Michel Houellebecq.

L.A. : Bonsoir Michel Houellebecq.

M.H. : Bonsoir.

L.A. : Nous sommes dans une chambre d'hôtel à Paris où vous êtes de passage. Votre chien Clément est à mes pieds vous avez remarqué, il est allongé sur mes chaussures, vous n'êtes pas trop jaloux ?

M.H. : Un peu.

L.A. : Un peu ?

M.H. : Mais je me domine.

L.A. : Je suis heureuse de vous retrouver, j'ai fait partie de ces personnes qui vous avaient découvert quand vous avez publié *Extension du domaine de la lutte*. En fait vous aviez publié auparavant votre livre sur Lovecraft.

M.H. : Et des poésies, quelques poésies.

L.A. : Et des poésies que j'ai relues pour cette émission de *Permis de penser*. Je vous avouerais que j'ai été saisie par le rythme, la cadence, l'économie d'écriture, l'intensité, la décharge électrique que peut procurer certains de vos poèmes et que j'aimerais bien, si vous en acceptez l'idée, que l'on commence par parler de poésie. Je voudrais dire un texte très court qui fait partie de ce recueil de poésie qui s'intitule « Midi » qui résume je trouve pas mal de choses à l'intérieur de votre œuvre :

La vie s'écoule à petits coups,
Les humains sous leur parapluie
Cherchent une porte de sortie
Entre la panique et l'ennui
(Mégots écrasés dans la boue).
Existence à basse altitude,
Mouvements lents d'un bulldozer ;
J'ai vécu un bref interlude
Dans le café soudain désert.

Ça, ça date de votre jeunesse.

M.H. : Oui mais je pense que, je pense que je finirai sûrement par la poésie. Si je finis quelque chose, si je finis moi-même, si je meurs pas bêtement, je pense que je finirai par la poésie. Là ce que j'ai fait d'encore plus récent que mon livre, le dernier. C'est ce qui est marqué au dos. Un site internet. J'ai fait un site internet, et ma première pensée ça été d'y mettre des poèmes. D'en mettre des inédits déjà. Et d'y enregistrer certains publiés, de les lire moi-même, de les donner à télécharger. Enfin je resterai attaché à la poésie plus qu'à n'importe quoi jusqu'au bout je pense. En poésie il m'arrive d'être paisible ou heureux, domaine qui me paraît quand même inaccessible à la prose romanesque. L'exaltation, le bonheur ou la paix sont pas des... le roman peut pas

fonctionner sans drame, c'est une question que je me suis... en fait mon idéal serait d'écrire un long poème idyllique... bon j'ai essayé de lire... par exemple *Paul et Virginie*, mais quand même je n'aime pas énormément, c'est pas si mal, compte tenu de la difficulté de l'exercice mais... c'est beaucoup moins convaincant que Dante qui lui a choisi la forme poétique. Donc il y a quelque chose qui... on n'y arrive pas. Le bonheur reste quand même un domaine quasiment inexploré par la littérature. Pas par la peinture : la félicité, l'extase religieuse, le paradis, les peintures de paradis sont très convaincantes, et il y a quelque chose dans le mot qui ne va pas et pourtant la poésie y arrive, c'est pour moi une des choses les plus mystérieuses concernant la poésie. Ce qu'on arrive à peindre la félicité avec des mots qui sont fait pour autre chose que peindre la félicité.

L.A. : Alors vous le savez, à *Permis de penser* on utilise des photos qu'on a essayées, avec Martine Saada, de trouver des photographies qui peuvent peut-être évoquer quelque chose pour vous. On s'est peut-être trompé. On va voir.

M.H. : La première que j'ai déjà vue non.

L.A. : Vous avez déjà vu hélas, je voulais vous faire la surprise. Je ne vous le présente pas ce monsieur. Vous en parlez beaucoup dans votre travail (Laure Adler montre une photo de Baudelaire).

M.H. : C'est un souvenir. En fait ma femme m'avait acheté cette photo, et je... après *Les particules élémentaires*, c'était pas très très bon marché mais que Bernard... l'avait aidé à négocier le prix. Et malheureusement elle a été volée au cours d'un déménagement en Irlande. C'est la plus belle à mon avis. Enfin une des deux ou trois plus belles. J'ai eu un vrai coup parce qu'en fait j'ai dépassé depuis peu l'âge qu'avait Baudelaire au

moment de sa mort, et j'ai dépassé à peu près parce qu'ils sont morts à peu près à la même époque, Baudelaire et Lovecraft, au même âge je veux dire, l'un 46 ans et 4 mois et l'autre 46 ans et 7 mois. Donc depuis longtemps je savais que ce serait un moment décisif de ma vie quoi. Mais Baudelaire, là aussi quand finalement j'ai réussi, j'ai mis un poème de Baudelaire dans *La Possibilité d'une île*, j'en avais déjà mis un dans *Les Particules élémentaires*. Pour moi c'est ce que je fais de plus gonflé. Quand je mets un extrait de Baudelaire. Je me sens à la hauteur.

L.A. : Qui vous a appris à lire ?

M.H. : Je vais pleurer si je la regarde trop.

L.A. : Vous pouvez. Je vous la donne si on vous l'a volée.

M.H. : Baudelaire c'est vraiment, c'est pas l'école, en l'occurrence. Je crois que j'ai trouvé le livre chez mon cousin qui est plus vieux que moi, à 13 ans. Et donc non je peux dire merci au livre de poche dans le cas de Baudelaire, qui fait que cette culture est accessible pour un prix modéré, pour quelqu'un de curieux quoi. Pour d'autres auteurs c'est l'école. Oui je vois le suivant.

L.A. : Vous voyez le suivant.

M.H. : Pour le suivant c'est l'école.

L.A. : Regardez votre chien. Ecoutez c'était difficile de ne pas le choisir. Je n'ai pas été très maligne. Puisque le suivant il est en exergue de *Plateforme* avec une phrase d'ailleurs assez stupéfiante, je trouve parce qu'elle ne ressemble pas à ce que l'on connaît de Balzac. Je cite donc cette citation qui est en exergue de *Plateforme* : « Plus

sa vie infâme, plus l'homme y tient, elle est alors une protestation, une vengeance de tous les instants. » Vous ne mettez pas d'où s'est tiré d'ailleurs.

M.H. : Ça doit être *Splendeurs et misères des courtisanes*. Ben ça c'est une phrase quand je suis tombé dessus ça été un choc. Parce que mon grand choc romanesque de mon ado en réalité ça été Dostoïevski.

L.A. : Quel Dostoïevski ?

M.H. : J'ai tout lu très vite, quand je suis tombé dedans. Mon premier ça doit être *Crime et châtiment*. En première. Et pendant très longtemps, je suis resté dans l'idée bon, il y a Balzac et il y a Dostoïevski. Dostoïevski a exploré des zones que Balzac n'a pas explorées. Ce qui est vrai. Mais cette phrase, qui aurait pu être tiré du Dostoïevski le plus sombre, vous révèle d'un seul coup que s'il avait eu le temps, Balzac aurait peut-être déjà tout fait. Il n'y aurait plus aucun roman à écrire après. C'est monstrueux Balzac. Mais c'est pas pareil. C'est pas le même rapport avec Baudelaire. Baudelaire je me sens tellement proche de lui, personnellement, psychologiquement.

L.A. .: Comme tous les vieux adolescents.

M.H. : Oui. C'est pas une admiration de loin. Indépendamment du fait que je réussis certains trucs aussi bien que lui. C'est un rapport fraternel.

L.A. : Un frère d'armes.

M.H. : Balzac ça m'écrase, de temps en temps, de penser à lui. En même temps, ce qui est bien, c'est que de temps en temps, il fait n'importe quoi. Donc c'est rassurant. C'est écrasant par l'ampleur de ce qu'il a brassé, mais c'est pas intimidant par la réussite dans le détail. Mais bon je ne serai jamais aussi bon romancier que Balzac, mais personne ne

le sera. Je veux dire. Je peux pas et c'est bizarre parce que c'est pourtant deux cas de réussite extrême, et qui pourtant ne tuent pas. Ne tuent pas les écrivains qui suivent. Enormément, tout le, toute la deuxième moitié du XIX^{ème} français avait lu Baudelaire, en est complètement imprégnée, et il y a parmi tout ça des réussites exceptionnelles. Enfin c'est la période la plus brillante de la poésie en France. Balzac a engendré énormément après lui. Par exemple c'est très différent du cas de Proust. Proust il referme la porte derrière lui. C'est un sommet, mais un sommet qui restera isolé, c'est pas une nouvelle, une nouvelle voie. Et donc ce sont deux, oui se sont vraiment deux génies généreux. Balzac et Baudelaire.

Annexe 4 :

« Tout le monde en parle »

Extrait de l'émission présentée par Thierry Ardisson sur France 2, le 10 septembre

2005

Disponible sur l'URL :

<https://www.youtube.com/watch?v=trOBLGBwt3k>

Les initiales T.A. désignent Thierry Ardisson et M.H. Michel Houellebecq.

Musique : « Le mal aimé » de Arthur H.

J'ai besoin qu'on m'aime
Mais personne ne comprend
Ce que j'espère et que j'attends
Qui pourrait me dire qui je suis ?
Et j'ai bien peur
Toute ma vie d'être incompris
Car aujourd'hui : je me sens mal aimé

(Refrain)
Je suis le mal aimé
Les gens me connaissent
Tel que je veux me montrer
Mais ont-ils cherché à savoir
D'où me viennent mes joies ?
Et pourquoi ce désespoir
Caché au fond de moi

Si les apparences
Sont quelquefois contre moi
Je ne suis pas ce que l'on croit
Contre l'aventure de chaque jour
J'échangerais demain la joie d'un seul amour
Mais je suis là comme avant mal aimé

T.A. : Michel Houellebecq bonsoir. Merci d'avoir choisi « Tout le monde en parle ». En même temps, compte tenu de ce que vous dites dans votre bouquin (NDLA : *La Possibilité d'une île*) au sujet de la concurrence, ça aurait été difficile d'y aller ?

M.H. : Non non mais je ne pouvais effectivement...oui je suis dur avec Fogiel mais il le mérite (sourire).

T.A. : Alors vous publiez chez Fayard *La Possibilité d'une île*, c'est l'événement littéraire, médiatique, commercial de la rentrée. Votre livre d'ailleurs écrase cette rentrée, et les 650 autres romans de la rentrée sont un peu réduits au rang de figurants non ?

M.H. : Oui mais c'est pas de ma faute, j'avais dit longtemps à l'avance que je publiais un livre. Là j'ai décidé d'arrêter de faire la fausse modestie parce que cela se verrait, donc c'est que mon livre est bon... oui c'est un peu normal qu'il écrase la rentrée. C'est pas de ma faute enfin je veux dire... (rire) totalement.

T.A. : Ça déclenche beaucoup de haine dans tous les cas non ?

M.H. : Ben oui mais ça aussi c'est normal, on peut pas en vouloir... moi la jalousie est un sentiment humain que je comprends parfaitement, avec lequel je sympathise même, et que je suis toujours prêt à pardonner, vraiment.

