

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA TOPOLOGIE DU POÈME :
CONFIGURATION ET RECONFIGURATION DU MONDE
DANS *NON RÉCONCILIÉ* (2014) DE MICHEL HOUELLEBECQ

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
SARAH-LOUISE PELLETIER-MORIN

FÉVRIER 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mon premier remerciement va naturellement à la directrice de ce mémoire, Anne Élane Cliche. Alors que j'étais encore étudiante au baccalauréat, ses enseignements exigeants ainsi que la liberté de sa pensée ont été une véritable révélation pour moi, puis sont restés une source d'inspiration continue. C'est elle qui m'a véritablement appris à *lire*. Je la remercie pour son regard toujours perspicace, sa grande rigueur, sa disponibilité, sa probité intellectuelle ainsi que pour m'avoir accordé beaucoup de liberté durant l'écriture de ce mémoire. L'intelligence de cette femme ne peut qu'inspirer l'humilité.

Je veux aussi remercier chaleureusement ma superviseuse de stage, Agathe Novak-Lechevalier, qui a été, malgré tous ses engagements, d'une générosité inestimable avec moi lors de mon séjour de recherches à Paris.

Je dois ensuite souligner le rôle déterminant sur mon mémoire des deux femmes les plus importantes de ma vie, ma mère et ma sœur; je les remercie pour leur support indéfectible et leur amour.

Je souhaite aussi exprimer ma gratitude à Benoît, qui m'a fait découvrir Houellebecq, à Francis sans qui cette maîtrise n'aurait sans doute pas été possible, et finalement à Emilie Anne, avec qui j'ai pu partager sans pudeur mes impostures. J'aimerais aussi mentionner tous ces interlocuteurs stimulants rencontrés en chemin avec qui j'ai pu discuter de l'œuvre houellebecquienne, entre autres, Olivier Parenteau, Jean-Robert Jouanny, sans oublier André Velter, qui m'a fourni de précieuses informations entourant l'édition de la poésie de Michel Houellebecq.

Je remercie également les organismes subventionnaires fédéral et québécois, le CRSH et le FRQSC, pour leur soutien financier durant ces deux années de recherche.

Finalement, un merci tout spécial à Michel Houellebecq. Je conserve un souvenir impérissable de nos discussions.

*À mon père,
avec qui j'aurais aimé parler de poésie,
s'il n'était pas parti
si tôt
configurer sa propre topologie.*

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	vi
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
L'univers poétique de Michel Houellebecq	8
<i>Non réconcilié</i> : strophe, métrique, registre	9
Un itinéraire : trois configurations topologiques	17
CHAPITRE I CONFIGURER LE MONDE DES LIMITES	21
1.1 Le manque : le sujet à l'écoute du désir.....	23
1.2 Déliaison	36
1.3 Tonalité pathétique.....	40
CHAPITRE II « LE REFUS DU MONDE TEL QUEL » : CONFIGURATION D'UN MONDE HORS LIMITES	48
2.1 L'écriture du fantasme	51
2.2 Un monde à (ré)écrire : le franchissement des limites.....	56
2.3 Tonalité lyrique	83
CHAPITRE III FANTASMER LES LIMITES DU MONDE	89
3.1 Le fantasme de réconciliation	93
3.1.1 Un monde cloisonné.....	95
3.2 Deux cas de figure pour cloisonner le monde.....	100
3.2.1 Les « moyens de transport » et le « couple »	100
3.3 Tonalité apathique : une harmonie ataraxique	105

CONCLUSION REMARQUES CONCLUSIVES SUR LA MORT DU POÈTE.....	116
Estimation de la valeur du poème sur le marché de l'art.....	117
À quoi bon des poètes en temps de détresse ?	118
« Le monde est de taille moyenne »	119
« Un saut vers l'absolument identique »	120
« Les masques de survie »	121
 BIBLIOGRAPHIE.....	 122

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Afin d'alléger la lecture de ce mémoire, je ferai référence aux œuvres de Michel Houellebecq par ces abréviations en les plaçant entre parenthèses dans le corps du texte :

CT : *La Carte et le territoire*

ED : *Extension du domaine de la lutte*

EP: *Ennemis publics*

HP : *H.P Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*

I : *Interventions 2*

NR : *Non réconcilié. Anthologie personnelle 1991-2013*

P : *Poésie*

PÉ : *Les Particules élémentaires*

PS: *En présence de Schopenhauer*

RV : *Rester vivant*

S : *Soumission*

SÉ : *Sérotonine*

Les références complètes se trouvent à la fin de ce mémoire.

RÉSUMÉ

Dans cette étude, je propose une traversée de l'anthologie poétique *Non réconcilié* (2014) de Michel Houellebecq. Ma recherche vise à montrer le caractère paradoxal de l'écriture houellebecquienne à partir de la notion de « topologie ». Je m'emploie d'abord à replacer l'œuvre de l'auteur, autant celle romanesque qu'essayistique et poétique, dans ce qui structure son énonciation : le fantasme. J'analyse ensuite comment ce fantasme mobilise une pensée des limites chez l'auteur, qui se rend manifeste par un travail de configuration et de reconfiguration des formes du monde. C'est dans cette tension entre les gestes poétiques de configuration et de reconfiguration, mais aussi entre les mouvements d'écriture réaliste et fantasmatique, que se révèle l'ambivalence du poème, que j'envisagerai ici, à l'instar du ruban de Moebius, comme un « objet paradoxal ». Je propose finalement d'étudier la pensée poétique qui se dégage de cette œuvre. En tant qu'« entrelacement topologique », le poème houellebecquien permet de révéler comment s'entrechoquent divers aspects de l'existence : l'immanence et la transcendance, le manque et l'assouvissement du manque, la pulsion de vie et la pulsion de mort.

Mots clés : Houellebecq, poésie contemporaine, topologie, limite, configuration, fantasme, transcendance.

INTRODUCTION

De grands élans les emportaient. Parfois, pendant des heures entières, pendant des journées, une envie frénétique d'être riches, tout de suite, immensément, à jamais, s'emparait d'eux, ne les lâchait plus. C'était un désir fou, maladif, oppressant, qui semblait gouverner le moindre de leurs gestes. La fortune devenait leur opium. Ils s'en grisèrent. Ils se livraient sans retenue aux délires de l'imaginaire¹.

Georges Perec

Que nous étions heureux ensemble lorsque nous pouvions oublier complètement qu'il existait un autre monde au-delà de nous, un autre monde que cette maisonnette au penchant du Pausilippe ; cette terrasse au soleil, cette petite chambre où nous travaillions en jouant la moitié du jour ; cette barque couchée dans son lit de sable sur la grève, et cette belle mer dont le vent humide et sonore nous apportait la fraîcheur et les mélodies des eaux²!

Alphonse de Lamartine

*Je voudrais t'emporter dans un monde nouveau
Parmi d'autres maisons et d'autres paysages
Et là, baisant tes mains, contemplant ton visage,
T'enseigner un amour délicieux et nouveau³*

Remy de Gourmont

Les trois extraits cités en exergue ont tous pour point commun d'être écrits par des auteurs qui ont fortement inspiré l'œuvre de Michel Houellebecq. Mais un autre aspect, plus fondamental, unit ces trois œuvres : chacune d'elle met en scène un *fantasme*.

Les Choses de Perec est un roman qui s'emploie à décrire les fantasmes de Jérôme et Sylvie, dont l'existence consiste, substantiellement, à rêver d'une autre vie. On peut observer un même élan vers le rêve chez le jeune narrateur de *Graziella* qui découvre l'Italie, un pays qui ne cesse d'être envisagé, par l'aspect analeptique de la passion amoureuse qu'il raconte, en termes plus fantasmatiques que réels. Chez un poète comme de Gourmont, là encore, la place taillée à l'idéation d'un arrière-monde est absolument centrale ; chez lui, le mystère qui loge au

¹ *Les Choses. Une histoire des années soixante*, Paris, Pocket, 1967, p. 101.

² *Graziella*, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 1979[1852], p. 167.

³ « Songe », *L'Odeur des jacinthes*, Paris, La différence, coll. « Orphée », 1991, p. 101.

cœur des choses incite le poète à projeter son regard au-delà du visible.

Force est de constater que Michel Houellebecq fait aussi partie de ces auteurs dont l'écriture est d'abord et avant tout structurée par le fantasme : « je veux rêver et non pleurer » (SÉ, 181), déclare le narrateur du plus récent roman de l'auteur, *Sérotonine* (2019). L'écriture du fantasme a ce caractère particulier qu'elle compose toujours avec une pensée des limites – une pensée, à proprement parler, *topologique*.

Cette pensée topologique est manifeste chez Houellebecq, pour peu que l'on soit attentif au fait que toute son œuvre se situe au *seuil*, et qu'elle s'ingénie sans cesse à déplacer les frontières du monde. Car si « Dieu est un scénariste médiocre », écrit le narrateur de *Sérotonine*, et que « sa création porte la marque de l'approximation et du ratage » (SÉ, 181), l'écrivain a, en revanche, la capacité de *perfectionner* le monde en imaginant d'autres scénarios. Cette pensée de la limite s'entend déjà dans certains titres de l'œuvre houellebecquienne par leur évocation d'une projection spatiale ou d'un lieu situé en périphérie : « *Configuration du dernier rivage* », « *Extension du domaine de la lutte* », « *Plateforme* », « *La Possibilité d'une île* », « *La Carte et le territoire* ». Une dimension de l'écriture houellebecquienne consiste en effet à dégager les contours du monde pour rendre compte de la forme de l'univers; ce geste d'écriture précède toujours de près un second geste complémentaire, où l'écrivain s'emploie à imaginer d'autres formes à l'univers. Le poème, le roman, l'essai, l'écran de papier, sur lequel l'auteur projette la topologie du monde est ainsi à penser comme la reconfiguration des limites d'un plan : il s'agit de modifier son échelle, de réorienter son axe, d'ouvrir sa forme, d'arrondir une droite, d'allonger une ligne, de supprimer un bord, d'agrandir un angle – autant de gestes, ayant leurs équivalents littéraires, que commande l'écriture du fantasme⁴.

Il n'est pas étonnant, en ce sens, qu'en dehors de Zola et de Balzac, les principales références littéraires de l'auteur soient celles qui décroissent et décalent, ou encore celles qui utopisent ou dystopisent – celles qui font, en bref, un pas de côté par rapport au réel. Parce que ce réel, autant le dire franchement, a quelque chose d'insupportable : « La vie ne

⁴ Il s'agira, dans cette étude, d'appréhender le mot « fantasme » comme participant d'une « scénographie » du texte. On peut, en ce sens, faire correspondre le fantasme au plan à partir duquel s'élabore la parole qui imagine, rêve, configure et surtout, « accomplit » le désir en le projetant sur le monde. Il m'apparaît également utile, pour cette étude, de penser le fantasme en termes de « structure ». L'approche structurale me permettra, plus concrètement, d'étudier comment la structure du fantasme agit, module et travaille la structure du langage dans la poésie de Michel Houellebecq.

m'intéresse pas assez pour que je puisse me passer d'écrire », déclare Houellebecq dans un entretien en 2013⁵. C'est peut-être, à cet égard, dans le poème qu'on voit l'influence la plus directe de la littérature de science-fiction sur l'œuvre houellebecquienne. Si « [l]es cieux sont bleus et vides » et que « tout respire le plat, le blanc, la finitude » (NR, 125), il convient, dès lors, de convoquer d'autres mondes alternatifs. C'est au moment précis où la question du « comment vivre » ne trouve pas de réponse dans l'immanence que le regard implore une nouvelle dimension, et qu'on « entraîne l'œil humain dans une trajectoire infinie, sans limites, infinie dans sa pureté géométrale, au-delà des souffrances et du monde. » (ED, 274) Par le franchissement des limites du monde que permet la littérature, il s'agit de lutter contre la souffrance et la déliaison – en un mot, de continuer à vivre : « Nous avons peu d'amis mais nous avons le ciel/Et l'infinie sollicitude des espaces ». (NR, 108) En regardant le ciel pour y chercher d'autres possibles scriptibles, le monde s'ouvre : l'espace devient infini, sans limites.

On se souviendra que Michel Houellebecq nous indiquait déjà sa prédilection pour la littérature qui fantasmait dans son tout premier ouvrage publié, un essai consacré à H.P Lovecraft. Il insiste, dans cet essai, sur le rôle primordial de l'écriture, qui consiste selon lui à transfigurer le réel : « Offrir une alternative à la vie sous toutes ses formes, constituer une opposition permanente, un recours permanent à la vie : telle est la plus haute mission du poète sur cette terre. » (HP, 175) Ainsi, dans son tout premier essai où il se pose en lecteur, Houellebecq rompt explicitement avec l'idée selon laquelle la littérature aurait pour objectif principal de décrire le réel.