T.A. : Alors au-delà du phénomène Houellebecq, on va parler du livre et d'abord le pitch. Donc *La Possibilité d'une île* raconte la vie de Daniel qui est un être humain, qui vit pas vraiment à notre époque, qui vit dans une dizaine d'années à peu près.

M.H. : Oui, oui. Avec quelques légères augmentations de phénomènes déjà visibles comme... mauvais traitement aux vieux, ce genre de choses.

T.A. : Ce qu'on a vu apparaître pendant la canicule de 2003 ?

M.H. : Oui, oui l'effarante inhumanité en fait avec lesquelles, dans laquelle on finit ses jours.

[...]

T.A. : Vous avez seulement gardé la publicité dans *Chien 2000*.

M.H. : Oui *Chien 2000* ah bas ça j'ai insisté pour avoir *Chien 2000*.

T.A. : C'est bien *Chien 2000* ? (sourire)

M.H. : Mais pour les maîtres de chiens c'est la meilleure revue (sourire).

T.A. : Ah ouais ?

M.H. : Il y a d'excellents dossiers techniques... on est tenu au courant dès qu'il y a un nouveau parasite, non enfin c'est vachement bien fait (sourire).

T.A. : Sérieusement, ça vous fait quoi de ne pas être reconnu comme le grand écrivain que vous êtes, Michel Houellebecq ?

M.H. : Je ne suis pas inquiet sur l'avenir du... l'avenir du jugement sur mes livres quoi. C'est pas vrai que c'est juste un phénomène commercial sans lendemain, ce livre sera lu longtemps... non, je suis rassuré vraiment.

Annexe 5 :

Café Picouly

Émission présentée par Daniel Picouly, le 10 septembre 2010 sur France 5.

Disponible sur l'URL :

<https://www.youtube.com/watch?v=J1ajyrL6ct0/>

Les initiales D.P. désignent Daniel Picouly et M.H. Michel Houellebecq.

D.P. : Ce soir nos « mémoires du zinc » seront consacrées à Michel Houellebecq pour son roman *La Carte et le territoire* chez Flammarion, l'événement littéraire de la rentrée. Michel Houellebecq bonsoir. Alors quand je dis événement littéraire, j'ai l'impression que cette année on peut résumer la rentrée littéraire comme ça : 701 romans, un roman, le vôtre et 700 autres. On a l'impression que la presse ne parle que de votre roman, est ce que vous êtes passé du statut d'ennemi public à chouchou des médias.

M.H. : Oh ben même quand j'étais quand... pour dire du mal on parle beaucoup de moi de toute façon, la quantité change pas tellement, c'est le contenu qui peut changer.

D.P. : Alors ce livre on a l'impression qu'il est profilé Goncourt, qu'est ce qui va se passer ? Est-ce que vous avez par rapport au Goncourt des espoirs, espérances où est-ce que vous vous en fichez ?

MH. : Ah bah c'est important le Goncourt, il y a beaucoup de gens qui ont pas vraiment le temps de se tenir au courant de ce qui se passe en actualité littéraire en France, donc ça sert à ça en fait, en acheter moins.

D.P. : Alors vous n'avez pas peur de devenir trop sympathique ?

M.H. : Non, non mais je pense que ça dépend pas vraiment de moi d'abord, donc je ne peux pas grand-chose.

D.P. : Oui mais est-ce qu'il y a pas et vous avez en parlé un petit peu dans les articles, vous dites : je me sens temps en temps gagné par le désir d'être aimé.

M.H. : Oui ça c'était dans *Ennemis publics*, oui, oui ça peut arriver la fatigue d'être détesté.

D.P. : C'est fatigant ?

M.H. : Ah oui c'est quand même très fatigant, plus que d'être aimé.

D.P. : Alors en matière de détestation on a l'impression qu'il ne lâche pas. Ce week-end il y a eu encore cette affaire Wikipédia, c'est-à-dire que on va vous chercher des poux dans l'écriture parce que vous utilisez Wikipédia, comme tout le monde j'allais dire.

M.H. : Là c'est des ennemis donc en fait c'est une pratique, c'est en gros la pratique de la calomnie, ça n'a pas tellement changé finalement. On prend une victime, on cherche un mot un peu... un mot injurieux par exemple. Pour un homme politique ce serait plutôt « corruption », pour un écrivain « plagiat ». Donc on met les deux côte à côte dans une phrase simple « Michel Houellebecq serait-il un plagiaire ». On met avec un baratin qui est pas tellement important finalement et donc, mais il suffit que l'association reste et ça peut nuire ou comment le dire, parce que l'auteur s'il cherche à se justifier, déjà il est toujours plus long et plus confus que la pure insulte quoi. S'il bafouille un peu, ce qui a pu être mon cas, il est mal parti. Donc non c'est une stratégie éprouvée vraiment.

D.P. : Quand j'ai entendu parler de cette affaire de Wikipédia mais je me suis dit : mais s'ils connaissent pas chez Michel Houellebecq ce détail de autobiographique « Tout l'univers », j'ai l'impression que le premier Wikipédia c'est *Tout l'univers*, vous avez été un enfant de « Tout l'univers ».

M.H. : Ben oui faut reconnaître que Wikipédia est pas mal mais bon, les feuilleter, les encyclopédies, est un plaisir qu'on avait au plus haut point dans *Tout l'univers*.

D.P. : Oui surtout quand on les reliait en gros avec les petites tringles en métal, parce que moi ça me plaît *Tout l'univers*, parce que j'ai fait la collection. Est-ce que vous étiez un de ces gamins excités la veille qui allait chez le marchand de journaux découvrir son *Tout l'univers* ?

M.H. : Non je le recevais en abonnement moi, j'étais excité pour *Pif*.

D.P. : Revenons donc à votre livre *La Carte et le territoire* pour aider on pourra penser au *Mot et la chose*, on pourrait penser à la représentation parce que c'est aussi un livre sur la représentation puisqu'on parle...

M.H. : Oui, ce sont des gros sujets quand même à travers l'art c'est important, à travers la littérature aussi, à travers un mélange de la littérature parlant d'art, l'art essayant de représenter un écrivain. Enfin il y a un peu tout ça qui se renvoie.

D.P. : Parlons de ce Jed Martin donc, qui est un artiste, qui a commencé par photographier des cartes Michelin et qui maintenant est passé à un autre type d'expression, les métiers, et qui rencontre un certain Houellebecq.

M.H. : Je veux dire que bon à part *Pif* et le *Tout l'univers* depuis tout petit j'adore regarder des cartes etc. Ce n'était jamais apparu dans mes livres et d'un seul coup j'ai eu l'occasion d'exprimer à quel point c'est beau une carte. Il a raison de photographier des cartes parce que c'est vraiment sublime.

D.P. : Et donc c'est cet artiste va connaître un succès mondial avec un travail sur les métiers et dans ces métiers, il y a un certain Michel Houellebecq. Et ce qu'il y a de singulier dans ce livre, on va voir ce qu'il en est des tribulations, c'est que Michel Houellebecq est un personnage, et que tout le monde le sait maintenant Michel Houellebecq meurt. Alors vraiment je voudrais aller directement à lui et vous demandez

si vous n'êtes pas un peu comme Cyrano de Bergerac, vous préférez le faire vous-même plutôt que les autres le fassent ?

M.H. : Disons que c'est agréable à faire aussi, c'est ça qu'il faut voir. Déjà se démolir un peu, décrire sa mort, décrire son enterrement c'est jouissif quoi. C'est un vrai plaisir. Tout ce qui est rapport, le rapport père-fils est douloureux à écrire dans ce livre. Par contre, tout ce qui est auto ironie c'est très jouissif et donc se tuer, se découper en rondelles, c'est jouissif.

Annexe 6 :

Le 20 h de France 2

Émission présentée par David Pujadas sur France 2 le 6 janvier 2014.

Disponible sur l'URL :

<https://www.youtube.com/watch?v=Nx7OPRmpkmM>

Les initiales D.P. désignent David Pujadas et M.H. Michel Houellebecq.

D.P. : Voilà on en vient donc à la sortie demain d'un livre événement, quatre ans après le Goncourt voici le dernier roman de Michel Houellebecq, sans doute l'écrivain français, je disais, le plus traduit, le plus lu dans le monde aujourd'hui. Ça s'appelle *Soumission* chez Flammarion et Michel Houellebecq est notre invité en avant-première, merci d'être avec nous. Comme souvent en ce qui vous concerne, la polémique monte, on va expliquer pourquoi dans un instant mais un mot d'abord : vous qui êtes plutôt réservé plutôt à l'écart est-ce que vous aimez ça finalement, la polémique, parce que vous semblez la chercher ?

M.H. : Je peux pas dire que j'aime mais je ne fais pas non plus d'efforts pour l'éviter quoi. Je veux dire je vais pas éviter un sujet parce que je sais qu'il est polémique. Faut essayer de tout traiter, je m'en accommode.

D.P. : Parce que je vais raconter en quelques mots le cadre du livre. Votre personnage évolue en 2022 dans une France disons fatiguée, à bout de souffle, Marine Le Pen est au second tour de l'élection présidentielle avec, face à elle, le candidat d'un parti musulman, un parti qu'on pourrait dire islamo-conservateur, modéré, démocrate. Il obtient le soutien du PS et de l'UMP et il devient, ce candidat, président. Les choses se

passent plutôt en douceur comme si c'était un soulagement finalement, l'ordre revient, la sécurité est assurée, le chômage baisse, la famille est sacralisée mais les femmes ne travaillent plus, les étudiantes sont voilées, la polygamie est autorisée et j'en passe. Qu'est-ce que c'est Michel Houellebecq, c'est de la pure fiction ou c'est votre vision de l'avenir ?

M.H. : C'est une possibilité, probablement pas à aussi court terme que dans le livre, 2022 ça paraît très tôt mais c'est une vraie possibilité. Tout ce que vous avez dit est juste, il faut rajouter qu'il y a un gros projet de géopolitique qui est de recentrer l'Europe vers le sud incluant les pays du bassin méditerranéen.

D.P. : Une sorte d'empire romain nouvelle version.

M.H. : Un empire romain reconstitué, une paix romaine où la France joue un rôle moteur.

D.P. : Donc c'est plausible selon vous ?

M.H. : Alors il faut imaginer quelqu'un de très très doué et politiquement de très ambitieux. Il est décrit comme très doué très ambitieux comme un type historiquement à la hauteur de Napoléon quoi, quoiqu'il n'utilise pas les mêmes moyens. Il fait pas la guerre, tout se passe par négociation, par accords entre pays.

D.P. : Par accords entre pays, par accords entre partis, alors c'est amusant. On rit souvent et puis vous le racontez avec le style Houellebecq c'est-à-dire clinique, dégagé sans affect mais en même temps Michel Houellebecq, vous avez bien conscience que ce scénario, il peut alimenter les peurs, celle d'un islam qui vire à l'islamisme, qui devient une force de pouvoir vous en avez conscience ?

M.H. : Là disons qu'il a ses extrémistes, mais il contrôle bien, il contrôle bien le jeu.

D.P. : Mais là je parle du tableau général que vous dressez, vous avez bien conscience qu'il y a une partie de l'opinion qui redoute ça, qui le craint, et ça paraît quand même un horizon très lointain. Est-ce que vous n'alimentez pas les peurs ?

M.H. : Ce qui est bizarre c'est que c'est la première partie du livre, avant l'élection du président musulman qui est censée faire peur, qui peut faire peur parce qu'il y a des affrontements, on sait pas bien qui en est à l'origine, si c'est des musulmans, des identitaires, de vrais méchants.

D.P. : Mais l'accession en soi d'un président qui se revendique d'un parti islamiste...

M.H. : Mais bon il faut voir, c'est un homme politique avant tout. Je veux dire que j'ai l'impression que les hommes politiques sont quand même pas des gens comme nous. Et que ça c'est pas nouveau, je sais pas Henri IV s'est converti au catholicisme pour monter sur le trône, Napoléon je pense que arrivé en Egypte, s'il avait pensé que si ça pouvait servir ses intérêts il n'aurait pas hésité à se convertir à l'islam. Donc j'ai pas, on n'a pas la sensation à lire ce livre que sa foi soit très fervente quoi. C'est avant tout un ambitieux, avec des énormes ambitions et un type très doué.

D.P. : Vous semblez minimiser un peu la portée de ce que vous dites. Quelques réactions si vous voulez bien trois personnalités qui ont lu pour vous votre roman voici ce qu'ils en disent. [...]

D.P. : Le dernier Houellebecq, un cadeau de Noël à Marine le Pen ?

M.H. : Elle a pas besoin de ça, ça marche déjà assez bien pour elle, je crois pas que ça changera grand-chose à son destin. Moi je trouve pas que ce soit un islam radical je suis désolé, je contredis Malek Chebel.

D.P. : Vous voyez ce qu'il dit, quand on est un grand écrivain on a plus de responsabilités, est-ce que vous le ressentez ou est-ce qu'au contraire vous revendiquez une liberté totale ?

M.H. : Je vois pas d'exemple où un roman ait changé le cours de l'histoire, c'est autre chose qui change le cours de l'histoire, c'est le manifeste du parti communiste, des choses comme ça mais pas des romans. Ça se produit jamais en pratique.

D.P. : Il y a une question simple qu'on se pose en lisant le livre, ce nouvel ordre religieux, la hiérarchie homme femme, est ce que vous tout ce que vous décrivez le retour de la polygamie est ce que vous l'approuvez ? est-ce que vous approuvez votre héros lorsqu'il se convertit ?

M.H. : Ni l'un ni l'autre.

D.P. : C'est ce qu'on sent dans le livre, mais c'est troublant.

M.H. : Oui c'est troublant je sais bien mais il y a une espèce de relativisme généralisé qui s'empare du personnage et de l'auteur aussi à la suite quoi.

D.P. : Mais ce relativisme, vous le partagez ?

M.H. : Je sais pas, je sais même plus. Il faut pas, il faut pas juger les gens quand on écrit, il faut que tous les personnages aient raison. Celui qui se convertit à l'islam, le professeur d'université, il est important qu'il soit lui-même séduisant et convaincant quand il parle. Ça ne veut pas dire que je l'approuve, mais il faut qu'il soit séduisant et convaincant, et il l'est.

D.P. : Le personnage central qui vous ressemble, disons-le, et qui finalement, on ne trahit pas de secret en le disant, va lui aussi entre guillemets se soumettre, ou en tout cas choisir.

M.H. : Oui, disons que c'est pas quelqu'un qui va au plus simple dans la vie. Il fait... il fait...

D.P. : Par intérêt ?

M.H. : Par intérêt et un peu par curiosité intellectuelle aussi. L'envie de reprendre ses travaux à l'université parce que c'est confortable, il va au plus confortable, c'est vrai ça.

D.P. : Une dernière chose...

M.H. : Alors je ne l'approuve pas ni le condamne, les gens pensent ce qu'ils veulent de son comportement, vraiment.

D.P. : Une chose, parce que c'est le fil directeur du livre, l'homme occidental, notre culture occidentale, celle de l'individualisme, celle du libéralisme, elle est si creuse, elle si finissante si agonisante que ça ?

M.H. : Ouais il y a un manque de sens, s'il y a un retour du religieux qui me paraît difficile de contester, pas seulement l'islam, et le catholicisme aussi, l'évangélisme aussi donc, il y a une montée du religieux très nette, très forte, tous azimuts un peu.

D.P. : Et on est en pleine décadence nous les occidentaux, comme le dit votre héros ?

M.H. : Ben non si on est religieux on peut dire que cette remontée du religieux est un signe de renouveau, ça dépend vraiment du point de vue qu'on a quoi.

D.P. : Mais en tout cas on est condamné telle qu'elle..

M.H. : Telle qu'elle je pense que le retour du religieux est un phénomène oui, qui va s'amplifier.

D.P. : Et c'est cet individualisme qui est notre poison d'après vous ?

M.H. : Oui puis c'est...la quête de sens revient fortement. Simplement les gens ne supportent plus de vivre sans dieux. De plus en plus de gens ne supportent plus de vivre sans dieux, la consommation leur suffit pas, la réussite individuelle leur suffit pas, ils

veulent autre chose. Donc ils se tournent vers les religions, mais c'est vrai, c'est pas moi qui ait inventé le phénomène.

D.P. : Et vous vous le ressentez personnellement ?

M.H. : Oui.

D.P. : Cette absence de sens.

M.H. : Oui oui, je le ressens actuellement, en vieillissant peut-être que l'athéisme est difficile à tenir, c'est douloureux, l'athéisme est une position douloureuse. Donc voilà disons que je ne juge pas les gens qui se tourne vers Dieu. Je ne trouve pas du tout que ce soit un islam radical dans mon livre, et au contraire une des variantes les plus douces qu'on puisse imaginer. Vous savez c'est énorme l'étendue de l'islam entre Maroc, l'Arabie Saoudite ...

D.P. : L'Indonésie ...

M.H. : Il y a plus que des variantes quoi, et là je ne trouve pas que ce soit un islam qui fait peur, je ne suis pas d'accord avec Malek Chebel.

D.P. : Et bien c'est dit merci Michel Houellebecq d'avoir accepté notre invitation, je signale aussi que vous serez sur France Inter demain, *Soumission* aux éditions Flammarion, merci.

Annexe 7 :

« L'émission politique »

Présentée par Léa Salamé et David Pujadas

Émission du 4 mai 2017

Disponible sur l'URL :

<https://www.youtube.com/watch?v=91SniVEEH7U>

Les initiales L.S. désignent Léa Salamé, D.P. David Pujadas et M.H. Michel

Houellebecq

D.P. : Il est donc l'heure maintenant d'accueillir notre grand témoin – bonsoir Michel Houellebecq, soyez le bienvenu, prenez place, prix Goncourt 2010 pour *La Carte et le territoire*. Dernier livre paru, dernière somme parue le volume 2 des œuvres complètes chez Flammarion. D'abord Michel Houellebecq, est-ce que vous l'avez suivie cette campagne électorale ?

M.H. : Oui beaucoup, de près oui oui oui avec eux bah un sentiment de malaise en fait croissant.

D.P. : Pourquoi ?

M.H. : Qui s'est peu à peu transformé en un sentiment de honte.

D.P. : Vous avez écouté les débats, vous avez écouté celui d'hier ?

M.H. : Oui, oui j'ai essayé tout du moins.

L.S. : Vous avez tenu jusqu'au bout ?

M.H. : Non, je n'ai pas tenu jusqu'au bout, quand les gens crient je m'endors, et c'est une réaction bizarre mais c'est comme ça. Mais malaise parce que la deuxième France

dont vous parlez hier, la France qui est périphérique qui hésite entre Marine le Pen et rien, je me suis rendu compte que, je dois l'avouer, je la comprenais pas que je la voyais pas que j'avais perdu le contact, et ça quand on veut écrire des romans c'est..., je trouve c'est une faute professionnelle assez lourde.

L.S. : Et pourquoi vous avez perdu le contact avec cette France-là ?

M.H. : Parce que je la vois plus, je fais je fais partie de l'élite mondialisée maintenant typiquement. Bah oui, mais j'exporte même en Allemagne enfin c'est dingue.

D.P. : Et pardon Michel Houellebecq...

M.H. : Et pourtant je viens de cette France.

D.P. : Vous faites vos courses vous êtes...

M.H. : Non mais elle n'habite pas dans le même quartier que moi, elle habite pas à Paris déjà, à Paris Le Pen n'existe pas, elle habite dans des zones périphériques ..., des zones mal connues. Alors de temps en temps on a un aperçu, vague, je me souviens d'un documentaire il y a quelques mois que j'ai vu sur les artisans et petits patrons qui se suicident, leurs démêlés avec le RSI, c'est une violence terrifiante politiquement, mais le fait est que j'ai perdu le contact.

L.S. : Et est-ce que vous comprenez ce malaise dont on a parlé pendant deux heures, ce malaise de cette France périphérique-là, cette violence, cette colère ?

M.H. : Non je la comprends pas suffisamment, je veux dire je pourrais pas écrire un livre sur ça quoi, c'est ça qui me gêne c'est pour ça que je suis mal à l'aise.

D.P. : Mais la vision que vous avez du pouvoir politique, de la marche du monde, fait que vous pourriez ressentir la même amertume, le même rejet que cette France périphérique ou ce sentiment-là vous ne comprenez pas ?

M.H. : Non mais je suis pas dans la même situation, moi je crois pas au vote idéologique, je crois au vote de classe en fait, je sais bien le mot est démodé mais il y a une classe qui vote Le Pen, une classe qui vote Mélenchon et une classe qui vote Macron, une classe qui vote Fillon. C'est facilement identifiable, on le voit tout de suite et que je le veuille ou non, je fais partie de la France qui vote Macron parce que je suis trop riche pour voter Le Pen ou Mélenchon, parce que je suis pas un héritier donc j'ai pas la classe qui vote Fillon.

L.S. : Mais vous qui racontez comme personne dans vos livres le vide de l'occident, la fin du sacré, la mort de l'homme blanc : on a beaucoup parlé avec l'élection de Trump de la revanche de l'homme blanc, est-ce que vous avez l'impression que c'est un peu la même chose qui s'est passé ici ?

M.H. : Non je pense que c'est plus une question religieuse que politique. Je pense pas que la politique changera grand-chose à ce qui est apparu et qui est très surprenant. Alors ça c'est vraiment un phénomène imprévu, c'est un véritable parti confessionnel en fait, précisément catholique. Dans tout ce que j'ai suivi et je vous dis j'ai tout suivi, Jean-Frédéric Poisson était quand même le plus étonnant. Une espèce d'impavidité, une défense de valeurs catholiques, ce qui est inhabituel pour un parti politique quoi, de se positionner aussi clairement sur un plan religieux.

L.S. : C'est quelque chose qui vous a touché sa défense ?

M.H. : Ça m'a interloqué surtout parce que moi je pensais le catholicisme mourant.

L.S. : Finalement il ne l'est pas ?

M.H. : Apparemment pas, alors c'est plein de surprises cette campagne, vraiment.