Parce que décrire ne suffit pas, l'écriture exige un geste complémentaire, qui consiste à s'arracher momentanément d'une écriture clinique du monde trivial. À l'instar des auteurs cités en exergue, on peut observer que Michel Houellebecq, peu importe les genres pratiqués, n'hésite pas à quitter les parages du réel pour imaginer un autre monde. Il s'agit alors de « réveiller les puissances opprimées », de faire entendre la « soif d'éternité, douteuse et pathétique ». (NR, 57) En cela, l'œuvre houellebecquienne emprunte fréquemment à la logique de la métaphore qui est celle d'un transport, d'une trouée, d'une projection hors du réel : « Nous n'avons plus d'âge/Nous prenons de l'altitude ». (NR, 207) Ce transport est toujours temporaire, chez Houellebecq. Si l'écriture permet aux personnages houellebecquiens de

⁵ Michel Houellebecq, « Houellebecq : Mieux vaut s'écouter parler on est plus heureux », entrevue menée par Sylvain Bourmeau, disponible en ligne, <https://next.liberation.fr/>, 1er avril 2013.

prendre leur envol vers des horizons plus larges, vers des ciels plus hauts, on en vient toujours à quitter les hauteurs pour ré-habiter le sol. Le transport exercé par le fantasme appelle, en effet, un retour au monde qui rapatrie l'écriture à son point d'origine, au cœur de l'immanence la plus totale, au pied d'une « [e]xistence à basse altitude ». (NR, 46) L'écriture rejoint alors le lieu d'où elle aura pris son élan, mais cette fois alourdie par une limite qui la contraint, par sa pesanteur, à s'attacher au monde réel : « Ce jour-là il faisait grand calme/[...]Le monde est devenu très lourd/[...]Le monde est devenu solide/Silencieux, les rues étaient vides/Et j'ai senti venir la mort. » (NR, 157)

Dès lors, s'il faut reconnaître à l'écrivain une grande perspicacité dans son analyse de la société néo-libérale, Houellebecq n'est pas, à proprement parler, un romancier « réaliste », et encore moins un poète « réelliste » au sens où l'emploie Jean-Marie Gleize pour faire référence à une pratique poétique de l'objectivité et de la littéralité⁶. Une épithète comme « réaliste » ne permet de cerner qu'une des composantes de sa dynamique scripturaire, car elle nie l'aspect bicéphale de sa pratique littéraire, qui consiste précisément à osciller entre l'écriture du réel et l'écriture du fantasme. Ce second mouvement d'écriture m'apparaît tout aussi crucial que l'interprétation sociologique et clinique du réel dans l'œuvre houellebecquienne; c'est même ce qui lui donne, à mon sens, tout l'éclat de son style, sa profondeur, sa complexité paradoxale.

Au fur et à mesure qu'on avance dans l'œuvre houellebecquienne, on peut mesurer la place grandissante qui est accordée au fantasme. Il est remarquable, en effet, de constater que le premier roman de l'auteur, *Extension du domaine de la lutte* (1994), disperse ici et là quelques percées fantasmiques, alors que son plus récent, *Sérotonine* (2019), accorde quant à lui une place absolument centrale à l'écriture du fantasme. En effet, c'est tout le début de *Sérotonine* qui est narré sur le mode fantasmique. La première scène du roman, où le narrateur rencontre deux jeunes femmes décrites comme particulièrement désirables à la « station Repsol d'Al Alquian », suscite une énonciation fortement sujette à la fabulation. La narration devient un écran sur lequel le sujet projette ses désirs. En inaugurant sa narration sur le mode fantasmique, *Sérotonine* progresse d'une manière opposée au précédent roman de l'auteur. En effet, *Soumission* (2015) prend comme point de départ la fin des études de littérature de

⁶ Jean-Marie Gleize, *Littéralité*, Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2015.

François, le narrateur du roman. Le roman s'ouvre sur l'existence asthénique du narrateur, qui évolue dans une vie sans rêves ni croyances, une vie au « degré zéro ». La narration progresse toutefois en faisant une place grandissante aux désirs de François; la fin du roman culmine d'ailleurs sur un fantasme, ce que laisse entendre l'énonciation du chapitre entièrement écrit au conditionnel et sur un mode particulièrement poétique, de par les assonances et les allitérations dont il est truffé. Dès lors, si *Soumission* trace un envol, la direction narrative de *Sérotonine* est celle d'une chute – chute du narrateur en fin de course, qui se donne la mort en se lançant des hauteurs de la tour où il habite.

Cette symétrie inversée entre les deux plus récents romans de l'auteur permet surtout de constater que la tension narrative des romans houellebecquiens se polarise toujours autour d'un ou de plusieurs fantasmes. Le fantasme est, en effet, ce qui mobilise le héros houellebecquien, ce qui lui permet de s'agripper à la vie en empoignant un « possible ». Ces « possibles » ont un nom, le plus souvent féminin, dans les romans houellebecquiens. Par exemple, dans *Sérotonine*, c'est le personnage de Camille qui redonne au narrateur un certain espoir pour continuer à vivre. C'est ce que suggèrent de telles méditations où le narrateur réfléchit aux raisons qui le conduisent à faire un voyage pour revoir la jeune femme : « je me contentais de prendre pleinement conscience de la nouvelle *configuration* de ma vie, et aussi, avec une certaine frayeur, que le but de mon voyage n'était peut-être pas uniquement commémoratif; que ce voyage était peut-être [...] tourné vers un *avenir possible*. [Je souligne]» (SÉ, 192) Les romans houellebecquiens sont structurés en fonction des possibilités d'accomplissement du fantasme; ils varient, pour ainsi dire, selon l'axe des « configurations » de vie possibles. Parfois, le fantasme parvient à s'accomplir (comme le suggère une certaine lecture de la fin de *Soumission*), mais dans d'autres cas plus tragiques, on envisage comme nulles les possibilités de son accomplissement (c'est le cas notamment dans *Sérotonine*). C'est précisément en ces lieux d'aplatissement narratif, c'est-à-dire au moment où il n'y a plus rien à fantasmer, que le livre se referme. Le roman houellebecquien suit la courbe du désir, il en décrit la balistique, les respirations et les creux; mais, surtout, il exploite les fantasmes qu'il génère.

Le fantasme ne mobilise pas que l'écriture narrative chez Houellebecq, mais apparaît aussi déterminante dans son écriture poétique. C'est probablement, d'ailleurs, la pratique de la poésie qui est la plus fortement préoccupée par une pensée des limites. Comme le suggère avec

pertinence Agathe Novak-Lechevalier dans sa préface à *Non réconcilié*, le mot « configuration » – qui donne son titre au quatrième recueil de l'écrivain (*Configuration du dernier rivage*) – est sans doute celui qui définit le mieux la poésie de Michel Houellebecq. S'il y a, certes, un mouvement de configuration qui anime le travail poétique houellebecquien, il y a également un mouvement de *reconfiguration*, qui m'apparaît non moins important. Le poète est celui qui pressent, « soupçonne », un autre monde derrière le monde immanent, et qui le donne à voir dans le poème : « Le soupçon au-delà d'une immobile absence./De quelque chose enfin qui ressemble à un sens/Au-delà de nos peaux. Fantôme de transcendance ». (P, 388) La tâche du poète consiste ainsi à donner une voix et une forme à ce monde fantomatique de la transcendance, un espace entraperçu où les choses se livrent dans une perspective inédite.

Dans un entretien que Houellebecq a accordé à Jean-Yves Jouannais et à Christophe Duchâtelet en février 1995, on voit d'ailleurs poindre ces deux mouvements de l'énonciation – *configurer* et *reconfigurer* – quand on questionne l'auteur sur les forces qui donnent l'impulsion à son travail d'écrivain : « Avant tout, je crois, l'intuition que l'univers est basé sur la séparation, la souffrance et le mal ; la décision de décrire cet état des choses, et peut-être de le dépasser. » (I, 55) *Décrire* et *dépasser* : voilà bien les deux gestes scripturaires qui structurent l'écriture houellebecquienne. L'ambivalence de cette écriture naît, en effet, de cette tension entre deux forces opposées qui travaillent en commun : la première force cherche, d'une part, à transcrire le réel dans l'œuvre (*décrire l'état des choses*) alors que, d'autre part, la seconde force tend à *dépasser* cet état des choses. La seconde force résulte, en ce sens, d'un travail de figuration des possibles. Dans un autre entretien, l'auteur réitère cette particularité dialectique de son écriture : « je ressens vivement la nécessité de deux approches complémentaires : le pathétique et le clinique. D'un côté, la dissection, l'analyse à froid, l'humour ; de l'autre la participation émotive et lyrique, d'un lyrisme immédiat. » (I, 61) L'auteur emploie ici le mot « pathétique » dans son acception la plus forte, c'est-à-dire au sens étymologique de *pathos*⁷. Ainsi, on verra que la quête d'une forme de transcendance – qui mobilise le *pathos* – cohabite chez Houellebecq avec un autre mouvement d'écriture qui lui est complémentaire, un « désenchantement » réaliste – qui mobilise le *clinique*. Les deux

⁷ En grec ancien, le mot « pathos » désigne « ce qui est ressenti ». En rhétorique, il fait appel à l'émotion du public, à ce qui « affecte ».

mouvements sont antinomiques et se relancent sans cesse l'un l'autre, ce qui met constamment le poème en tension comme s'il était irrésistiblement attiré vers deux pôles opposés. Le poème houellebecquien se partage donc entre un mouvement d'écriture « transparent » et « objectif » du réel – que Houellebecq décrit lui-même comme un « ton clinique » – et un mouvement d'écriture qui réécrit, réévalue le réel, afin de le transfigurer et d'en offrir une vision alternative.

C'est entre de ces deux pôles que se déploie l'esthétique erratique, débalancée, syncopée, du recueil. Ce passage entre le fantasme et le trivial n'est pas sans produire un véritable fracas dans l'écriture. En effet, la poétique houellebecquienne est bien celle du choc, d'un choc qui s'entend lorsque l'écriture parle aux limites. Il n'est pas rare, chez Houellebecq, de lire des rencontres brutales entre élévation et chute, vol et atterrissage, horizontalité et verticalité. Pour reprendre la formule imagée de Jean-Louis Aubert, chanteur ayant mis en musique les poèmes de Michel Houellebecq, cet affrontement entre deux plans produit parfois l'effet d'une « gifle » dans le texte⁸. Cette gifle, c'est cette déflagration poétique produite par la rencontre de deux idées exerçant un mouvement contraire. C'est par le hiatus qui se creuse entre deux vers qu'on entend la gifle, comme ici : « La brume entourait la montagne/Et j'étais prêt du radiateur ». (NR, 76) C'est dans ce creux entre les deux vers que loge la limite, et c'est aussi dans ce creux qu'un sentiment de vertige s'invite dans le poème. Au moment où l'élan romantique s'emploie à briser et à faire éclater la limite, le second mouvement réaliste rapatrie le sujet à la « frontière » du monde immanent – jusqu'au prochain envol. Le poème houellebecquien décrit un cycle.

Cet aspect dialectique est bien ce qui fascine et déroute le lecteur de l'œuvre houellebecquienne. Vouloir caractériser cette œuvre, c'est prendre la mesure de son aspect inclassable, tant les traits qui la qualifient pointent vers sa singulière ambivalence; ainsi, on aura tantôt désigné cette œuvre comme celle d'un auteur pathétique aux accents mystiques, d'un réaliste qui ne se suffit pas du réel, d'un dix-neuviémiste observant le monde ultracontemporain, d'un « désolateur consolatoire », comme le soulignait récemment Agathe Novak-Lechevalier, ou encore, d'un « doux qui cogne », comme le proposait déjà Dominique Noguez en 2003⁹.

⁸ Voir l'entretien radiophonique « Ça rime à quoi » du 4 mai 2014, où Sophie Nauleau reçoit le chanteur Jean-Louis Aubert et Michel Houellebecq pour la parution de l'album *Présence humaine*.