D.P. : Quand on vous a demandé votre sentiment sur cette campagne présidentielle finalement vous avez répondu sur votre déconnexion par rapport à cette France qui a

émergé lors de la campagne, mais votre sentiment sur les propositions, les projets, les débats, la qualité du débat politique depuis les primaires jusqu'au débat d'hier, qu'en avez-vous pensé ?

M.H. : Bon alors il faut quand même dire que c'était palpitant, c'est mieux que *Borgen* quoi.

D.P. : *Borgen* cette série danoise dans les milieux de la politique et des médias, pour ceux qui ne qui ne l'ont pas...

M.H. : Ceci dit au bout du bout le résultat est quand même désespérant quoi, enfin on est parti, bon depuis très très longtemps, du plus longtemps que je peux me souvenir c'était un bipartisme gauche droite, bon ça commençait à ne plus marcher avec l'apparition du Front National, que ça marche plus à trois, ça marche juste plus et il y a des résultats aberrants, et là il y a eu des bouleversements énormes, enfin le parti socialiste a disparu, la droite on sait pas si elle va survivre.

L.S. : Est-ce que ...

M.H. : Et à la fin de tout ça on se retrouve avec trois : Macron, Mélenchon, Le Pen et peut-être quatre si la droite réussit à survivre, donc un nouveau système ingouvernable

L.S. : Est-ce que vous avez l'impression que ce clivage gauche-droite a été remplacé par un autre clivage qui serait sociétés ouvertes sociétés/fermées ou progressistes contre conservateurs ?

M.H. : Non le clivage gauche droite existe toujours. Il y a deux clivages qui se superposent.

L.S. : Quel est le deuxième ?

M.H. : Mais effectivement celui que vous venez de dire mais aussi le clivage gauche/droite toujours, donc là la situation est devenue, est restée ingouvernable et

plus que jamais parce qu'il y a encore plus d'écart entre les deux blocs qu'il n'y en a jamais eu. Bon moi j'ai déjà dit, je suis partisan de la démocratie directe.

D.P. : Référendum ?

M.H. : Oui.

L.S. : La Suisse, c'est votre modèle ?

M.H. : Oui, oui mais c'est un système évolué qui demande des gens avec une forte conscience politique, et peut être qu'on n'est pas assez évolué pour ça.

D.P. : Vous allez voter le 23 avril ?

M.H. : Non.

D.P. : Vous ne votez pas aux élections ?

M.H. : Bah non, en principe je vote qu'aux référendums.

D.P. : Il n'y en n'a pas beaucoup.

M.H. : C'est vrai qu'il n'y en n'a pas beaucoup alors j'essaye aux présidentielles mais je n'y arrive pas. Mais si vous voulez, si on rendait le pouvoir législatif la population l'élection présidentielle ne deviendrait pas le choix d'un projet politique mais le choix d'une personne qui vous paraisse compétentes, qui a une stature d'homme d'état. Là il y a un mélange des deux.

L.S. : Est-ce que vous avez vu des présidents ou des présidentiables hier au débat ?

M.H. : Je sais pas, honnêtement je ne sais pas.

L.S. : Qu'est-ce que vous pensez du succès d'Emmanuel Macron, inconnu il y a encore cinq ans, peut-être président de la république dans trois jours, et qu'est-ce que le succès ou son ascension fulgurante dit de l'époque ?

M.H. : Mais ça dit en fait l'axe de sa campagne. J'ai eu l'impression c'est une espèce de thérapie de groupe pour convertir les français à l'optimisme quoi, parce que bon le fait

est que les français sont pessimistes. Enfin on passe notre temps à se comparer aux pays du nord, en particulier à l'Allemagne, c'est vraiment obsessionnel dans le but de se dévaloriser en fait.

L.S. : Et lui il a redonné de l'optimisme c'est ce que vous dites ?

M.H. : Il a essayé.

L.S. : Et quand il dit il n'y a pas une culture française, ça vous fait bondir ?

M.H. : Bondir non, mais enfin ben si c'est une catégorie comme une autre quoi. Il y a une culture française pourquoi pas, enfin dans le cas, quand on écrit on est forcément très lié à sa langue quoi, c'est obligatoire, donc oui j'ai plus lu les auteurs français que les auteurs étrangers globalement.

D.P. : Vous êtes un optimiste aujourd'hui ou plutôt un pessimiste pour vous et pour la France ?

M.H. : Bah c'est deux sujets différents quand même, pour la France non je pense pas que la crise de la démocratie soit réglée du tout.

D.P. : C'est seulement la crise de la démocratie parce que quand on a lu vos livres on a le sentiment aussi que vous pouvez imaginer la France dans 20, 30, 40 ans comme un pays musée privé de ses ressources industrielles, de son activité économique qui est, qui reste riche de son seul patrimoine.

M.H. : Bon ben là il suffit de prolonger les courbes. La désindustrialisation, elle est quand même réelle, j'ai... je disais mais ça bon ça plaît à personne que c'est pas forcément une catastrophe si on accepte le jeu de la mondialisation. On a une carte à jouer qui n'est pas les *smartphones* quoi, j'y crois pas.

L.S. : Donc il y a de l'espoir ?

M.H. : Oui.

L.S. : Dans le chaos naît l'espoir, naît l'aurore ?

M.H. : Mais bon ça c'est bien ambitieux, mais disons que si on décide d'accepter la mondialisation, enfin à supposer qu'on ait le choix il, faut jouer nos points forts quoi.

L.S. : C'est quoi nos points forts ?

M.H. : Effectivement, l'artisanat, la gastronomie le tourisme, oui je sais c'est mais ça fait beaucoup d'emplois vous savez, des emplois non délocalisables. Parce que là bon, quand même, moi je fais aucune confiance aux entreprises en général. Whirpool c'est quand même particulièrement odieux quoi. Voilà des gens qui ont une usine qui fait des bénéfiques, et aidée largement par l'état donc par les contribuables et qui délocalisent quand même quoi, donc vaut mieux faire confiance aux gens qu'ils ne peuvent pas délocaliser.

D.P. : Trois questions encore : quel est le dernier leader politique qui vous a enthousiasmé ?

M.H. : Le seul pour qui j'ai réussi à voter jusqu'à présent c'est Balladur.

D.P. : Édouard Balladur, ça c'est le contre-pied Michel Houellebecq par rapport à...

M.H. : Oui mais j'ai besoin d'apaisement, porter un apaisement.

L.S. : C'est son conservatisme qui vous plaît ?

M.H. : Oui non, mais en fait j'ai voté pour lui à cause de l'affaire des attentats des Boeing à Alger puis à Marseille, ses ministres ...

D.P. : À Marignane effectivement l'Élysée était intervenu.

M.H. : Il a agi avec sang-froid, parce que bon, c'est pas lui qui a attaqué mais c'est quand même lui qui aurait tout prix si ça avait été une catastrophe, ce qui était plus que possible. Donc moi j'attends d'un président effectivement du sang-froid, la décision, le

fait d'écouter ses subordonnés aussi, et voilà j'ai donc je pense au président quand je pense aux circonstances difficiles genre guerre ou guerre civile et sinon...

L.S. : Mais vous ne citez pas le général de Gaulle comme tout le monde ?

M.H. : Le général de Gaulle, je l'ai à peine connu, alors bon je vais pas trop le citer mais c'est vrai que c'est triste qu'un pays qui sous de Gaulle était sûr de lui, à la limite de l'arrogance, se sente aujourd'hui tellement inférieur.

L.S. : Est-ce qu'on est devenu une puissance moyenne aujourd'hui ?

M.H. : En tout cas de Gaulle réussissait à persuader les français qu'ils étaient un grand pays et là non, on n'y croit plus.

L.S. : Pour finir Michel Houellebecq : et l'amour dans tout ça ? C'est le sujet de votre livre.

M.H. : On ne va pas parler de ça, c'est délicat, attendez, attendez un petit peu enfin, attendez.

L.S. : Vous avez vous avez dit quelques mots, interrogé par David Pujadas, vous parlez très rarement mais David vous a interviewé au 20 heures il y a quelques mois, vous y avez dit « mon constat c'est que les couples ne marchent pas, mais de peu », oui c'est génial cette phrase.

M.H. : Oui mais ça me fascine et ça nous terrifie, enfin j'ai plein de cas que je vais pas vous raconter parce que ce n'est pas le sujet mais bon.

D.P. : Mais euh, mais cette campagne que vous avez trouvée, que vous trouvez si romanesque, elle ne vous inspire pas pour écrire un roman ?

M.H. : J'ai pas envie de recommencer tout de suite, mais j'avoue que c'est fascinant. Là j'aimerais bien, si je pouvais, être au bureau des républicains, caché dans un coin pour voir ce qu'ils peuvent se dire, ça doit valoir le coup.

D.P. : C'est avoir des informations.

M.H. : Ah bah écoutez, si en vous avez on peut se voir...

D.P. : Je suis sûr que certains de ses dirigeants se feraient un plaisir de vous livrer quelques confidences.

M.H. : Je sais pas, vous savez ils sont assez...

L.S. : Quoi ? Quel est le mot ?

M.H. : C'est normal qu'ils soient secrets, pourtant je parle pas, on peut témoigner que je ne parle pas.

L.S. : Merci Michel Houellebecq merci d'avoir été avec nous, d'avoir donné votre regard sur cette campagne présidentielle.

Annexe 8 :

Lettre d'intérieur, Michel Houellebecq, diffusée le 4 mai 2020 sur France Inter.

Disponible sur l'URL :

<https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/lettres-d-interieur/je-ne-crois-pas-aux-declarations-du-genre-rien-ne-sera-plus-jamais-comme-avant-michel-houellebecq-5139741/>

Réponses à quelques amis

Il faut bien l'avouer : la plupart des mails échangés ces dernières semaines avaient pour premier objectif de vérifier que l'interlocuteur n'était pas mort, ni en passe de l'être. Mais, cette vérification faite, on essayait quand même de dire des choses intéressantes, ce qui n'était pas facile, parce que cette épidémie réussissait la prouesse d'être à la fois angoissante et ennuyeuse. Un virus banal, apparenté de manière peu prestigieuse à d'obscurs virus grippaux, aux conditions de survie mal connues, aux caractéristiques floues, tantôt bénin tantôt mortel, même pas sexuellement transmissible : en somme, un virus sans qualités. Cette épidémie avait beau faire quelques milliers de morts tous les jours dans le monde, elle n'en produisait pas moins la curieuse impression d'être un non-événement. D'ailleurs, mes estimables confrères (certains, quand même, sont estimables) n'en parlaient pas tellement, ils préféraient aborder la question du confinement ; et j'aimerais ici ajouter ma contribution à certaines de leurs observations.

Frédéric Beigbeder (de Guéthary, Pyrénées-Atlantiques). Un écrivain de toute façon ça ne voit pas grand monde, ça vit en ermite avec ses livres, le confinement ne

change pas grand-chose. Tout à fait d'accord, Frédéric, question vie sociale ça ne change à peu près rien. Seulement, il y a un point que tu oublies de considérer (sans doute parce que, vivant à la campagne, tu es moins victime de l'interdit) : un écrivain, ça a besoin de marcher.

Ce confinement me paraît l'occasion idéale de trancher une vieille querelle Flaubert-Nietzsche. Quelque part (j'ai oublié où), Flaubert affirme qu'on ne pense et n'écrit bien qu'assis. Protestations et moqueries de Nietzsche (j'ai également oublié où), qui va jusqu'à le traiter de nihiliste (ça se passe donc à l'époque où il avait déjà commencé à employer le mot à tort et à travers) : lui-même a conçu tous ses ouvrages en marchant, tout ce qui n'est pas conçu dans la marche est nul, d'ailleurs il a toujours été un danseur dionysiaque, etc. Peu suspect de sympathie exagérée pour Nietzsche, je dois cependant reconnaître qu'en l'occurrence, c'est plutôt lui qui a raison. Essayer d'écrire si l'on n'a pas la possibilité, dans la journée, de se livrer à plusieurs heures de marche à un rythme soutenu, est fortement à déconseiller : la tension nerveuse accumulée ne parvient pas à se dissoudre, les pensées et les images continuent de tourner douloureusement dans la pauvre tête de l'auteur, qui devient rapidement irritable, voire fou.

La seule chose qui compte vraiment est le rythme mécanique, machinal de la marche, qui n'a pas pour première raison d'être de faire apparaître des idées neuves (encore que cela puisse, dans un second temps, se produire), mais de calmer les conflits induits par le choc des idées nées à la table de travail (et c'est là que Flaubert n'a pas absolument tort) ; quand il nous parle de ses conceptions élaborées sur les pentes rocheuses de l'arrière-pays niçois, dans les prairies de l'Engadine etc., Nietzsche divague

un peu : sauf lorsqu'on écrit un guide touristique, les paysages traversés ont moins d'importance que le paysage intérieur.

Catherine Millet (normalement plutôt parisienne, mais se trouvant par chance à Estagel, Pyrénées-Orientales, au moment où l'ordre d'immobilisation est tombé). La situation présente lui fait fâcheusement penser à la partie « anticipation » d'un de mes livres, *La possibilité d'une île*.

Alors là je me suis dit que c'était bien, quand même, d'avoir des lecteurs. Parce que je n'avais pas pensé à faire le rapprochement, alors que c'est tout à fait limpide. D'ailleurs, si j'y repense, c'est exactement ce que j'avais en tête à l'époque, concernant l'extinction de l'humanité. Rien d'un film à grand spectacle. Quelque chose d'assez morne. Des individus vivant isolés dans leurs cellules, sans contact physique avec leurs semblables, juste quelques échanges par ordinateur, allant décroissant.

Emmanuel Carrère (Paris-Royan ; il semble avoir trouvé un motif valable pour se déplacer). Des livres intéressants naîtront-ils, inspirés par cette période ? Il se le demande.

Je me le demande aussi. Je me suis vraiment posé la question, mais au fond je ne crois pas. Sur la peste on a eu beaucoup de choses, au fil des siècles, la peste a beaucoup intéressé les écrivains. Là, j'ai des doutes. Déjà, je ne crois pas une demi-seconde aux déclarations du genre « rien ne sera plus jamais comme avant ». Au contraire, tout restera exactement pareil. Le déroulement de cette épidémie est même remarquablement normal. L'Occident n'est pas pour l'éternité, de droit divin, la zone la plus riche et la plus développée du monde ; c'est fini, tout ça, depuis quelque temps déjà, ça n'a rien d'un scoop. Si on examine, même, dans le détail, la France s'en sort un

peu mieux que l'Espagne et que l'Italie, mais moins bien que l'Allemagne ; là non plus, ça n'a rien d'une grosse surprise.

Le coronavirus, au contraire, devrait avoir pour principal résultat d'accélérer certaines mutations en cours. Depuis pas mal d'années, l'ensemble des évolutions technologiques, qu'elles soient mineures (la vidéo à la demande, le paiement sans contact) ou majeures (le télétravail, les achats par Internet, les réseaux sociaux) ont eu pour principale conséquence (pour principal objectif ?) de diminuer les contacts matériels, et surtout humains. L'épidémie de coronavirus offre une magnifique raison d'être à cette tendance lourde : une certaine obsolescence qui semble frapper les relations humaines. Ce qui me fait penser à une comparaison lumineuse que j'ai relevée dans un texte anti-PMA rédigé par un groupe d'activistes appelés « Les chimpanzés du futur » (j'ai découvert ces gens sur Internet ; je n'ai jamais dit qu'Internet n'avait que des inconvénients). Donc, je les cite : « *D'ici peu, faire des enfants soi-même, gratuitement et au hasard, semblera aussi incongru que de faire de l'auto-stop sans plateforme web.* » Le covoiturage, la colocation, on a les utopies qu'on mérite, enfin passons.

Il serait tout aussi faux d'affirmer que nous avons redécouvert le tragique, la mort, la finitude, etc. La tendance depuis plus d'un demi-siècle maintenant, bien décrite par Philippe Ariès, aura été de dissimuler la mort, autant que possible ; eh bien, jamais la mort n'aura été aussi discrète qu'en ces dernières semaines. Les gens meurent seuls dans leurs chambres d'hôpital ou d'EHPAD, on les enterre aussitôt (ou on les incinère ? l'incinération est davantage dans l'esprit du temps), sans convier personne, en secret. Morts sans qu'on en ait le moindre témoignage, les victimes se résument à une unité dans la statistique des morts quotidiennes, et l'angoisse qui se répand dans la population à mesure que le total augmente a quelque chose d'étrangement abstrait.

Un autre chiffre aura pris beaucoup d'importance en ces semaines, celui de l'âge des malades. Jusqu'à quand convient-il de les réanimer et de les soigner ? 70, 75, 80 ans ? Cela dépend, apparemment, de la région du monde où l'on vit ; mais jamais en tout cas on n'avait exprimé avec une aussi tranquille impudeur le fait que la vie de tous n'a pas la même valeur ; qu'à partir d'un certain âge (70, 75, 80 ans ?), c'est un peu comme si l'on était déjà mort.

Toutes ces tendances, je l'ai dit, existaient déjà avant le coronavirus ; elles n'ont fait que se manifester avec une évidence nouvelle. Nous ne nous réveillerons pas, après le confinement, dans un nouveau monde ; ce sera le même, en un peu pire.

Michel HOUELLEBECQ

Annexe 9 :

Entretien avec Alain Veinstein, le 4 novembre 1994

« Du jour au lendemain », sur France Culture

URL : https://www.youtube.com/watch?v=wMBX_QZJBG4

Les initiales **A.V.** désignent Alain Veinstein et **M.H.** Michel Houellebecq.

Alain Veinstein : J'ai choisi Michel Houellebecq pour commencer de prendre une phrase dans un livre que vous avez publié en 1991 aux éditions de La Différence, *Rester vivant*, c'est son titre, et son sous-titre qui est aussi le genre dans lequel il se place c'est « méthode ». J'aurais pu peut-être prendre aussi bien cette autre phrase : « la société où vous vivez a pour but de vous détruire ».

Michel Houellebecq : Juste après il y a « vous en avez autant à son service »... Le mot méthode... on m'a dit que cela faisait penser... aux introductions aux méthodes de langue... Par le ton « gardez courage », « ne vous laissez pas abattre », continuez un peu chaque jour, enfin ce genre de choses. En fait c'est un livre qui insiste beaucoup sur le... le courage. Il faut du... courage pour dire la... vérité. Surtout... surtout quand elle désagréable pour vous aussi. C'est-à-dire que quand on s'attaque en même temps, enfin attaquez le monde, critiquez le monde c'est facile mais, ce n'est pas ma position... Et, pour être... pour réussir à dire les choses en profondeur, il ne faut pas s'épargner, donc ça demande une... Enfin... je ne sais pas si cela serait tenable sans lecteur quoi. Je ne pense pas en fait. Parce que les gens, de manière parfois surprenante, viennent vous dire que c'est vrai, que c'est bien d'avoir dit ça et donc c'est, c'est encourageant, enfin

c'est nécessaire, puisque... on est amené à dire des... tellement de choses désagréables à jouer contre soi... Donc des signes de compréhension sont... sont bien agréables

A.V. : Mais c'est pas ce qui vous fait écrire quand même ?

M.H. : Euh... c'est peut-être ce qui me fait continuer quand même parce que, c'est-à-dire que j'ai une caractéristique qui est pénible hein d'ailleurs : quand je dis quelque chose et que l'interlocuteur ne comprend pas je répète inlassablement.

A.V. : Ça peut durer longtemps parfois !

M.H. : Ben oui ça peut durer longtemps, c'est pour ça que je pense que j'ai, s'il n'y pas des gens qui... me faisaient savoir qu'ils ont ressenti mes livres je continuerai à écrire le même sans arrêt, obsessionnellement, alors que... là... je peux essayer de retrouver des domaines... Là je parle vraiment que du monde contemporain en fait et sous un angle assez social, dans mes trois livres. Mais je me rappelle que avant... d'avoir dû m'affronter au monde moi-même, beaucoup de choses m'intéressaient, je m'intéressais à la science, la physique quantique surtout, des choses comme ça.

A.V. : C'est fini ?

M.H. : Non, mais j'arrive pas à l'utiliser sur un plan écrit, mais peut être que ça viendra justement, si mon premier message passe.

A.V. : Vos livres, outre *Restez vivant*, aux éditions de La Différence, vous avez publié un livre sur Lovecraft, aux éditions du Rocher, vous avez publié un livre de poésie, un recueil de poèmes intitulé *La Poursuite du bonheur*. C'est un beau titre.

M.H. : C'est un, en fait c'était dans mon esprit c'était une allusion à la constitution américaine. Parce qu'en fait je suis très anti-libéral, ça se voit dans tous mes livres. Baser

une société sur la liberté et le droit à la poursuite du bonheur ça me paraît conduire inéluctablement au carnage, plus ou moins policé, enfin peu policé en Amérique enfin finalement. Donc c'est, c'est pas un titre au fond très positif dans mon esprit.

A.V. : C'est jamais très positif vos titres. Toujours un peu ironique.

M.H. : Ah.

A.V. : À ne pas lire au premier degré : *Rester vivant, La Poursuite du bonheur, Extension du domaine de la lutte.*

M.H. : Oui c'est des... En même temps c'est toujours des titres qui vont au plus, qui ont un côté très direct, qui trouvent... par exemple le prochain s'appellera *Le Sens du combat*, enfin c'est toujours des titres comme ça, enfin effectivement ou je

A.V. : Les titres ça vient avant le livre ?

M.H. : Ah oui ça vient oui.

A.V. : C'est le titre qui commande, après il faut écrire ?

M.H. : Non ce n'est pas exactement ça. C'est-à-dire que, le livre finalement... j'écris avant de faire un livre. J'ai beaucoup de feuilles séparées.

A.V. : Vous écrivez toujours ?

M.H. : Oui souvent enfin quand même c'est un peu par hasard. Je travaille pas à proprement parler. Enfin de temps en temps j'écris, mais ce n'est jamais très prévu. Et là par exemple ce roman au bout d'un certain temps c'est plutôt les passages théoriques qui étaient écrits en premier. Au bout d'un certain il était évident que tout ça tournait

autour d'un sens bien défini. Et le titre en fait intervient à ce moment là quoi. Ça aide à cristalliser une série de passages dans une signification enfin, un parcours de dessine.