⁹ Dominique Noguez, *Houellebecq, en fait*, Paris, Fayard, 2003, p. 15

L'univers poétique de Michel Houellebecq

On oublie trop souvent que la poésie est première dans la pratique d'écriture de Michel Houellebecq¹⁰. Ses premières publications sont en effet des poèmes qui paraissent, en 1988, dans la *Nouvelle revue de Paris*. C'est alors que débute une longue pratique de la poésie pour l'écrivain, qui ne cesse de stimuler aussi sa pratique romanesque¹¹. En 1991, Houellebecq publie son premier recueil de poèmes intitulé *La Poursuite du bonheur*, une œuvre qui paraît trois ans avant la parution d'*Extension du domaine de la lutte* (1994), roman qui le consacre comme écrivain en France. Sur une période de vingt ans, Michel Houellebecq publie trois autres recueils de poésie : *Le Sens du combat* (1996), *Renaissance* (1999) et *Configuration du dernier rivage* (2013). Parmi les publications poétiques de Michel Houellebecq, on pourrait aussi inclure *Rester vivant*, un texte qui cheville le souffle du poème au mode essayistique. *Rester vivant* est une œuvre tout à fait singulière, qu'on pourrait situer au carrefour entre une *lettre aux jeunes poètes*, d'un *épître aux pisons* et d'un manifeste poétique.

En 2014, deux anthologies poétiques sont publiées. La première, intitulée *Poésie*, est une anthologie complète des poèmes de l'auteur parue aux éditions *J'ai lu*. La seconde publication, intitulée *Non réconcilié*, est une « anthologie personnelle » comme l'indique le sous-titre de l'œuvre. Cette seconde anthologie, qui paraît dans la collection « Poésie » de Gallimard entre les œuvres d'Horace et d'Hugo, comme l'a suggéré Houellebecq dans une boutade¹², vient consacrer l'œuvre du poète en rassemblant cent trente-deux poèmes sélectionnés par l'auteur parmi ses quatre recueils. Cette anthologie, qui ne suit pas l'ordre

¹⁰ La poésie est non seulement première d'un point de vue chronologique dans la pratique d'écriture de Michel Houellebecq, mais elle est aussi considérée comme première au sens d'un art « supérieur » au roman, selon l'écrivain. Dans sa correspondance avec Bernard-Henri Lévy, il écrit : « Je ne renie pas mes romans, je les aime bien mes romans, mais ce n'est pas tout à fait pareil; et la tête sur le billot (et contre Kundera, contre Lakis Proguidis et tous mes amis, contre tous ceux qui m'ont soutenu dans des moments quand même difficiles), je maintiendrai que le roman (même ceux de Dostoïevski, de Balzac ou de Proust) reste, par rapport à la poésie, un *genre mineur*. » (EP, 257)

¹¹ La poésie dépasse largement le *poème* chez Houellebecq. La poésie n'a pas le poème pour équation, mais se pense plutôt comme un *mode* qui est transgénérique.

¹² Je remercie André Velter, éditeur de la collection « poésie » chez Gallimard lors de la parution de l'anthologie, pour cette anecdote.

chronologique de publication des poèmes mais qui est le fruit d'un travail de réagencement par Michel Houellebecq, fait se succéder des poèmes écrits à des époques différentes, ce qui ne crée pourtant pas d'entorse à la cohérence globale du recueil. On pourrait d'ailleurs croire sans peine que ces divers poèmes sont issus d'une seule et même époque tant leurs composantes esthétiques et thématiques sont similaires. Au cours des pages qui suivent, on pourra observer à quel point le travail poétique de Michel Houellebecq est cohérent.

Non réconcilié : strophe, métrique, registre¹³

Si la poésie et le fantasme semblent inséparables chez Houellebecq, c'est d'abord parce que le travail poétique a, chez lui, partie liée avec le corps. Dans un entretien avec Sophie Nauleau, Houellebecq parle de l'investissement corporel qui conduit son travail de poète :

C'est quand même beaucoup une question d'états physiques, la poésie. Par exemple, même si un alexandrin peut être désespéré, il faut quand même être un tout petit peu en forme pour faire des alexandrins, plus que pour faire des octosyllabes : j'ai remarqué ça, quand on est très apathique, l'octosyllabe vient plus facilement. L'alexandrin ou des vers plus longs, il faut déjà une certaine énergie; même une énergie négative, mais une énergie¹⁴.

La forme physique infléchit directement les formes d'écriture chez Houellebecq. Ainsi, dans ce même entretien, l'écrivain suggère que le dépouillement poétique est le symptôme physique d'un manque de souffle. On constate par le fait même la place dominante qu'occupe la présence du corps dans la parole du poète, qui va bien au-delà de la production d'un rythme textuel. En effet, les dispositions du corps apparaissent chez Houellebecq comme une *modalité* particulière de l'écriture. L'acte d'écriture nécessite un état de corps particulier, que l'auteur décrit comme un état de « demi-éveil » dans sa correspondance avec Bernard-Henri Lévy :

Depuis que nous avons entamé notre correspondance vous m'avez beaucoup parlé du corps de l'écrivain, et j'avoue que je n'en ai pas dit grand-chose. Mais tout ce que je peux dire d'une manière certaine, c'est qu'en ce qui me concerne il s'est toujours agi d'un corps à demi éveillé.

¹³ Quatre textes de Michel Houellebecq sont particulièrement lumineux pour analyser les enjeux de sa poésie : *Rester vivant* (1991), *Lettre à Lakis Proguidis* (1997), *Ennemis publics* (2008) ainsi qu'*En présence de Schopenhauer* (2017). Je ferai des allers-retours entre l'oeuvre poétique et ces textes pour décrire la pensée poétique qui se dégage de l'oeuvre.

¹⁴ Propos de Michel Houellebecq tirés de l'émission radiophonique « Ça rime à quoi », animée par Sophie Nauleau le 6 janvier 2013. L'entretien a été retranscrit dans les *Cahiers de l'Herne* : « Houellebecq, "Ça rime à quoi" », dans Agathe Novak-Lechevalier (dir.), *Houellebecq*, Paris, L'Herne, coll. « les Cahiers de L'Herne », pp. 74-78.

Ce qui n'exclut nullement qu'il bande. Là où j'ai toujours préféré baiser, de toute façon, c'est au petit matin, dans le demi-réveil[...]. (EP, 284)

Impossible, ici, de ne pas voir un lien entre la prégnance d'une pensée à « demi-éveillée », *rêveuse et désirante*, dans la poésie houellebecquienne, et cet état de corps qui génère l'écriture. Cela suggère en effet que cet état de demi-éveil coïncide avec un moment dans la journée où l'inconscient peut prendre la parole. Ces propos de Houellebecq incitent à penser que ces dispositions du corps facilitent l'émergence d'un discours inconscient – ou, plus exactement, d'un discours *fantasmatique*, dans le cas qui nous intéresse. Houellebecq n'hésite pas, d'ailleurs, à présenter le discours poétique comme étant aux antipodes de la pensée consciente : « Il suffit de retarder l'instant du vrai réveil. Quand la conscience critique, le jugement rationnel interviennent, il est temps d'arrêter; de prendre une douche. Enfin, c'est l'heure d'affronter la journée. » (EP, 284) Ainsi, « la poésie dit une chose et [...] la cohérence, la construction, la logique tendent avec une fréquence désolante à dire le contraire. Si l'on obéit à la poésie, on n'est pas loin de sortir du lisible. » (EP, 282) La poésie, poursuit-il, apparaît ainsi comme un « combat dans l'entre-deux » (EP, 283), c'est-à-dire une « négociation avec la conscience lucide », qui permet d'atteindre un « *art simple* (au sens où l'on parle en chimie de corps simples), [...] [un] *art profond*. » (EP, 281) En somme, la voix poétique semble jaillir, chez Houellebecq, d'un autre lieu que le discours rationnel et s'inscrit par là même dans un rapport plus « primitif » au monde et au langage.

Si la voix poétique est générée à partir d'un lieu plus *creux* que le discours conscient, un lieu foncièrement désirant, ce cri est ensuite pris en charge par une instance énonciatrice qui négocie le passage de cette parole vers le discours conscient. Dès lors, ce rapport primitif au langage n'implique pas, chez Houellebecq, que le discours poétique demeure à l'état de « cri » et qu'il soit dénué de tout travail de symbolisation¹⁵. Au premier contact avec la poésie

¹⁵ Dans sa préface à *Non réconcilié*, Agathe Novak-Lechevalier insiste sur l'idée que la poésie, chez Houellebecq, est conçue comme un élan qui part directement du corps pour s'imprimer sur la page : « Refuser de parler "en poète", récuser le métier et la maîtrise technique, bannir la prétention au savoir, à la finesse et à la perspicacité pour revenir à l'essentiel : l'élan du sentiment, le cri de l'âme, l'expression de la souffrance et du désarroi à l'état brut. Proscrire l'affectation et retrouver l'affect, substituer à l'ingéniosité une forme d'ingénuité, fût-elle illusoire, pour restituer à la parole poétique la violence de son jaillissement et l'immédiateté de sa puissance d'impact. « Frapper là où ça compte » (« Rester vivant »), c'est-à-dire dans le vif, afin d'instaurer, même de force, un contact avec le lecteur. » (NR, 15)

houellebecquienne, c'est d'ailleurs le travail rigoureux accompli par le poète sur la forme qui étonne. Cette poésie, versifiée et rimée, porte en elle l'éclat d'un autre siècle, en même temps qu'elle décrit le monde contemporain avec la perspicacité et la lucidité qu'on reconnaît au romancier. Car avant le fantasme, avant la transcendance, avant l'enchantement lyrique du poème, c'est à une froide description du réel que le lecteur est confronté. C'est d'ailleurs ce qui fait, selon l'auteur lui-même, sa singularité de poète :

Je ne me situe ni pour ni contre aucune avant-garde mais je me rends compte que je me singularise par le simple fait que je m'intéresse moins au langage qu'au monde. Je suis fasciné par les phénomènes inédits du monde dans lesquels nous vivons et je ne comprends pas comment les autres poètes arrivent à s'y soustraire : vivent-ils tous à la campagne ? Tout le monde va au supermarché, lit des magazines, tout le monde a une télévision, un répondeur... Je n'arrive pas à dépasser cet aspect des choses, à échapper à cette réalité ; je suis effroyablement perméable au monde qui m'entoure. (I, 111)

C'est en effet une pensée tout à fait singulière de la poésie qui se dégage des différents recueils de Michel Houellebecq. L'anthologie *Non réconcilié* permet, à cet égard, d'avoir un portrait évolutif de cette pensée poétique, alors qu'on peut y observer le travail du poète sur un peu plus de vingt ans – c'est d'ailleurs la raison pour laquelle j'ai choisi, dans la présente étude, de travailler principalement à partir des poèmes contenus dans cette anthologie.

Pour situer cette poésie d'un point de vue formel, on mentionnera d'abord que les poèmes de *Non réconcilié* prennent généralement l'ampleur d'une page et sont, le plus souvent, découpés en strophes¹⁶. Les poèmes versifiés sont majoritairement déclinés en quatrains. La forme emblématique du poème houellebecquien est celle du « quatre quatrains », une forme dont la singularité réside dans le fait que, ainsi disposée typographiquement, elle occupe complètement la page. Cette forme emblématique tend, par le fait même, à devenir une forme idéale, parfaitement stable dans l'idée même qui la fait reposer sur la multiplication au carré du chiffre « quatre ». Plusieurs poèmes adoptent également la forme classique du sonnet. Les vers qu'on rencontre le plus souvent chez Houellebecq, soit l'octosyllabe, le décasyllabe et l'alexandrin, tendent eux aussi à s'inscrire dans une forme qui, historiquement, a été conçue comme « idéale », comme un vecteur du « sublime ». Les alexandrins houellebecquiens contiennent généralement une césure (le plus souvent une « césure épique ») qui sépare le vers

¹⁶ De manière plus précise, on compte cent-quatorze poèmes d'une page, douze poèmes de deux pages, quatre poèmes de trois pages, un poème de quatre pages ainsi qu'un poème exceptionnellement long de huit pages intitulé « HMT ».

en deux hémistiches ou, plus rarement, en trois hémistiches suivant une structure ternaire (« Je me souviens/que tu étais/très désirable»[NR, 64]), selon la tradition dix-neuviémiste. La métrique paire, privilégiée par l'auteur, est maîtrisée avec rigueur, même si on note parfois certains écarts, comme l'a montré David Evans dans un article qui s'intéresse aux effets de sens de ces écarts¹⁷.

Le recueil compte cependant très peu « d'écarts » ou de digressions sur le plan formel. En raison de cette forte cohérence, il m'apparaît d'autant plus intéressant d'étudier les hapax contenus dans l'anthologie. On peut déjà noter, à cet égard, que certains poèmes de *Non réconcilié*, quoiqu'ils soient assez rares, décrochent complètement de la structure fixe et empruntent le vers libre. Certains poèmes sont rédigés d'un bout à l'autre en prose, alors que d'autres, d'autant plus rares, hésitent quant à eux avec une obstination particulière entre la prose et le vers. On pourrait aisément les affilier à la forme du *verset moderne*, d'autant que l'on connaît l'affection de l'auteur pour certains poètes qui ont pratiqué le verset, tel que Remy de Gourmont, dont Houellebecq a préfacé les œuvres complètes¹⁸.

La majorité des poèmes houellebecquiens sont également rimés (en rimes suffisantes ou riches), à l'exception des poèmes en prose et en vers libres qui semblent moins préoccupés par leur dimension « sonore », quoiqu'il serait abusif de prétendre qu'ils abandonnent toute préoccupation d'ordre rythmique. En effet, dans les poèmes qui n'adhèrent pas à la structure fixe, la production d'un rythme reste très proche de la métrique, car le poète calque généralement la scansion créée par l'hémistiche, en créant un rythme de manière interne à la

¹⁷ David Evans commente ces écarts qu'il appelle des « incohérences », en suggérant que l'irrégularité rythmique reflète l'enjeu thématique du poème houellebecquien, soit la déliaison. Il montre comment le doute métaphysique du sujet résonne avec cette irrégularité rythmique : « Cette incohérence représente les facettes opposées d'une société qui entraîne tantôt la cohésion tantôt la division ; ainsi se déroule dans la forme même du texte le drame du conflit insoluble entre l'être humain et la structure sociale qui devrait le protéger du suicide mais qui l'y incite au contraire. C'est un drame qui se joue en microcosme entre une structure métrique absolue et des éléments textuels qui sont, comme le poète "difficile à situer". » (David Evans, « Structure et suicide dans les *Poésies* de Michel Houellebecq », dans Murielle Lucie Clement et Sabine van Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 2007, p. 211.)

¹⁸ J'ai répertorié, sur les cent trente-deux poèmes, neuf poèmes en prose (NR, 54-55, 81, 94, 95, 96-98, 100-103, 178-179, 180, 181), dix-huit en vers libres (NR, 63, 83, 87, 88, 90-91, 92-93, 99, 104, 105, 126, 145-147, 148-149, 150, 173, 175, 182, 183, 184) et trois qui s'apparentent au verset moderne (NR, 164-166, 176, 177). On notera ici le choix de l'écrivain d'avoir mis à proximité les formes marginales, en faisant se succéder deux ou trois poèmes qui dérogent de la structure fixe.

phrase (ou au vers libre) par la ponctuation. On peut d'ailleurs souligner d'entrée de jeu l'usage abondant de la ponctuation dans la poésie houellebecquienne. Il n'est pas rare de rencontrer, dans un seul poème, un nombre élevé de virgules, de points et de points-virgules. Il est fréquent, par exemple, que le poète inscrive une certaine expressivité lyrique par les points d'exclamation et de suspension. Ces éléments de ponctuation contribuent d'ailleurs à rendre le poème très rythmé. Les poèmes les plus dépouillés du recueil contiennent par le fait même moins de signes de ponctuation et apparaissent pour cette raison plus « plats » ou plus « neutres » d'un point de vue stylistique, pour reprendre deux termes souvent utilisés dans la critique du style houellebecquien¹⁹.

Le registre du poème houellebecquien est, quant à lui, ambivalent. On observe, d'un côté, un registre « bas » et, de l'autre, un registre « élevé ». Parmi les manifestations du registre « bas », on notera, par exemple, la présence marquée de l'oralité, les références à la culture populaire ou au monde publicitaire, les termes tirés de l'argot ou encore le recours à des

¹⁹ Cette « neutralité » est un trait que la critique de la poésie houellebecquienne emploie en effet abondamment pour décrire le style de l'auteur. David Evans cite, dans son article sur la poésie houellebecquienne, le compte-rendu de *La Poursuite du bonheur* par Bertrand Leclair dans *La Quinzaine littéraire* (16-30 avril 1996), où il parle de la « platitude » poétique de Houellebecq (Evans, « Structure et suicide », *op. cit.*, p.202). La même année, dans *Libération*, Claire Devarrieux parle quant à elle de la monotonie d'une « poésie parallèle à l'autoroute, aux rails, une poésie horizontale. » (Compte-rendu du *Sens du combat*, *Libération*, 11 avril 1996). Le style houellebecquien a fait l'objet de nombreuses études. Si ces études s'intéressent généralement à la prose romanesque de l'auteur, elles mettent également en lumière certains traits observables dans sa poésie. Il se dégage de ces études sur le style houellebecquien deux points de vue opposés : d'une part, le premier point de vue soutient que le style houellebecquien est absent, neutre, clinique, un « style sans style », alors que, d'autre part, le second point de vue soutient plutôt que le style houellebecquien est ambivalent, « dialectique » (Novak-Lechevalier) ou « bipolaire » (Estier, 2016). Dominique Noguez, qui adopte la deuxième posture, rend bien compte de cet aspect polymorphique du style de Houellebecq dans son ouvrage *Houellebecq, en fait*. On peut citer, en rafale, quelques-uns des traits stylistiques que Noguez identifie comme étant récurrents dans l'écriture houellebecquienne et qui manifestent son aspect polymorphique : *le point-virgule, la litote, l'adverbe augmentatif, la synthèse, la généralisation, la vulgarisation, le présent gnomique, la perspective, l'adverbe et l'adjectif d'authenticité, la frontalité, le cru, le style élevé, le style vulgaire, le style moyen*. Selon Noguez, un trait comme le point-virgule permet à lui seul d'incarner cet aspect dialectique du style de l'auteur : « En quoi c'est un signe[le point-virgule] très houellebecquien, c'est-à-dire dialectique, oxymoresque, équilibrant.[...] Michel Houellebecq est au cœur de maintes synthèses et cicatrifications : un dépressif qui oublie souvent d'être asthénique, un réaliste lyrique, un indifférent qui s'indigne, un doux qui cogne. » (Noguez, *op. cit.*, p. 158) Comme c'est le cas pour Noguez, le style houellebecquien ne m'apparaît ni plat, ni neutre, mais fortement ambivalent. Pour cerner le style houellebecquien, il importe de porter une attention particulière aux contradictions stylistiques, aux syncopes, aux souffles, aux tons et aux modes qui viennent tailler le vers et produire des ruptures dans le rythme « plat » du texte.

expressions anglophones²⁰, autant d'exemples qui suffisent à dissocier momentanément le vers du sublime. Ce registre « bas » cohabite cependant avec un registre « élevé », et c'est précisément la rencontre entre ces deux registres qui produit un *choc* et qui fait la typicité de l'écriture houellebecquienne. L'éloquence du mètre ou de la rime crée parfois un décalage dans le discours lorsqu'elle se met en tension avec un registre bas. Par exemple, dans le poème qui commence par ce vers cru « Mon père était un con solitaire et barbare », l'étonnement ne cesse de nous gagner à la lecture de ce portrait cruel du père, dont le registre est résolument axé sur le bas-corporel, mais qui se décline dans la forme sublime de quatre quatrains en alexandrins scandés en rimes croisées et embrassées, où *poitrine* en vient à rimer avec *urine* :

À la fin, juste avant l'agonie terminale,
Un bref apaisement parcourut sa poitrine
Il sourit en disant : « Je baigne dans mon urine »,
Et puis il s'éteignit avec un léger râle. (NR, 52)

Cette réconciliation d'un registre « bas » et d'une forme « élevée » rompt avec les codes habituels de la poésie. On pourra observer, au fil de cette étude, que la traduction en alexandrins d'un prosaïsme dénué de tout sublime peut soit produire un véritable effet d'étrangeté (qui est souvent doublé d'un effet comique), soit se révéler consolatrice, comme l'exprime ici Marc Weitzmann : « il y a quelque chose de parfaitement réjouissant, parce que très libérateur, à voir ainsi évoqué en octosyllabes et sonnets le paysage de nos médiocrités mortifères, ses hypermarchés et ses Assedic²¹. » David Evans abonde dans ce sens : « n'y a-t-il pas une ironie glorieuse à savourer la représentation d'un présent foncièrement médiocre dans une forme jadis employée à faire l'éloge de l'idéal²²? »

On peut aussitôt constater que la poésie de Houellebecq ne se situe ni dans une forme totalement classique, qui privilégie le vers et le sublime, ni dans une forme contemporaine, qui privilégie essentiellement la prose, le vers libre et le prosaïque. La poésie houellebecquienne s'inspire autant du romantisme lamartinien, de l'élan mystique du verset, de la modernité

²⁰ Voici quelques exemples des expressions vulgaires, offensantes ou marquées par l'oralité qui participent de ce registre bas : « bite », « pine », « nègre », « nana », « friqué », « bagnole », « camé », « loubard », « con », « pub ».

²¹ Compte-rendu de *Sens du combat, Les Inrockuptibles*, 24-30 avril 1996.

²² David Evans, « Structure et suicide dans les *Poésies* de Michel Houellebecq », *op. cit.*, p. 202.

baudelairienne, que de la poésie contemporaine qui observe sans œillères l'hostilité du monde actuel. Ces différentes inspirations sont prises en écharpe par ce geste tout à fait crucial du poète, celui de la « réconciliation », une notion qui sera au cœur, on l'aura déjà compris, de cette analyse²³.

Le geste de réconciliation du poète est une autre façon de désigner le nouage, ou l'entrelacement, des formes et des forces d'écriture auquel le poète procède et qui permet de faire se relancer divers couples conceptuels. Un des axes qui structurent l'ambivalence du poème est celui de la lucidité et de l'illusion, qui enchâsse avec lui plusieurs couples conceptuels, tels que « pessimisme/idéalisme », « trivialité/sacralité » ou « voyant/rêveur ». D'un côté du mouvement de balancier qu'opère le poème, c'est l'expérience du poète « voyant », lucide et *a fortiori* pessimiste, qui nous est traduite dans *Non réconcilié*. « Je ne suis même pas poète : je vois²⁴ », écrit Fernando Pessoa, dans son *Gardeur de troupeaux*. Ce « voir » suppose, pour Houellebecq, de se délester de ses croyances et de ses illusions. Il s'agit alors, comme le suggère Perec dans *Espèces d'espaces*, de prendre le temps de « lire » le monde:

Le problème n'est pas d'inventer l'espace, encore moins de le ré-inventer [...], mais de l'interroger, ou, plus simplement encore, de le lire; car ce que nous appelons quotidienneté n'est pas évidence mais opacité : une forme de cécité, une manière d'anesthésie²⁵.

Le poète lutte contre la cécité en interrogeant le réel, en dévoilant sa configuration. De l'autre côté du mouvement de balancier du poème, le régime du fantasme s'éloigne de la lucidité et tend justement vers le monde des *illusions* – un terme qui revient d'ailleurs abondamment dans l'oeuvre de l'écrivain. L'illusion se targue souvent d'une connotation utilitaire chez Houellebecq, c'est-à-dire qu'elle est conçue chez lui comme un « moyen » associé à une « fin »; elle ouvre en l'occurrence l'étroite fenêtre du croire et permet ainsi de « rester vivant ».

²³ « Réconcilier », du latin *reconciliare*, signifie *remettre en état, rétablir*. Le verbe exprime souvent l'idée de la fin d'une « hostilité » entre deux entités antagoniques. Le mot réconciliation permet aussi, au sens figuré, d'exprimer la réunion de deux choses séparées. Au sens chrétien du terme, réconcilier évoque le pardon d'un pécheur et sa réintégration dans l'église. Tous les sens du mot « réconciliation » ont une véritable portée dans la poésie houellebecquienne, ce qui en fait un titre d'autant plus signifiant et opératoire pour entrer dans l'analyse de l'oeuvre. Dans le chapitre II, je vais m'intéresser au motif de la réconciliation comme étant ce qui à la fois génère et structure le fantasme de l'écrivain.

²⁴ Fernando Pessoa, Poème sans titre, « Poèmes désassemblés », dans *Le Gardeur de troupeaux*, Paris, Gallimard, coll. « NRF/Poésie », 1960, p. 127.

²⁵ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000[1974], s.p.