A.V. : Pas d'écriture sans expérience dans la réalité ?

M.H. : Eh bah non malheureusement non, enfin non faut quand même pas exagérer. Il y a quand même des poèmes qui sont le reflet de visions imaginaires. Qui sont plus directement reliés à des rêves, à des rêves éveillés. Mais non tout ça. Enfin j'ai l'air de le déplorer en fait, je le déplore un peu d'ailleurs parce que, j'écris quand même pour essayer de tenir ma vision du monde à distance. De la voir d'un peu plus loin, comme un objet séparé, mais le monde me revient toujours.

A.V. : C'est un dragon à terrasser votre vision du monde ?

M.H. : Oui en fait j'aimerais bien en finir avec le monde une bonne fois pour toute, pour retourner à des rêveries qui se manifestent que dans quelques poèmes jusqu'à présent.

A.V. : Alors qu'est-ce qui vous manque ? L'imagination ?

M.H. : Non ce qui me manque c'est d'échapper concrètement au monde. Là par exemple je travaille toujours, toute la journée enfin.

A.V. : Ce qui vous manque c'est peut-être aussi la faculté de mentir ?

M.H. : Ah mais je veux pas mentir.

A.V. : C'est pour ça que vous n'écrivez pas de romans totalement imaginaires ?

M.H. : Oui je pense que je ne pourrais pas et puis j'ai peut-être pas vraiment le type de caractère à développer des histoires, enfin tout part de fragments écrits sans arrière-pensées et j'essaye de donner un sens à tout ça. C'est un peu...

A.V. : Écrire un roman d'amour par exemple, ça ne vous viendrait pas à l'idée ?

M.H. : Ah bah si des phénomènes d'amour se manifestent, enfin s'il m'est donné d'en être témoin si.

A.V. : Témoin ou acteur ?

M.H. : Oh les deux, non mais ça viendra peut-être. Enfin c'est-à-dire que bon, tout ça peut apparaître très pessimiste mais je ne veux pas être un pessimiste systématique quoi. C'est-à-dire que si quelque chose qui me paraît heureux et beau vient se manifester je veux en rendre compte aussi. Je suis toujours agacé par les gens qui se font une sorte de pessimisme ronchon.

A.V. : Genre Cioran ?

M.H. : Genre Cioran. En fait ça m'agace finalement. Enfin bon, et encore Cioran, c'est vraiment un bon écrivain, à l'évidence, mais son attitude m'agace, de même que ce retour d'attitudes païennes, stoïciennes, consistant à se vouloir supérieur au monde. D'ailleurs ce livre en fait dans mon esprit, ce personnage est extrêmement lucide, le personnage central, celui qui dit « je ».

A.V. : Le narrateur comme on dit.

M.H. : Le narrateur est... pour moi, la lucidité ne sert à rien en fait. Ne mène à rien. Et toute sa lucidité ne l'empêche pas de s'enfoncer dans une dépression de plus en plus grave, et de déjanter de plus en plus nettement au fur et à mesure que le livre avance. C'est-à-dire qu'on... de toute façon la lucidité on ne la choisit pas, mais il faut d'une manière ou d'une autre envisager une possibilité de bonheur ou d'harmonie pour soi-même ou pour les autres, une attitude de retranchement.

A.V. : Ça c'est une éthique.

M.H. : Oui c'est une éthique. Et en plus je montre à travers ce livre que ça mène au néant. Parce que bon dans le dernier chapitre il est vraiment au centre du néant on ne peut pas le dire autrement.

A.V. : C'est en ça que le livre n'est pas vraiment un livre autobiographique, parce que vous nous disiez tout à l'heure qu'au fond tout est possible. Tout reste possible.

M.H. : Oui pour moi oui j'espère. C'est-à-dire bon ça c'est assez compliqué mais en fait je, son incapacité de vivre est liée à un individualisme extrême. Bon, typique de l'état social, mais pour moi cet individualisme, quoiqu'il se présente avec évidence est au fond faux. Ben c'est-à-dire que par moment je ne crois pas tout à fait au moi.

A.V. : Par moment ?

M.H. : Oui et je pense que ces moments correspondent à une intuition juste, enfin dans un sens mystique qui reste à définir d'ailleurs, mais enfin le passage où il expose que les êtres ne peuvent plus se voir que comme des particules élémentaires, soumises à des forces d'attraction mais reliées par rien, qui se heurtent et se croisent, pour lui c'est une conception du monde juste et indépassable. Moi je ne pense pas. Enfin...

A.V. : Pourquoi vous faites dire à un narrateur ce que vous ne pensez pas ?

M.H. : Parce que, quand je dis je ne pense pas, je le pense par moment, mais enfin il faudrait, pour aller bien à fond de cette question philosophique avoir plusieurs personnages quoi, là c'est un livre avec des personnages mais avec fondamentalement un point de vue sur le monde. C'est-à-dire c'est, ça pourrait s'exprimer en termes de complémentarité à la Niels Bohr. C'est-à-dire ce point de vue individualiste est juste mais

un point de vue syncrétiste voyant le moi comme une espèce de chose temporaire, assez artificielle en fait, serait juste aussi. Par exemple, je suis souvent frappé par le peu de consistance de ce que les gens appellent leur personnalité, en fait c'est souvent une série de tics. Bon par exemple un individu est coléreux alors il dit moi faut pas me chercher, je suis coléreux, alors ça devient sa personnalité, à ses propres yeux comme aux yeux du monde. Enfin c'est-à-dire qu'on se constitue une personnalité qui est une succession de limitations qu'on se colle et qu'on vous colle aussi, tout ça pour réussir à se définir et dire je suis ainsi, c'est moi, et donc on est content d'être comme on est, qu'en fait, tout ça n'est pas grand-chose, enfin il m'arrive d'avoir encore cette intuition que tout le monde est pareil, fondamentalement pareil. Je n'ai pas beaucoup de respect pour la description des traits de caractère.

A.V. : Vous avez-vous des traits de caractère ?

M.H. : À part une certaine introversion je ne vois pas. Et puis non je continue à penser que je pourrais changer ces traits de caractère.

A.V. : Tout est toujours possible.

M.H. : Oui. Enfin ce que je dis paraît bizarrement optimiste par rapport au livre, j'en suis conscient.

A.V. : Vous n'êtes pas si optimiste que ça finalement ?

M.H. : Ah bah ce serait un peu grotesque d'être optimiste dans le contexte. C'est que je veux, je tiens à laisser ouverte une possibilité d'optimisme.

A.V. : Pourquoi vous y tenez ? C'est un pari pascalien ?

M.H. : Oui quelque chose comme ça, et puis parce que le pessimiste aphoristique à la Cioran manque de profondeur. C'est un genre foncièrement décevant d'ailleurs, l'aphorisme.

A.V. : C'est un genre contre lequel vous luttez parce qu'il vous tente parfois.

M.H. : Ah bah oui, ça c'est sûrement parce que je suis doué pour ça, pour les formules craquantes. Je veux pas laisser se bloquer une pensée. J'ai, quoique non parfaitement athée, j'ai beaucoup plus de sympathie pour Saint-Paul que pour les Stoïciens qu'il combattait. Je ne pense pas non qu'il faille accepter le monde tel quel. Par exemple entre Nietzsche et Schopenhauer je suis du côté du Schopenhauer. Schopenhauer c'est un exemple. On dit toujours que Schopenhauer est pessimiste, globalement ce n'est pas faux. Mais quand on lit l'ensemble de l'œuvre on s'aperçoit que dès qu'il tombe sur un phénomène qui lui paraît positif et heureux, il se livre à des transports d'enthousiasme. Par exemple, ce qu'il a écrit sur la compassion est très beau. En fait, je me trompe peut-être mais j'ai l'impression d'une vogue actuelle des stoïciens et des moralistes du XVII^e siècle, enfin d'un état d'esprit de ce genre, alors que c'est figé tout ça ce sont des vérités partielles. C'est facile d'exprimer brillamment une vérité partielle, par exemple Baudelaire s'est jamais laissé aller à ces bêtises cyniques. Le cynisme, non seulement me répugne, mais en tant que philosophie m'agace. Trop facile. Arriver à ces positions tempérées et éloignées.

A.V. : Vous parliez un peu Michel Houellebecq de ce que vous avez appelé votre philosophie, et je voulais vous demander si le roman était l'application de la philosophie, ou si c'est la philosophie qui découle de votre écriture romanesque ? Romanesque étant un mot d'ailleurs qui reste à débattre.

M.H. : Non là il me faudrait beaucoup plus de pages. Non là c'est plutôt une sociologie, enfin c'est la manière dont je vois la société, qui est simple. Toutes les sociétés ont eu des systèmes de différenciation entre les individus. Je n'en respecte aucun en fait. C'est-à-dire je n'ai pas de respect ni pour la naissance, ni pour la richesse, ni pour la beauté, ni pour l'intelligence, ni pour le talent. Par exemple la société jusqu'à la Révolution, c'était essentiellement basée sur la naissance avec des petites gâteries données au talent, à la beauté physique. Là on vit dans un système dont l'idéal, l'idéal non réalisé mais son idéal théorique est une égalité des chances, puis se développe une lutte à travers deux axes : l'efficacité économique et le potentiel érotique. Donc c'est un peu... le narrateur explique cela, il en a conscience. Lui-même dans ces deux échelles se situe dans une position moyenne, et dès le début du livre il en a assez, il se laisse glisser, sur le plan sexuel il n'essaye plus rien, depuis pas mal de temps déjà. Sur le plan économique, il travaille sans conviction.

A.V. : Il est analyste programmeur.

M.H. : Oui donc c'est un cadre moyen qui, s'il s'investissait dans son travail et surtout dans les relations humaines, parce qu'il ne s'agit pas tellement de travailler pour réussir, mais de faire savoir qu'on s'agite.

A.V. : C'est un milieu que vous avez l'air de bien connaître.

M.H. : Oui très très bien, j'ai passé des années dans une société de services en informatique. Donc il pourrait arriver à un bon poste socialement, mais il n'arrive plus à s'intéresser. Tout s'écarte, il s'écarte de tout.

A.V. : C'est un peu la nausée ?

M.H. : Oh oui d'ailleurs il vomit pas mal. C'est marqué en quatrième de couverture.

A.V. : C'est vous qui avez écrit la quatrième de couverture ou Maurice Nadeau ?

M.H. : C'est un peu des deux, ç'a été écrit très vite.

A.V. : Donc il est question d'un roman d'apprentissage de quoi, l'apprentissage du dégoût ?

M.H. : C'est un bon résumé, enfin ça l'amène dramatiquement à rien. Il y a un tournant au milieu du livre où il s'aperçoit que non seulement il s'ennuie, mais toute la société qui l'entoure, son travail d'informaticien, la publicité, tout commence à le faire vomir. Et bon ben là c'est oui il va de plus en plus mal. Le dernier chapitre, bizarre, où il essaye d'aller à la campagne dans un endroit désert pour voir ce qu'il va se passer. L'univers sans société, comment il peut se sentir là-dedans. Il y a une espèce de claque, ou il s'aperçoit qu'il est prisonnier en lui-même, il ne sent pas de revenir avec le monde non plus. Oui, c'est un bon livre *La Nausée*. Là c'est plus une impression que les choses, l'éclairage devient de plus en plus dur, les choses...