Ces illusions appellent une autre forme de voyance, une voyance qu'on pourrait qualifier de « voilée », en tant qu'elle permet d'interrompre, pendant un moment, le tumulte de l'existence : « J'aimerais adhérer à quelques artifices ». (NR, 193) Il s'agit pour le poète de réapprendre à voir, d'opter délibérément pour une cécité partielle, ou encore, de se conditionner à l'obscureté, comme le suggère ici Jean-Claude Pinson dans son manuel de *Poétique* :

[La poésie implique un] *savoir voir* [qui] exige que l'on fasse droit à l'imagination (une imagination qui est fondamentalement fantasme). Sans elle, on ne peut que rester prisonnier de la *doxa*. [...] Seul le désir d'autre chose, véhiculé par le fantasme, peut donner l'énergie de vouloir se défaire de la *doxa* pour imaginer d'autres formes de vie et de société, et d'abord savoir les voir là où elles commencent à s'inventer. Ce rôle du fantasme, c'est d'ailleurs ce sur quoi Barthes insiste lorsqu'il médite, dans un cours du collège de France, la question du "comment vivre ensemble"²⁶.

C'est par l'énonciation fantasmatisée que la dimension éthique entre en jeu dans le poème houellebecquien. Le poète imagine, en mobilisant le fantasme, de nouvelles formes de vie qui évoluent en fonction d'une nouvelle loi, celle du désir. Quand la voix poétique fantasme, la voyance prend une forme plus philosophique et implique par le fait même que le poète adopte une posture en surplomb. Or, si, dans certains poèmes, le poète réfléchit sur un plan abstrait son *absence néoténique*²⁷ à la manière d'un éthicien, il devient ailleurs plus misologue que philosophe. L'écriture semble alors procéder d'une observation directe, sans filtre, du réel.

L'aspect syncopé du recueil relève précisément de ce choc entre deux façons de voir et d'appréhender le réel que le poète réconcilie parfois dans un même poème. La pléthore de vers oxymoriques et antithétiques qui traversent le recueil relève de ce travail de réconciliation. C'est ainsi, par exemple, que l'auteur en vient à décrire, par un vers où s'annulent le *bas* et le *haut*, un corps « s'écras[ant] sur l'infini » (NR, 81), ou encore à se montrer successivement dans un plan large puis rapproché dans un même vers : « J'étais seul dans le vide et j'avais mal aux mains ». (P, 375) Comme le souligne Agathe Novak-Lechevalier dans sa préface à *Non réconcilié*, un vers comme « Il faudrait que je meure ou que j'aie à la plage » (NR, 124) exprime éloquemment cette poétique de la « juxtaposition brutale de l'hétérogène, cette pratique constante du télescopage qui, en mode mineur, met en balance le grave et le léger ». (NR, 9) Ce vers condense à lui seul la poétique toute particulière de *Non réconcilié* qui

²⁶ Jean-Claude Pinson, *Poétique. Une autothéorie*, Paris, Champ Vallon, 2013, p. 27-28.

²⁷ L'expression est de Michel Houellebecq (voir *Ennemis publics*, p. 289).

consiste à confronter deux désirs pour manifester l'ambivalence du sujet – ici *mourir* ou *aller à la plage*. À travers le bruit de cette rencontre, c'est une limite que l'œuvre configure, en traçant cette fine ligne où deux idées se percutent l'une l'autre. Le recueil produit donc des chocs par la rencontre entre l'immanence et la transcendance, ce qui suppose l'idée même que la transcendance est toujours une rencontre qui se situe à la limite de l'immanence. Ainsi, la rencontre entre le monde immanent et transcendant apparaît comme un subtil décalage dans l'ordre symbolique du monde, comme l'écrit Martin Crowley dans un article qu'il consacre à la recherche de la « connaissance totale » dans l'œuvre houellebecquienne : « [l']infini s'enregistre dans le fini : celui-là est bien insaisissable, mais celui-ci se laisse connaître et cette connaissance ne cesse de s'élargir, grâce justement à ce mouvement perpétuel²⁸. » Et si, comme l'écrit Victor Hugo dans ses *Contemplations*, « [l]e sublime est en bas », il faut chercher le ravissement chez Houellebecq autant dans la splendeur d'une cathédrale qu'à l'*hypermarché* ou au *séjour-club*.

Un itinéraire : trois configurations topologiques

Indifférent, parfait et rond,
le monde a gardé la mémoire de son origine commune.
Des portions du monde apparaissent,
puis disparaissent ; elles apparaissent à nouveau²⁹.

Michel Houellebecq

Le monde est principalement perçu à travers la perspective de deux « champs visuels » dans le poème houellebecquien : le premier découpe l'espace en montrant une vision fermée et fragmentée du monde, alors que le second montre une vision ouverte et totalisée du monde. Ces champs, on l'aura compris, sont aussi deux types de « configurations topologiques ».

Le monde décrit dans *Non réconcilié* est rarement perçu dans sa totalité. Le sujet éprouve en effet le monde dans sa partition. Il n'a donc accès qu'à des « portions » du monde, comme on le suggère dans le poème cité en exergue. À travers le recueil, l'univers est souvent

²⁸ « La connaissance totale », dans Agathe Novak-Lechevalier (dir.), *Houellebecq, op. cit.*, p. 362.

²⁹ Extrait d'un poème tiré d'« Opera Bianca », cité dans *Interventions 2*, p. 137. Cette suite de poèmes a d'abord été écrite pour être mise en voix lors d'une exposition temporaire au musée Pompidou en 1997.

appréhendé depuis un lieu qui exprime le cloisonnement du sujet. Le sujet peut se situer, par exemple, dans une « zone », une « section » ou un « hémisphère ». Ainsi divisé en portions non communicantes, le poète éprouve sa séparation à l'égard des autres parties du monde auxquelles il n'a pas accès. Situé d'un côté de la frontière, incapable d'avoir une perspective englobante sur l'univers, le sujet perçoit l'espace dans sa fermeture et sa discontinuité³⁰. C'est dans de tels moments que le poète en vient à affirmer, par exemple, que « l'univers a la forme d'un demi-cercle ». (NR, 104) Ce que traduit cette configuration topologique, c'est un monde perçu par le sujet dans sa dimension *manquante*.

En parcourant l'anthologie *Non Réconcilié*, force est de constater que la poésie houellebecquienne s'emploie à penser de nouvelles configurations topologiques, en engageant une réflexion sur la transcendance et les limites du monde. Il m'apparaît important, avant d'aller plus loin, d'éclairer l'usage que je ferai du mot « topologie » dans cette étude. J'emprunte ce terme aux sciences mathématiques, qui définissent la topologie comme « l'étude des propriétés géométriques se conservant par déformation continue, puis généralisée pour englober les notions de limites et de voisinage³¹ ». Cette notion permet à la fois d'envisager le poème comme une production spatiale et de prendre acte d'une « déformation » perpétuelle. Elle permet ainsi de mettre la production spatiale du poème dans une relation de *correspondance* avec la production d'un monde poétique qui possède, lui aussi, ses propres enjeux de spatialité. La matérialité du poème, de même que le monde poétique qu'il décrit, seront donc pensés dans cette étude en termes de « bords », d'étendues, d'ouvertures, de limites et, surtout, de déplacements dans l'espace. L'analyse topologique permet en effet de penser le poème comme un objet en mouvement constant, plutôt que comme un objet fixe, ainsi que le traiterait une analyse géométrique. On pourra d'ailleurs voir que le poème houellebecquien dévoile des formes topologiques particulièrement complexes et qu'il devient fréquemment, par

³⁰ Ce sentiment de discontinuité est, d'un point de vue anthropologique, à la source même du sentiment religieux. En effet, c'est parce que l'homme se sent séparé qu'il se met à croire. Il n'y a pas, soutient Georges Bataille dans la *Théorie de la religion*, de sacré sans séparation : « l'homme de la conception dualiste est à l'opposé de l'homme archaïque en ce qu'il n'est plus d'intimité entre lui et le monde. Ce monde lui est effectivement immanent mais dans la mesure où il n'est plus l'homme de l'intimité, où il est l'homme de la chose, et lui-même une chose étant individu distinctement séparé. » (*Théorie de la religion*, Paris, Gallimard, 1973, p. 98.)

³¹ « Topologie », *Le petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2004, p. 1062.

la courbe qu'il décrit, similaire à un *objet paradoxal*, à l'instar de formes topologiques comme le ruban de Moebius ou la bouteille de Klein³². Il s'agira donc d'insister sur le mouvement du poème, qui est constamment en réévaluation de ses limites et qui, par le fait même, déplace ses configurations, sa diction, son registre³³. L'écrivain semble, par ailleurs, avisé de la portée poétique que peuvent révéler les différents usages de la « topologie ». Houellebecq souligne en effet cette fonction poétique de la topologie dans son premier essai sur Lovecraft :

Au stade suivant, HPL plongera sans hésiter dans les ressources alors inexploitées des mathématiques et des sciences physiques. Il est le premier à avoir pressenti le pouvoir poétique de la topologie ; à avoir frémi aux travaux de Gödel sur la non-complétude des systèmes logiques formels. (HPL, 100)

Le poème houellebecquien dévoile dans toute sa splendeur cette fonction poétique de la topologie que l'auteur reconnaît ici à Lovecraft. Chez Houellebecq, le rapport entre la topologie et le poème est réciproque, c'est-à-dire qu'ils s'influencent l'un et l'autre : le discours poétique permet de penser des figures topologiques complexes et la complexité topologique diffuse une poéticité dans le poème.

Il suffit d'analyser la progression de *Non réconcilié* à partir de ses différentes sections pour observer le paradoxe de cet objet-poème, qui oscille entre les mouvements de transcendance et d'immanence. Le recueil est divisé en cinq sections qui ont pour titre le

³² Par exemple, le ruban de Moebius est une forme topologique paradoxale, car le ruban est sans fin et ne contient qu'un seul bord. On ne peut départager, sur ce ruban, le bord intérieur du bord extérieur.

³³ Le choix d'utiliser cette notion, qui étudie la géométrie dans l'espace, tient aussi beaucoup au fait que Michel Houellebecq emploie plusieurs expressions géométriques dans son œuvre, par exemple : « Quand je pense que la Terre est *ronde* ! » (NR, 68) ; « Que nous vaut la disparition des prismes ?/Les choses s'organisent et se configurent/Dans leur simplicité latérale » (P, 383) ; « Les hirondelles ne sont pas libres. Elles sont conditionnées par la répétition de leur *orbes géométriques*. Elles modifient légèrement l'*angle* d'attaque de leurs ailes pour décrire des *spirales* de plus en plus écartées par rapport *au plan* de la surface du globe. » (NR, 95) [Je souligne] Il faut également prendre en considération que l'écrivain est sensible à l'espace que produit un texte. Houellebecq accorde un soin tout à fait singulier à la disposition typographique de ses textes; plusieurs auront d'ailleurs noté la disposition de la dernière phrase de *Soumission*, logeant toute seule en haut de la trois-centième page du roman. Or, là où ce souci de géomètre a probablement été exploité avec le plus de rigueur, c'est lorsque l'écrivain travaillait à l'édition de l'anthologie *Non réconcilié*. En effet, selon l'éditeur de *Non réconcilié*, André Velter (et comme j'ai pu le constater dans sa correspondance avec Michel Houellebecq qu'il m'a généreusement donnée à lire), Michel Houellebecq a lui-même retravaillé la disposition et la typographie de ses différents poèmes, allant jusqu'à choisir la police et les marges de ses textes. Enfin, je souhaite aussi souligner que l'architecte Clémentin Rachet a employé la notion de « topologie » dans sa belle étude sur les lieux dans les romans de Michel Houellebecq : *Topologies. Au milieu du monde de Michel Houellebecq*. Paris, Éditions B2, coll. « Laboratoires », 2015.

premier vers du premier poème de la section : 1. « *D’abord j’ai trébuché dans un congélateur* » ; 2. « *Vivre sans point d’appui, entouré par le vide* » ; 3. « *Un triangle d’acier sectionne le paysage* » ; 4. « *Je suis dans un tunnel fait de roches compactes* » et 5. « *La grâce immobile* ». On constate que le trajet du sujet débute dans un monde ancré dans l’immanence, celui des « congélateurs », alors que, dans les sections suivantes, le sujet chemine et s’éloigne, durant de brefs moments, de l’immanence. Il tend alors vers un « autre monde », un lieu idéal qui lui semble d’abord inaccessible. Or, plus on avance dans la trajectoire du recueil, plus le désir du sujet parvient à s’accomplir. Ainsi, le sujet accède parfois, quoique brièvement, à une ouverture vers un ailleurs, par les brèches que taillent divers poèmes, notamment dans les deux dernières sections du recueil qui préfigurent la section finale du recueil. La « destination » de *Non réconcilié* apparaît, à cet égard, comme un espace fantasmatique où l’on accède à cet autre monde, auquel le poète donne tantôt le nom de la « grâce immobile ».

C’est donc à la topologie de *Non réconcilié*, et particulièrement aux localisations du sujet au seuil du monde connu, que je souhaite consacrer cette étude. *Non réconcilié* manifeste une diversité de configurations topologiques – je retiendrai parmi elles les trois configurations principales qui occuperont chacune un chapitre de mon analyse.

Mon itinéraire sera le suivant : dans le premier chapitre, j’analyserai la première configuration topologique du poème, soit « le monde des limites ». Dans le deuxième chapitre, je m’emploierai à décrire comment le poète configure un monde hors limites. Finalement, dans le troisième chapitre, la question topologique sera encore traitée dans l’optique des limites, mais cette fois dans la perspective d’un sujet qui se repositionne dans un monde cloisonné qui lui permet d’accéder au sentiment océanique.

CHAPITRE I

CONFIGURER LE MONDE DES LIMITES

Manque, déliaison, tonalité pathétique

[...] je ne peux même plus supporter l'idée de la séparation³⁴.

Michel Houellebecq

Dans le premier champ visuel qui découpe le poème, le regard du poète découpe l'espace. Le titre de la troisième partie du recueil, « Un triangle d'acier sectionne le paysage », est particulièrement évocateur de la topologie qui structure l'univers poétique de Michel Houellebecq. Ce titre annonce les nombreux vers du recueil qui s'emploient à décrire la perception du sujet qui observe le monde dans sa discontinuité.

Le poème inaugural de l'anthologie intitulé « Hypermarché - Novembre » annonce l'entrée du poète dans un monde de limites :

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

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

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

Et puis j'ai vu des pieds circonspects et très larges ;
Il y avait un vendeur qui prenait des mesures.
Beaucoup semblaient surpris par mes nouvelles chaussures ;
Pour la dernière fois j'étais un peu en marge. (NR, 37)

³⁴ *Non réconcilié*, p. 102.

Le vers inaugural de *Non réconcilié* étonne : « D’abord, j’ai trébuché dans un congélateur ». Le verbe qui ouvre le recueil, « trébucher », inscrit d’entrée de jeu le poète dans une configuration semée d’embûches. Le « congélateur », qui est la première limite rencontrée par le sujet, ancre aussitôt l’univers poétique dans le monde de l’immanence. Le parcours de l’hypermarché est présenté comme une course à obstacles qui entraîne le sujet dans une longue chute agonique. Cette course s’ouvre par un « trébuchement », se poursuit par « une démarche gauche », avant de mener à la chute finale, l’« écroulement » au « rayon des fromages ». Le poète ne parvient pas à suivre le trajet prescrit par l’hypermarché ni à intégrer le mouvement de la masse. Il apparaît décalé par rapport au rythme, à l’« ambiance », et aux conduites normales prescrites par cet espace : « j’étais un peu en marge ». Il n’est pas anodin que Houellebecq ait choisi de placer ce poème au début de l’anthologie, car il permet en effet de marquer clairement la posture de marginalité associée au geste poétique. Le monde demeure, obstinément, hostile au sujet : « Des banlieusards sapés et au regard brutal/Se croisaient lentement près des eaux minérales ». La rime embrassée, qui fait s’entrechoquer l’agressivité d’un « regard brutal » et l’inoffensivité des « eaux minérales », a de quoi provoquer un effet comique. Or, cette tonalité pathétique n’a pas pour effet de dédramatiser la scène. Il se dégage, de ce lieu habituellement neutre du supermarché, une dimension foncièrement tragique³⁵. Il n’y a, dans ce premier poème, ni ouverture, ni dépassement du monde des limites. L’accès vers un autre monde n’est même pas envisagé.

³⁵ Cet aspect tragique de l’œuvre houellebecquienne a été largement commenté. Dans sa préface à *En présence de Schopenhauer* (2017), Agathe Novak-Lechevalier affine cet aspect tragique de l’œuvre houellebecquienne à la pensée pessimiste de Schopenhauer : « Même évidence de la souffrance, même pessimisme, même conception du style, mais aussi même importance centrale accordée à la compassion comme fondement général de l’éthique; même caractère salvateur de la contemplation esthétique; même impossibilité d’"adhérer" au monde... » (PS, 12) C’est cette « impossibilité d’adhérer au monde » qui m’intéresse ici, parce qu’il s’agit d’une des dimensions fondamentales de la quête du sujet dans *Non réconcilié*, celle précisément de dépasser sa propre déshérence au réel, en tentant de se « suturer » à un autre, dans l’espoir d’adhérer définitivement à une totalité. Comme le souligne par ailleurs Agathe Novak-Lechevalier dans plusieurs entretiens, Houellebecq évoque parfois la notion « d’aquaplaning » de l’existence pour parler de sa difficulté à adhérer au monde. Cette expression dit bien ce qui se dégage de *Non réconcilié*, lorsque le sujet cherche une prise sur le monde, aussi artificielle ou illusoire soit-elle. (Agathe Novak-Lechevalier et Antoine Lagadec, « Il y a chez Houellebecq un désir d’envol qui caractérise toute la littérature romantique », *In Revue des deux mondes*, 11 janvier 2019, <en ligne>, <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/il-y-a-chez-houellebecq-un-desir-denvol-qui-caracterise-toute-la-litterature-romantique/>, consulté le 15 janvier 2019.)

À travers l'anthologie, plusieurs poèmes réitèrent cette dislocation entre le sujet et le monde. Cette marginalisation du poète déclenche un désir, celui de dépasser l'état de solitude et d'agonie, pour se lier à l'autre. Ainsi, certains poèmes font état de cette évolution d'une « particule élémentaire » à la recherche d'un contact, d'un lien, d'une parole adressée : « J'aimerais me sentir membre de leur espèce ;/Brouillage accentué, puis le contact se coupe ». (NR, 68) Force est de constater que ce désir de liaison aboutit généralement, dans le recueil, à un échec. Il est en effet difficile de dépasser l'état de séparation parce le monde des limites est précisément un monde déserté par les possibilités de « liaison ». C'est un monde sans ponts, dans lequel le poète constate la « disparition des traverses » (NR, 159) et où le « ciel » est « hermétique » (NR, 155) – ainsi, même la voûte céleste qui, autrement, accueille le rêve comme un écran, bloque ici le regard du poète, l'empêche d'imaginer le dépassement des limites.

1.1 Le manque : le sujet à l'écoute du désir

Dans le poème houellebecquien, l'existence individuelle est marquée, dès ses débuts, par la déliaison : « Le lien se casse tout de suite, dès les premières secondes. L'univers est d'abord étranger. Puis, peu à peu, il devient hostile. Lui aussi est souffrance. Il n'y a plus que souffrance. » (NR, 101) Toute forme de vie s'inaugure dans la souffrance et dans le manque, ainsi en va-t-il de l'impulsion du poème qui part de la souffrance, comme l'écrit Houellebecq dans *Rester vivant* : « La première démarche poétique consiste à remonter à l'origine. À savoir : à la souffrance. » (RV, 9) Dans le poème houellebecquien, le manque et la souffrance sont intimement liés au sentiment des limites qui maintiennent le sujet séparé de son objet de désir. C'est la volonté de rendre compte de cette expérience du manque, inhérente à toute vie humaine, qui est à la genèse de ce désir d'écriture :

Au fond, si j'écris des poèmes, c'est peut-être avant tout pour mettre l'accent sur un manque monstrueux et global (qu'on peut voir comme affectif, social, religieux, métaphysique ; et chacune de ces approches sera également vraie). C'est peut-être aussi que la poésie est la seule manière d'exprimer ce manque à l'état pur, à l'état natif ; d'exprimer chacun de ses aspects complémentaires. C'est peut-être pour laisser le message minimal suivant : "Quelqu'un, au milieu des années 199..., a vivement ressenti l'émergence d'un manque monstrueux et global ; dans l'incapacité de rendre compte clairement du phénomène, il nous a cependant, en témoignage de son incompetence, laissé quelques poèmes." (I, 156)

Pour faire état de ce « manque monstrueux et global » évoqué par l'auteur, l'énonciation de *Non réconcilié* déploie principalement deux mouvements d'écriture : d'abord, la *description* – du manque, de la séparation, de la souffrance et, plus crucialement, du désir provoqué par le sentiment des limites – et ensuite, l'*accomplissement* de ce même désir sur la scène poétique, qui passe par une *écriture du fantasme*³⁶. L'effort du poète consiste alors à exprimer ce désir et les affects qui lui correspondent en le transposant dans le discours poétique, c'est-à-dire en lui donnant un visage, une matérialité.

Le poème « Loin du bonheur » est emblématique de ce mouvement particulier de l'énonciation, qui laisse entendre l'affect brut du manque, comme si le poète avait laissé de côté le processus de reconstitution du sentiment, ainsi qu'on le suggère dans le début du poème : « Tout ce qui n'est pas purement affectif devient insignifiant. Adieux à la raison. Plus de tête. Plus qu'un cœur ». (NR, 102) C'est dans un tel poème qu'on entend la misologie de l'auteur : laisser parler le « cœur » plutôt que la « tête », ou prioriser l'affect plutôt que la raison, cela implique de laisser la forme poétique prendre un élan, au risque de quitter le discours logique et de briser le vers. Dans ce poème, les affects liés au désir revendiquent un vers libre, ce qui permet vraisemblablement au poète de rester au plus près de sa perception, et ainsi d'être attentif à l'« état natif du manque » :

LOIN DU BONHEUR

Loin du bonheur.

Être dans un état qui s'apparente au désespoir, sans pouvoir cependant y accéder.

Une vie à la fois compliquée et sans intérêt.

Non relié au monde.

Paysages inutiles du silence.

Un amour. Un seul. Violent et définitif. Brisé.

Le monde est désenchanté. (NR, 100)

³⁶ Dans la théorie psychanalytique, le fantasme est pensé comme l'« accomplissement » du désir sur une scène imaginaire. Le poème peut être pensé, ici, comme la scène imaginaire sur laquelle s'accomplit le désir du poète.

L'expression du manque semble peu adaptée à la phrase syntaxique complète (sujet/verbe/complément), et encore moins, peut-être, à celle d'un vers aussi « lisse » qu'un alexandrin. Il se dégage de ce poème l'impression d'un « joint manquant », d'une suture incomplète. La phrase ne parvient pas à se cheviller à celle qui la précède, ni à celle qui lui succède. Le syntagme s'allonge ou se rétrécit subrepticement. Le poème bifurque, change de direction. L'énonciation prend une dimension de « direct », tant elle semble écrite dans une spontanéité poétique. Le poète ne prend aucun « soin » de la phrase, au point que le verbe reste, par moments, non-conjugué, si tant est que la phrase parvienne à se doter d'un verbe ou d'un sujet. Ces divers éléments contribuent à créer l'effet d'une écriture « en acte », d'un sujet pris dans la scène de l'écriture. Car si le *je* s'absente dans certaines phrases, le sujet demeure néanmoins partout dans le texte et l'absence du pronom se fait d'autant plus criante. Ce poème est peut-être, en effet, celui qui dégage la perspective la plus intime du recueil, de par sa spontanéité rythmique et son absence de construction, qui font éprouver la dimension *hic et nunc* de l'écriture. Le rythme est haletant, syncopé, comme si on avait retranché une partie à sa structure et qu'elle avait été taillée pour inscrire, dans ses blancs, le *manque* de mots. Ainsi juxtaposées, les phrases apparaissent « loin » – comme l'indique le titre du poème – les unes des autres. Les blancs typographiques inscrivent un silence entre les phrases, ce qui crée une rupture dans le rythme du texte. D'ailleurs, le sens du texte semble vouloir fuir, aspiré par les trous dans la disposition du poème qui lui donnent une apparence d'inachèvement. Le poème est marqué par le bris, le trou, l'incomplétude, ce qui n'est pas sans faire écho au manque éprouvé par le sujet qui est nommé à plusieurs reprises dans le recueil. Le hiatus entre un tel poème et les autres poèmes houellebecquiens frappe par son absence de signes ostentatoires de « poéticité ». Contrairement aux autres poèmes du recueil, « Loin du bonheur » n'investit pas le mode analogique par l'image, l'équivocité ou la sonorité, autant de traits qui participent, ailleurs, de la poéticité du discours. Le souci poétique est en effet relégué à l'arrière-plan, loin derrière une phrase qui mime le relief de cette existence « compliquée et sans intérêt » décrite dans le poème. On observe, en somme, que ce poème épouse, dans sa forme même, les sentiments qui sont exploités thématiquement. Ainsi, l'« amour brisé » est traduit par une phrase brisée, triturée, par l'abondance de ponctuation qui marque une pause dans le vers : « Un amour. Un seul. Violent et définitif. Brisé. » La phrase se déploie par jets. Les mots

jaillissent comme autant de petits cris qui se succèdent impulsivement dans une phrase accumulative qui ne parvient pas à s'énoncer de façon liée, comme si l'on voulait mimer la déliaison à la femme aimée.