A.V. : Sous leur vrai jour.

M.H. : Il y a quelque chose d'hyperréaliste, d'inquiétant.

A.V. : Il y a un renversement dans le livre, qui part de situations tout à fait réelles. Un réel qui peu à peu va être déréalisé par la lucidité du narrateur, par son désarroi.

M.H. : Oui exactement, tout apparaît si étrange. Enfin les choses brillent et sont là, tout à fait stables, c'est peu comme avoir l'impression que tous les objets deviennent extrêmement durs. Comme si chaque mouvement devait se terminer par le fait de se cogner dans un objet très dur. Progressivement, il est de plus en plus effaré, les

mouvements deviennent impossibles. Beaucoup, en fait c'est une variante de dépression. Les états dépressifs sont des manifestations très riches, très variées.

A.V. : Vous avez l'air de bien les connaître ?

M.H. : Oui je les connais bien, par expérience personnelle, il y a des gens plus, de plus en plus de dépressifs, c'est normal. C'est une des choses que je voulais tenter de mettre à jour. La dépression n'a pas du tout des causes psychologiques. Il y a un système de valeur, un système social. Qui clairement l'efficacité économique et le potentiel érotique diminuant avec l'âge fait qu'on est forcément guetté par une dépression à un moment ou un autre. Enfin ça me paraît absolument inévitable. Il n'y a que des dépressifs ou des futurs dépressifs. Aucune psychothérapie n'y changera rien. On peut calmer, les médicaments marchent.

A.V. : Pas les livres ? Ça ne suffit pas ?

M.H. : Ah si. Si on peut. Mais bon on peut, on ne peut pas passer sa journée à lire, sauf à ne pas avoir d'argent à gagner. Moi j'ai passé des semaines entières à lire, et j'étais parfaitement heureux, ça m'a complètement mis hors de la dépression. Oui ça c'est pratiquement ce qu'on peut dire de plus élevé en faveur de la littérature : c'est que ça peut marcher très bien.

A.V. : Les livres qui vous rendent heureux sont les livres qui vous confirment dans votre dépression ?

M.H. : Oui en général quand on est déprimé au départ si on lit un livre ou l'auteur vous paraît optimiste on a l'impression d'un guignol qui se fout de votre gueule. Et donc plus le livre est négatif plus en effet, pleinement est fort. Ensuite une fois qu'on est entré

dans l'univers du livre on peut lire un peu tout, moi je me souviens très bien qu'à l'âge de 17 ans je ne demander qu'à continuer à lire tranquillement. Je ne voulais pas choisir une profession, ça m'aurait vraiment convenu. Je pressentais déjà des choses du genre le monde de la lutte, il va falloir que je me mouille là-dedans. Je sentais bien que cela ne me plairait pas enfin, d'ailleurs les, écrire est moins efficace. On prend sur soi beaucoup de souffrances en écrivant. Souffrance surtout de dire la vérité. Donc ça aide moins que lire. C'est curieux.

A.V. : Un jour vous avez dû renoncer à lire toute la journée pour trouver un travail. D'ailleurs vous travaillez à l'assemblée nationale.

M.H. : Oui je suis beaucoup plus heureux que je n'ai jamais été. C'est un endroit qui ne ressemble ni à une administration, ni à une entreprise privée, c'est-à-dire que c'est un endroit où il y a une espèce d'esprit artisanal, manifesté par une grande indépendance des gens. Moi je pense qu'il est possible de travailler et d'être heureux, d'aimer son travail. Ça, je pense que les êtres humains à la base sont faits pour travailler seul, à leur rythme, et dans une ambiance de liberté. Bon là à l'heure actuelle il y a quelques agriculteurs qui font ça, quelques artistes, l'assemblée nationale est un endroit où je me sens mieux que partout ailleurs parce qu'il y a cette tradition de laisser les gens un peu maitres d'organiser leur petit domaine, et tant pis si c'est incohérent, et tant pis si les gens font plusieurs fois la même chose, on n'essaye pas de rationaliser à tout prix, d'augmenter la productivité, de mettre au point des procédures qui... Le développement des réseaux informatiques m'inquiète parce que. Bien que ça à l'air anti-informatique il faut distinguer. L'apparition de l'informatique pure est une catastrophe pour à peu près tout le monde, par contre le micro-ordinateur peut jouer un rôle positif dans la vie de

certaine personne au travail. Mais maintenant qu'on remet les micro-ordinateurs en réseau, on reperd tout ce gain de liberté qu'il y avait eu. Bon en plus il y a une accélération démente de la circulation de l'information qui n'intéresse personne, une multiplication des informations en elles-mêmes par agrégation d'informations. Tout ça, fait que la vie est souvent, c'est même un prodige, c'est à la fois très compliqué et parfaitement ennuyeux. Ça va très vite il se passe beaucoup de choses mais tout ça est très ennuyeux, en même temps. Et ça c'est une configuration inédite à mon avis. Mélange d'ennui fondamental et de grande agitation. Moi j'ai assez de sympathie pour ces gens qui piratent des réseaux, je ne sais pas s'il y en a à l'antenne, je ne sais pas comment on les appelle, vous savez ces gens qui introduisent des virus dans les réseaux qui se mettent un peu partout. Il y a un mot américain que j'ai oublié. Parce que ça, je pense aussi qu'à partir d'une certaine densité de flux d'informations plus rien ne peut avoir de sens, la signification ne peut plus se former. Il ne peut y avoir de pensée sans des moments de repos, de repli de retour sur soi. Il faut aussi des moments de confrontation au monde, à l'information du monde, mais c'est comme un mouvement cardiaque, il faut aussi des moments de repos, des moments paisibles, lents, ou absolument rien ne se passe, où les choses fermentent, et ça on ne peut plus avoir ça. Alors, moi j'observe beaucoup de gens surexcités, dans une espèce de désarroi, s'ennuyant au fond, les histoires d'âge par exemple. Je pense que jamais aucune période n'a autant pensé à son âge, de manière obsessionnelle, c'est comme si on vivait avec un chronomètre dans le cerveau, qui décompte qui décompte qui décompte.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Michel Houellebecq

HOUELLEBECQ Michel, HENRI-LÉVY, Bernard, *Ennemis publics*, Paris, Flammarion, 2008.

HOUELLEBECQ Michel, *La Poursuite du bonheur*, Paris : La Différence, 1991.

— *H.P Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*, Paris : Le Rocher, 1991.

— *Extension du domaine de la lutte*, Paris, J'ai lu, 1994.

— *Le Sens du combat*, Paris, Flammarion, 1996.

— *Rester vivant* [1991], Paris, Librio, 1997.

— *Les Particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998.

— *Lanzarote*, Paris, Flammarion, 2000.

— *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001.

— *Poésies* [2000], Paris, J'ai lu, 2004.

— *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005.

— *Interventions 2*, Paris, Flammarion, 2009.

— *La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010.

— *Non réconcilié : anthologie personnelle 1991-2013*, Paris, Flammarion, 2014.

— *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015.

— *Configuration du dernier rivage*, Paris, Flammarion, 2013.

— *En Présence de Schopenhauer*, Paris, L'Herne, 2017.

— *Sérotonine*, Paris, Flammarion, 2019.

— *Interventions 2020*, Paris, Flammarion, 2020.

— *Anéantir*, Paris, Flammarion, 2022.

— *Quelques mois dans ma vie*, Paris, Flammarion, 2023.

Bibliographie critique sur l'œuvre de Michel Houellebecq

KORTHALS ALTES Lisbeth, « Slippey Author Figures, Ethos, and Value Regimes. Houellebecq, a Case », dans *Authorship Revisited. Conception of Author around 1900 and 2000*, sous la direction de R. Grüttemeier L. Korthals Altes et G. J. Dorleijn, Louvain, Peeters, 2010, p. 95-117.

ARRABAL Fernando, *Houellebecq*, Paris, Le Cherche midi, 2005.

AUTHIER Christian, *Houellebecq politique*, Paris, Flammarion, 2022.

BARONI Raphaël, « Combien d'auteurs y-a-t-il dans cette œuvre ? », *Fabula / Les colloques*, [en ligne], disponible sur l'URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4222.php>, consulté le 28 juillet 2022.

— *Lire Houellebecq. Essai de critique polyphonique*, Genève, Slatkine, 2022.

BELLANGER Aurélien, *Houellebecq, écrivain romantique*, Paris, Editions Léo Scheer, 2010.

CLÉMENT Murielle Lucie, *Houellebecq, sperme et sang*, Paris, L'Harmattan, 2003.

— *Houellebecq. Sexuellement correct*, Le Montet, éditions MLC , 2018.

— *Michel Houellebecq revisité*, Paris, L'Harmattan, 2007.

CHAUDIER Stéphane, JULY Joël, « Houellebecq et la déconstruction du discours politique dans *Soumission* », [en ligne] dans *Houellebecq entre poème et prose*, Olivier Parenteau (dir.), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2021, p. 203-226, disponible à URL : <https://hal.science/hal-03582670v2>, consulté le 3 octobre 2022.

DÉMONPION Denis, *Houellebecq non autorisé*, Paris, Maren Sell Editeurs , 2005.

— *Houellebecq, biographie d'un phénomène*, Paris, Buchet Chastel, 2019.

DISSAUX Nicolas, *Houellebecq : un Monde de solitude*, Paris, L'Herne , 2009.

ESTIER Samuel, *À propos du « style » de Michel Houellebecq*, Lausanne, Archipel Essais , 2015.

FUSTIN Ludivine, « L'apathie cynique ou le refus des passions chez le héros houellebecquien », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2013, n° 2, p. 188-200.

GRANGER RÉMY Maud, « Le tourisme est un posthumanisme : autour de *Plateforme* », dans *Michel Houellebecq sous la loupe*, sous la direction de Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael, Amsterdam-New York, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2007, p. 277-286.

JULLIOT Caroline, NOVAK-LECHEVALIER Agathe (dir.), *Misère de l'homme sans Dieu*, Paris, Flammarion, 2022.

MARIS Bernard, *Houellebecq économiste*, Paris : Flammarion , 2014.

MEIZOZ Jérôme, « Les “voix” de Michel Houellebecq », *Fabula*, [en ligne], disponible à l'URL <http://www.fabula.org/colloques/document4340.php>, consulté le 4 août 2023.

— « Le roman et l'inacceptable : polémiques autour de *Plateforme* de Michel Houellebecq », *Études de lettres*, n°266, 2003, vol. 4, p. 125-148.

— *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

— *La Littérature « en personne »*, Genève, Slatkine, 2016.

— *Faire l'auteur en régime néo-libéral*, Genève, Slatkine, 2020.

MOOR Louise, « Posture polémique ou polémisation de la posture ? », *CONTEXTES*, n°10, 2012, [en ligne], disponible à l'URL <http://journals.openedition.org/contextes/4921>, consulté le 13 juillet 2022

NAULLEAU Éric, *Au secours Houellebecq revient !*, Paris, Chiflet et Cie, 2005.

NOGUEZ Dominique, *Houellebecq, en fait*, Paris, Fayard, 2003.

NOVAK-LECHEVALIER Agathe, *Houellebecq : l'art de la consolation*, Paris, Stock, 2018.

— « Porté disparu : Michel Houellebecq et l'art de l'évanouissement », *Fabula/Les Colloques, Les Voix de Michel Houellebecq*, [en ligne], <http://www.fabula.org/colloques/document4307.php>, consulté le 13 novembre 2020.

NOVAK-LECHEVALIER (dir.), *Michel Houellebecq*, Paris ; L'Herne, coll. « Les cahiers de L'Herne », 2017.

PICARD DRILLIER Anne-Marie, « No future ! Le désistement mélancolique de Michel Houellebecq », dans *Michel Houellebecq sous la loupe*, sous la direction de Murielle Lucie Clément et Sabine Van Wesemael, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 185-200.

RACHET Clément, *Topologies : au milieu du monde de Michel Houellebecq*, Paris, Editions B2, 2015.

VAN WESEMAEL Sabine, CLÉMENT Murielle Lucie (dir.), *Michel Houellebecq à la une*, Amsterdam, Rodopi, 2011.

— *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam, Rodopi, 2007.

VAN WESEMAEL Sabine, *Michel Houellebecq, le plaisir du texte*, Paris, L'Harmattan, 2005.

— «Sérotonine de Michel Houellebecq : prédiction du destin tragique de la civilisation occidentale», [en ligne], *RELIEF*, juillet 2019, p. 54–66, disponible à URL : https://www.researchgate.net/publication/334460793_Serotonine_de_Michel_Houellebecq_prediction_du_destin_tragique_de_la_civilisation_occidentale/, consulté le 10/01/23.

— « Le mal de vivre : comment s'en débarrasser ? », dans *Roman 20-50*, n°66, Lille, Presse universitaire du Septentrion, décembre 2018.

VAN WESEMAEL Sabine, VIARD Bruno (dir.), *L'Unité de l'oeuvre de Michel Houellebecq*, Paris : Classique Garnier, 2014.

VERPOORT Benjamin, « Voyage au bout de l'Europe : Lanzarote », dans *Michel Houellebecq sous la loupe*, sous la direction de Murielle Lucie Clément et Sabine Van Wesemael, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 301-314.

VIARD Bruno, *La Faute à mai 68*, Nice, Les éditions Ovadia, 2008.

WILLIAMS Russel, « Une Poétique de la neutralité : soumission, anomie et inertie dans la fiction de Michel Houellebecq », [en ligne], *Fabula/Les Colloques/Les « Voix » de Michel Houellebecq*, <http://www.fabula.org/colloques>, consulté le 13 novembre 2020.

Bibliographie critique sur l'humour

ALVAREZ Gérardo, « Les mécanismes linguistiques de l'humour », *Québec français*, n°46, mai 1982, p. 24-27.

AUBOIN Élie, *Les Genres du risible*, Marseille, OFEP, 1948.

AUTRAND Michel, *L'Humour de Jules Renard*, Paris, Klincksieck, 1978.

BERGSON Henri, *Le Rire : essai sur la signification du comique* [1940], Paris, PUF, 1989.

CHARAUDEAU Patrick, « Des catégories pour l'humour ? », *Questions de communication*, Presses Universitaires de Nancy, n° 10, 2006, p. 19-41.

— « Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, compléments », dans *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*, sous la direction de Maria Dolores Vivero-Garcia, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 9-43.

— « De l'ironie à l'absurde et des catégories aux effets », dans *Frontières de l'humour*, sous la direction de Maria Dolores Vivero-Garcia, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 13-26.

DANINOS Pierre, *Tout l'humour du monde*, Paris, Hachette, 1958.

CHAUDIER Stéphane, « Ironie pas morte : Nicolas Mathieu *contre* le politiquement correct », [en ligne], *Carnets*, n°23, mai 2022, disponible à URL : <http://journals.openedition.org/carnets/>, consulté le 28 août 2022.

DIDIER Alexandre, SCHOENTJES Pierre, *L'Ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, Paris, Classique Garnier, 2013.

ELGOZY Georges, *De l'Humour*, Paris, Denoël, 1979.

ÉMELINA Jean, *Le Comique*, Paris, SEDES, 1991.

ESCARPIT Robert, *L'Humour* [1960], Paris : PUF, « Que sais-je ? », 1981.

GEFEN Alexandre, « Compassion et rélexivité : les enjeux éthiques de l'ironie romanesque contemporaine », [En ligne], *Fabula*, 2008, ,disponible à URL : <https://www.fabula.org/colloques/document1030.php>, consulté le 24 août 2023.

GENDREL Bernard, MORAN Patrick, « Humour, comique, ironie », *Fabula/ Atelier/ L'humour : tentative de définition*, 2005-2006, [En ligne], disponible à URL : <https://www.fabula.org/atelier.php?Humour%2C%20comique%2C%20ironie>, consulté le 16 novembre 2020.

— « L'humour : panorama de la notion », [En ligne], *Fabula/Atelier*, 2005-2006, disponible à URL : <http://www.fabula.org/atelier.php?Humour%3A%20panorama%20de%20la%20notion>, consulté le 13 novembre 2020.

HAMON Philippe, *L'Ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette supérieur, 1996.

HIPPOCRATE, *Sur le rire et la folie*, traduit par Yves Hersant, Paris : Payot-Rivages, 1989.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'Ironie* [1936], Paris, Flammarion, 1964.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, « Problèmes de l'ironie », dans *L'Ironie*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1978, p. 10-46.

KLIBANSKY Raymond, **PANOFSKI, Erwin**, **SAXL, Fritz**, *Saturne et la mélancolie*, traduit par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Evrard, Paris, Gallimard, 1989.

LAMBOTTE Marie-Claude, « Mélancolie », dans *Encyclopaedia Universalis*, [En ligne], disponible à URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/melancolie/>, consulté le 21 octobre 2020.

LE SENNE René, *Traité de caractérologie*, Paris, PUF, 1945.

LETOURNEUX Matthieu, **VAILLANT, Alain (dir.)**, *L'Empire du rire*, Paris, Editions du CNRS, 2021.

NOGUEZ Dominique, « Structure du langage humoristique », *Revue d'esthétique*, vol. 1, 1969, p. 37-54.

— « L'humour, ou la dernière des tristesses », *Études française*, vol. 5, mai 1969, p. 139-161.

— *L'Arc-en-ciel des humours*, Paris, Hatier, 1996.

— *L'Homme de l'humour*, Paris, Gallimard, 2004.

MOURA Jean-Marc, *Le Sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, 2010.

PIGEAUD Jackie, « Prolégomènes à une histoire de la mélancolie », *Histoire, économie et société*, n°4, 1984, p. 501-510.

POLLOCK Jonathan, *Qu'est-ce que l'humour ?*, Paris, Klincksieck, 2001.

PRIEGO-VALVERDE Béatrice, *L'Humour dans les interactions conversationnelles : jeux et enjeu*, [en ligne], Aix-Marseille, 1999, disponible à URL : <https://hal.science/tel-01696163>.

RORTY Richard, *Contingence, ironie et solidarité*, Paris, Armand Colin, 1993.

SANGSUE Daniel, *La Relation parodique*, Paris, José Corti, 2007.

SAULNIER Claude, *Le Sens du comique : essai sur le caractère esthétique du rire*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1940.

SCHOENTJES Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001.

SMADJA Éric, *Le Rire*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1993.

VAILLANT Alain, « Le rire, le propre de l'homme (moderne) : de l'anthropologie à l'histoire culturelle », [en ligne], *Fabula/Les colloques*, disponible à URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4557.php>, consulté le 15 septembre 2020.

VIVERO GARCIA Maria Dolores, *Frontières de l'humour*, Paris, L'Harmattan, 2013.

ZIMMERMANN Laurent, « De l'humour dans la théorie littéraire », *Littérature*, n°132, 2003, p. 100-111.

ZIV Avner, DIEM Jean Marie, *Le Sens de l'humour*, Paris, Dunod, 1987.

Autres articles et ouvrages critiques

AMOSSY Ruth (dir.), *Images de soi dans le discours : la construction de l'éthos*, Paris/Lausanne, Delachaux/Niestlé, 1999.

ANGENOT Marc, *1889 : un État du discours social*, Québec, Editions du Préambules, 1989.

ARISTOTE, *La Poétique*, traduit par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2020.

L'HUMOUR DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE DE MICHEL HOUELLEBECQ

Résumé

Dans leur ouvrage de synthèse sur la réception critique de l'œuvre de Michel Houellebecq, Antoine Jurga et Sabine van Wesemael s'interrogent : « Tandis qu'en France, il est vu par certains comme un auteur politiquement incorrect, la presse aux Pays-Bas, pour ne donner que cet exemple, le considère comme un auteur qui traduit avec beaucoup d'humour et d'intelligence les questions socioculturelles qui nous hantent [...] on loue sa perspicacité, son humour, ses visions sur l'esprit de l'ère moderne et ses qualités purement littéraires »⁴⁸¹. Humour, comique, ironie, il semble que la critique s'accorde sur ces mots pour parler de l'œuvre houellebecquienne. Peut-on dès lors parler d'un humour proprement houellebecquien ? Est-il possible de le caractériser, d'en identifier les sources et les ressorts, d'en chercher les manifestations et les implications tant philosophiques que stylistiques ? L'objectif de ce travail est de mettre en évidence les procédés et les stratégies de l'humour houellebecquien afin de questionner, dans un second temps, leurs implications et leurs significations. Si l'humour garde des liens avec la notion de mélancolie et possède toujours une fonction ludique, il semble que l'auteur en modifie les usages pour mieux exprimer un certain malaise de l'homme contemporain.

Mots-clefs : Houellebecq, roman, humour, ironie, comique.

Summary

In their synthesis of the critical reception of Michel Houellebecq's work, Antoine Jurga and Sabine van Wesemael wonder: "While in France, he is seen by some as a politically incorrect author, the press in the Netherlands, to give just this example, considers him as an author who translates with humor and intelligence the socio-cultural questions that haunt us [...] he is praised for his insight, his humor, his views on the spirit of the modern era and its purely literary qualities"⁴⁸². Humor, comedy, irony, it seems that critics agree on these words to describe the work of Michel Houellebecq.

But is there really something unique to Michel Houellebecq's humor ? Is it possible to characterize it, to identify its sources, to look for its expression and implications, both philosophical and stylistic? The objective of this work is to highlight the processes and strategies of Michel Houellebecq's humor, and hence to question their meanings. If humor conserve related to melancholy and always has a playful function, it seems that the author modifies its usages to better express the uneasiness of the contemporary man.

Key-words: Houellebecq, novel, humor, irony, comic.

⁴⁸¹ *Lectures croisées de l'œuvre de Michel Houellebecq*, sous la direction d'Antoine Jurga et Sabine van Wesemael, Paris, Classique Garnier, 2017, page 11.

⁴⁸² *Lectures croisées de l'œuvre de Michel Houellebecq*, sous la direction d'Antoine Jurga et Sabine van Wesemael, Paris, Classique Garnier, 2017, page 11.