Cela dit, si la première partie du poème « Loin du bonheur » est syncopée et moins articulée que les autres poèmes du recueil, la suite du poème semble vouloir renouer, quoique de manière partielle, avec une forme plus articulée :

Tout ce qui a la nature de l'apparition, cela a la nature de la cessation. Oui. Et alors ? Je l'ai aimée. Je l'aime. Dès la première secondes cet amour était parfait, complet. On ne peut pas vraiment dire que l'amour apparaisse ; plutôt, il se manifeste. Si l'on croit à la réincarnation, le phénomène devient explicable. Joie de retrouver quelqu'un qu'on a déjà rencontré, qu'on a toujours rencontré, à jamais, dans une infinité d'incarnations antérieures.

[...]

C'est également, selon des modalités différentes, perdre le monde. Le lien se casse tout de suite, dès les premières secondes. L'univers est d'abord étranger. Puis, peu à peu, il devient hostile. Lui aussi est souffrance. Il n'y a plus que souffrance. (NR, 100;101)

Bien que la phrase se réarticule dans la deuxième partie du poème, en renouant avec une syntaxe plus complète en supprimant les blancs typographiques, la *désarticulation* demeure néanmoins au cœur du poème en tant qu'enjeu thématique. En effet, le sujet aborde le *lien cassé*, la *cessation* et l'*impermanence*.

On constate, dès lors, qu'il existe au moins deux façons, chez Houellebecq, d'inscrire les sentiments de séparation et de manque provoqués par le monde des limites : ces sentiments peuvent soit constituer le *thème* d'un poème, soit s'incarner par des formes qui nous donnent à éprouver l'absence de cohésion même du texte³⁷. Dans certains poèmes, comme « Loin du

³⁷ Le poème, dès lors qu'il est conçu comme un espace possédant des propriétés géométriques, se plie lui aussi à ce travail de déplacement des limites. Suivant la lecture de David Evans, la création de nouvelles formes poétiques peut être conçue comme une volonté pour le poète de « restructuration du monde » : « La forme du texte poétique incarne ainsi le processus de reconstruction nécessaire au nouveau monde, en démantelant les structures existantes pour en créer de nouvelles. Par contraste avec le vers régulier, facilement reconnaissable, symbole peut-être du malaise et du dégoût du familier qui accablent le poète, ces nouvelles formes hybrides exigent un nouvel effort de la part du lecteur pour y chercher de nouveaux modes d'expérience comme d'expression. » (David Evans, « Il y a un autre monde » : reconstructions formelles dans les Poésies de Houellebecq », dans *Le Monde de Houellebecq*, University of Glasgow French and German Publications, p. 27.)

bonheur » étudié plus haut, ces deux façons d'inscrire le manque se supportent l'une et l'autre. C'est également le cas pour le poème intitulé « Mercredi. Mayence - vallée du Rhin - Coblenze » :

Évidente duplicité de la solitude. Je vois ces vieux assis autour d'une table, il y en a moins dix. Je pourrais m'amuser à les compter, mais je suis sûr qu'il y en a au moins dix. Et pfuui ! Si je pouvais m'envoler au ciel, m'envoler au ciel tout de suite !

Ils émettent parlant tous ensemble une cacophonie où l'on ne reconnaît que quelques syllabes mastiquées, comme arrachées à coup de dents. Mon Dieu ! Qu'il est donc difficile de se réconcilier avec le monde !...

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

Et si je m'achetais un tee-shirt « *Jesus* » ? (NR, 181)

Le poème décrit un lieu dans lequel règne une « cacophonie où l'on ne reconnaît que quelques syllabes mastiquées ». En décrivant ce lieu, le poète semble, par le fait même, évoquer métaphoriquement le discours du poème qui déconstruit le vers jusqu'à l'onomatopée (« Et pfuui »). Il n'y a pas d'unité dans le ton (tantôt humoristique, tantôt lyrique), ni dans le rythme, qui est hétérogène, la phrase étant tantôt très courte, tantôt très longue. Les trois paragraphes qui divisent le texte apparaissent autant séparés par le sens que par les blancs typographiques. Cette cacophonie est également rythmique, dans le sens d'une *dysharmonie* entre les vers. En effet, si les poèmes en prose houellebecquiens mobilisent généralement la métrique en inscrivant dans la phrase la scansion du vers, on met ici complètement de côté toute considération métrique. Le poète n'inscrit par exemple aucune rimes internes à l'intérieur de la phrase. Ce poème apparaît, en somme, comme une longue digression qui exemplifie bien cette notion d'« absurdité créatrice » dont parle Michel Houellebecq dans un article éponyme où il réfléchit à la spécificité du discours poétique : « La poésie brise la chaîne causale et joue constamment avec la puissance explosive de l'absurde; mais elle n'est pas l'absurdité. Elle est l'absurdité rendue créatrice; créatrice d'un sens autre, étrange mais immédiat, illimité, émotionnel. » (I, 81) Dans un élan dionysiaque, le poète détruit, *brise la chaîne causale* du langage, dans une visée de construction, de *création*. Créer une forme artistique qui rend compte de l'affect implique donc, avant tout, une part de déconstruction du langage. Cette déconstruction poétique apparaît créatrice en ce sens qu'elle permet de se conformer au

jaillissement d'un affect qu'elle saisit, pour reprendre le mot de l'écrivain à l'« état natif ». Dans ce poème, l'auteur définit la poésie comme produisant un sens ouvert, un sens *illimité*. C'est en se tenant près d'une vérité poétique, celle de l'affect, que le poème peut, à son tour, produire un sentiment d'*illimitation*, pour reprendre le mot employé par Michel Houellebecq, et ainsi donner l'impression que le sens lui-même emprunte une nouvelle trajectoire topologique.

Le poème « Absences de durée limitée », qui procède également d'un certain travail de déconstruction, amorce quant à lui une réflexion sur les effets d'une traduction « articulée » des affects. Dans l'ouverture du poème, le sujet évoque sa crainte de devoir prendre acte par l'écriture de ce qui est encore inarticulé, « vague », dans son esprit. L'écriture est décrite comme un exercice de lucidité, de voyance, de « mise au jour » :

I. Dresser un bilan de la journée d'hier me demande un réel courage, tant j'ai peur en écrivant de mettre au jour des choses peut-être terribles qui feraient mieux de rester au vague dans mon cerveau.

J'ai envie de faire n'importe quoi pour me sortir ne serait-ce que quelques heures de ce trou où j'étouffe.

Mon cerveau est entièrement imprégné de ses vapeurs cruelles, fer de lampe et basses besognes sous le clignotement incertain d'un signal d'alarme.
Tout le reste est bien fade comparé à ce jeu de mort.

Devant le paysage blanc je me sens abstrait, fils vidés de la tête, yeux mous et clignotants comme des phares de sirène.

Le 18 : j'ai franchi un nouveau palier de l'horreur.
Je n'ai qu'une hâte, c'est de quitter tous ces gens.
Vivre autant que possible en dehors des autres.

II. Maintenant je souffre toute la journée, doucement, légèrement, mais avec quelques horribles pointes qui s'enfoncent dans le cœur, imprévisibles et inévitables, un instant je me tords de souffrance, et puis je reviens en claquant des dents à la douleur normale. (NR, 96)

Le poème se poursuit ensuite par « sauts » plus rapides, en insérant des blancs typographiques, à la manière du poème « Loin du bonheur » :

La sensation d'un arrachement d'organe si j'arrête d'écrire. Je mériterais l'abattoir.

Victoire ! Je pleure comme un petit enfant ! Les larmes coulent ! Elles coulent !...

J'ai connu vers onze heures quelques minutes de bonne entente avec la nature.

Des lunettes noires dans un bouquet d'herbe.

Emmailloté de bandes, devant un yaourt, dans une centrale sidérurgique.

J'attends que la douleur passe en tamponnant à la Betadine Scrub.

On jette un dé, milord Snake, il suffit de jeter un dé.

Ce dernier poème ainsi que le poème intitulé « Loin du bonheur » sont très similaires, car ils situent tous deux la voix poétique dans un lieu analogue. Dans ces deux poèmes, le *je* s'inscrit dans un cadre référentiel par les déictiques spatiotemporelles auxquelles on rattache la voix poétique. Dans « Absences de durée limitée », le *je* s'inscrit dans une référence presque tangible au réel, avec la pluralité des marques temporelles comme « Le 18 », « Maintenant » et « vers onze heures ». Le *je* parle ici en son nom; il n'est plus un sujet impersonnel comme dans la plupart des poèmes, ce qui lui permet d'exprimer d'une manière plus directe, et par le fait même d'une manière moins « reconstruite », sa souffrance. Le texte, qui déborde largement de la longueur usuelle du poème houellebecquien, est divisé en trois sections (« I, II, III »), qui sont elles-mêmes divisées par des blancs typographiques. Le rythme du poème devient ainsi particulièrement discontinu. La première partie du poème alterne entre des phrases plus longues et plus courtes, alors que la seconde partie isole typographiquement chacune des phrases qui apparaissent comme autant de « visions » subreptices, de tropismes, qui frôlent les limites de la conscience. Le poème évolue donc par bribes, jusqu'au paroxysme de l'intensité du poème où le sujet décrit les larmes qui coulent *hic et nunc* – des larmes qu'on imagine couler sur la page, ce que l'effet visuel des points de suspension ne manque pas d'évoquer. La déconstruction du poème s'éprouve également par la contiguïté spatiale, dans le corps du texte, de divers éléments, de plans et de références inusitées et hétérogènes. Par exemple, on évoque successivement une « centrale sidérurgique », un « yaourt », la marque « Betadine scrub » et « milord Snake », autant de références hétérogènes qui semblent n'avoir *a priori* aucun lien. Ce poème apparaît en ce sens résolument éloigné, par sa trivialité, de l'écriture du fantasme. Cela dit, on peut aussi appréhender que ce poème se situe *radicalement* dans le fantasme, mais à un autre extrême – dans le creux de la courbe du désir, ce moment où, précisément, naît le besoin de fantasmer. Autrement dit, même dans les poèmes les plus triviaux du recueil comme dans ce dernier étudié, on peut entendre le mouvement d'un désir qui cherche à s'accomplir.

Si le fantasme s'insinue au creux du manque, c'est parce que la description du manque s'articule autour d'un désir de transcendance dans le poème houellebecquien. Dès lors, on entend le fantasme du poète à la façon dont il nomme les limites qui le séparent de son objet de désir. Ce fantasme, qui s'énonce le plus souvent de manière latente, c'est bien celui de supprimer la frontière qui empêche d'éprouver le monde comme étant réconcilié, comme étant unifié, comme participant d'un cercle parfait. Pour accéder à la vision d'un cercle parfait, il faut penser le monde autrement : franchir la limite, chercher un point plus faible, un lieu plus fragile où y créer une ouverture.

Lorsque le poème s'énonce sur le mode du fantasme, sa topologie apparaît ainsi comme une unité divisée en divers fragments sur laquelle sont tracées, par autant de vers, des lignes qui agissent comme des ponts ou des brèches, entre les fragments et en font des vases communicants, de part et d'autre des limites qui encadrent la forme du monde. Ce à quoi s'engage le poème, c'est donc à produire un contact, une communication, entre les différentes parties du monde. Le poème est un seuil vers l'illimité³⁸.

Dès lors, si l'anthologie décrit les obstacles, les frontières et les barrières rencontrés par le poète, elle décrit aussi les *obstacles vaincus*, les *frontières franchies* et les *barrières soulevées*. Pour cela, il s'agit d'envisager une force, une énergie transcendante qui puisse effacer l'ancien monde : « Il faudrait un grand vent qui disperse le sable/[...]Il faudrait un vent fort, un vent inexorable. » (P, 374) Le poète aménage alors un espace dans le poème pour penser le dépassement des limites : « L'existence soudain nous apparut légère/Sur la route déserte nous marchions au hasard/Et, la grille franchie, le soleil devint rare ». (NR, 185) En effet, c'est par le dépassement des limites qu'on accède à une vision dégagée, et que la destination espérée se fabrique à même le poème : « Nous avons traversé des frontières de craie/Et le second matin le soleil devint proche ». (NR, 196) Cet autre monde imaginaire devient alors une surface de projection des désirs du poète :

Chacun sait qu'il y a l'espace
Et que son ultime surface
Est dans nos yeux, et nous ressemble

³⁸ Le seuil, écrit Mircea Eliade, « est à la fois la borne, la frontière qui distingue et oppose deux mondes, et le lieu paradoxal où ces mondes communiquent, où peut s'effectuer le passage du monde profane au monde sacré. » (*Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988[1965], p. 28) En exerçant le passage d'un monde limité à un monde hors limites par l'écriture du fantasme, le poème houellebecquien exerce d'une certaine manière cette fonction de seuil.

(Ou qu'il ressemble à nos cerveaux,
Comme le modèle au tableau);
Quand nous tremblons, le monde tremble. (P, 334)

Dans ce poème, l'écrivain esquisse une analogie, en posant que *l'espace est aux yeux du sujet ce que le modèle est au tableau*. N'est-ce pas Houellebecq qui écrit aussi, dans *La Carte et le territoire*, que « la carte est plus intéressante que le territoire » (CT, 82), suggérant ainsi que la « représentation » d'un espace est plus intéressante que l'espace lui-même. Cette phrase, de même que les vers cités plus haut, insistent tous deux sur une idée similaire, à savoir qu'il n'existe pas de symétrie entre un modèle et son tableau ou entre le territoire et sa carte. Ces deux extraits suggèrent plutôt qu'il existerait un rapport spéculaire entre le peintre et son tableau, ou entre le cartographe et sa carte. Suivant cette pensée, la topologie du monde en vient en effet à ressembler aux « yeux » qui le regardent. Houellebecq formule ici une réflexion sur ce qui diffère de la carte au territoire, ou de la représentation de l'espace à l'espace lui-même. Là où l'écart s'invite, c'est précisément dans l'acte de représentation, qui produit une interprétation du monde. Quand il y a *représentation* ou *interprétation*, il y a forcément une « surface de désirs » qui se surimpose au monde – une « ultime surface » qui est « dans nos yeux, et nous ressemble ». Ainsi, dans ce dernier poème, on peut comprendre cette ultime surface comme l'extension du sujet qui projette son désir au dehors. Autrement dit, la façon dont le sujet se représente le monde en vient à porter la trace des désirs qui sont projetés sur lui comme un écran. C'est en ce sens que *l'espace*, tel que l'appréhende le poète, n'appelle pas de limite stricte entre le sujet et l'objet, car il devient le prolongement du sujet : « quand nous tremblons, le monde tremble »³⁹.

³⁹ Dans un essai sur l'esthétique et la poésie, le chercheur Nicolas Castin suggère qu'il existerait deux postures émanant de la « poétique du regard », qu'on peut décrire comme une posture d'écriture « désirante » et une posture d'écriture « ataraxique » : « Face à ces poétiques du regard cherchant à capter l'objet dans sa définition, dans la lumière, vécue et désirée de sa présence, attachée à un grand réalisme qui ait souci d'une haute et impraticable clarté, un autre type de relation au monde trouve sa place dans la poésie moderne, qui s'appuiera moins sur le pouvoir ordonnateur de l'œil que sur les palpations immédiates du tact : c'est là le domaine de l'*haptique* rieglie, qui, loin de jouer sur la distance et circonscription des choses dans l'espace, privilégie au contraire une fusion archaïque, un constat premier et indéfini entre la peau du sujet et la chair du monde. » (*Sens et sensible en poésie moderne et contemporain*, Paris, PUF, 2018, p. 54.)

Dès les premiers recueils de Houellebecq, le désir du sujet s'entend par la façon dont il se représente le monde. Ainsi, dans certains poèmes, la projection du désir sur le monde épouse la quête de transcendance du poète :

Au-delà de ces maisons blanches,
Il y a un autre univers
Quelque chose en moi se déclenche,
J'ai besoin d'un autre univers. (P, 164)

Chez Houellebecq, l'autre monde fantasmé apparaît aussi subrepticement qu'il disparaît, suivant la courbe ambivalente du désir : « Il faut quelques secondes/Pour effacer un monde. » (NR, 105) On présente souvent l'expérience de la transcendance comme « un bref interlude ». (NR, 46) Chez Houellebecq, l'éternité dure le temps d'un vers, elle semble envisageable pour le poète seulement lorsqu'elle est située entre « parenthèses ». Dès lors, si la topologie du poème houellebecquien est paradoxale, c'est par le procédé de *voisinage* qui rapproche différents plans éloignés. Ce voisinage est fréquemment observable par la façon dont l'auteur contamine un élément par son élément contraire, par exemple lorsqu'il fait s'entrechoquer le sentiment de transcendance et le sentiment d'immanence. L'exploration d'un monde transcendant est appréhendée comme une mince ouverture qui appelle un retour vers le monde immanent : « La présence subtile, interstitielle de Dieu/A disparu ». (NR,175). Le retour dans l'immanence exerce un mouvement de chute : « c'est toujours la même histoire qui recommence./Horizons effondrés et salons de massage » (NR, 104). Dans ce va-et-vient constant, *Non réconcilié* nous donne à lire de nombreuses rencontres entre le haut et le bas, entre *l'horizon dévoilé* et le *salon de massage*, entre le sublime qui élève et le pathétique qui aspire vers le bas. Ces rencontres produisent un hiatus, une friction, dans l'écriture et participent de la poétique du choc que j'ai décrite plus tôt. L'approche foncièrement dialectique du poète, qui consiste à « sublimer le banal » et à « banaliser le sublime », passe souvent par un recours à l'oxymore. C'est par cette figure que le poète en vient à faire ressentir poétiquement l'idée d'une « transcendance immanente⁴⁰ », notamment dans ces vers où on imagine deux êtres « [f]lottant, dans la froideur d'un parking de banlieue ». (NR, 175)

En créant des figures oxymoriques qui produisent un objet ambivalent, l'écrivain parvient ainsi à faire s'entrechoquer des mondes imperméables, irréconciliables autrement que

⁴⁰ Voir à ce sujet les travaux d'Edward I Bailey sur la « religion implicite » : *La religion implicite. Une introduction*. Montréal, Liber, 2006 [1998].

par la rencontre poétique. La forme paradoxale du poème génère deux axes, l'un horizontal et l'autre vertical. Ces axes en viennent non seulement à se voisiner, mais aussi et surtout à *s'entrelacer*. À l'axe horizontal du monde, le poète fait notamment correspondre le manque et le sentiment des limites : « Dans l'univers privé de sens/Les soirées pleines de privation/Les murailles de la décadence ». (NR, 202) Le sentiment des limites fait naître, dans son pendant, un désir de totalisation, d'unification, de cosmos. Ainsi, quelques vers plus loin, dans ce même poème sans titre, le sujet imagine le dépassement de cette force centrifuge qui le pétrifie dans un *univers privé de sens*, en envisageant un monde libéré de ses limites : « Il y aura des moments d'errance/Où plus rien ne sera imposé ». (NR, 203) On constate, dès lors, que la quête d'un autre monde prend toujours comme point d'origine l'ancrage du sujet dans le monde immanent. C'est cet ancrage qui, au bout d'un moment, déclenche l'« envie de s'enfuir » : « Il est vrai que ce monde où nous respirons mal/N'inspire plus en nous qu'un dégoût manifeste./Une envie de s'enfuir sans demander son reste ». (NR, 167) Dans l'œuvre houellebecquienne, le désir est impensable hors des limites; il naît de la conscience des limites et de la volonté de leur dépassement. Autrement dit, le désir est contenu dans la limite même.

Le poème suit donc la courbe du désir qui exerce un mouvement cyclique, en oscillant entre désir et déception, entre déliaison et liaison. La particularité de ces mouvements réside dans leur façon de se dialectiser; la chute du sujet vers l'immanence est toujours déjà inscrite dans le mouvement d'élévation entraîné par sa quête de transcendance, et, de la même manière, la chute contient toujours en creux le désir d'élévation du sujet. C'est en ce sens que le poème houellebecquien peut être pensé comme un « objet paradoxal », à la manière du ruban de Moebius. Le parcours du poème participe d'un seul et même élan, d'un seul et même désir – à la manière du ruban de Moebius, ce désir n'a qu'une seule « face ». Or, ce désir se contorsionne; comme le ruban qui se révèle différemment selon l'endroit où l'on choisit d'arrêter notre regard sur sa courbe, le désir se révèle dans le creux ou le haut de sa courbe, selon l'endroit où l'on choisit d'arrêter son regard sur le poème⁴¹.

Au sein de cette structure de paradoxes, l'écriture du fantasme apparaît d'autant plus indissociable de l'écriture du monde trivial qu'elle s'inscrit en son creux, et qu'elle en devient

⁴¹ Je montrerai, dans le prochain chapitre, que le poème est également paradoxal par sa façon de jouer sur l'ambivalence des figures. J'étudierai quelques exemples de figures qui entrent tantôt dans le registre fantasmatique, tantôt dans le registre du manque, selon le mouvement d'énonciation qui prend en charge le poème.

ainsi son prolongement. Pour le formuler autrement, c'est parce que le monde des limites ne suffit pas à exercer un mouvement vers la transcendance qu'on mobilise, chez Houellebecq, le régime fantasmatique. Il s'agit donc, dans cette analyse, de voir ce qui, dans le rythme, les accents et les modes du texte, participe de ce mouvement d'énonciation. La psychanalyse nous autorise également à penser que le paradoxe du poème houellebecquien n'est en fait que la traduction de l'ambivalence du désir. La psychanalyse décrit bien, en effet, comment le désir est toujours mis entre parenthèses, comment il est impensable hors d'une logique de l'*accomplissement* – le désir étant toujours soit accompli, soit en quête de son accomplissement. On n'est jamais, pour ainsi dire, hors du fantasme.

Dans un ouvrage intitulé *Psychanalyser*, Serge Leclaire observe à cet égard que les rapports entre le nouveau-né et le monde sont très tôt fondés sur l'ambivalence, qui repose sur l'oscillation entre le sentiment d'incomplétude et de totalisation. Dans ce texte, il fait remonter l'origine du fantasme de complémentarité (ou de *réconciliation*, comme je le désigne dans cette étude) aux premiers contacts du sujet avec son environnement immédiat, qui sont structurés par deux modes en tension, soit le besoin à combler et le besoin comblé, la liaison à la mère et sa déliaison. À partir d'un commentaire sur la loi freudienne qui établit le rapport entre le « besoin » sur lequel s'étaye le désir, Leclaire met ici en lumière la relation du sujet à son objet qui se fonde sur un rapport d'« étrangeté » :

Différent, nécessairement, de la différence qu'il ravive comme plaisir de zone, l'objet doit se concevoir comme étranger au corps qu'il excite ; et l'on ne peut manquer au passage, dans cette notion d'étrangeté, de souligner la véritable origine du fantasme de complémentarité par lequel on obture communément la question du désir, tant il est vrai que la représentation d'une bouche béante comblée par le sein suffit ordinairement à apaiser tout essai de pensée. L'objet, c'est fondamentalement l'autre corps dont la rencontre actualise ou rend sensible la dimension essentielle de la séparation⁴².

Ces propos suggèrent que toute existence humaine est nourrie, d'une certaine manière, par un fantasme de complémentarité, en tant que nous sommes tous des sujets marqués, dès l'origine, par la déliaison. La déliaison génère, pour ainsi dire, son lot de fantasmes. Dans *Non réconcilié*, le désir de réconciliation se révèle comme une réponse à cette *dimension essentielle de la séparation* qu'évoque Leclaire et que le poète décrit, pour sa part, en mobilisant l'imaginaire du trou et de la béance. Si le désir prend la parole dans le poème, c'est parce que le sujet est

⁴² Serge Leclaire, *Psychanalyser*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le champ freudien », 1968, p. 79.

creusé par le manque et que le corps se met en mouvement vers un objet. Il cherche alors à restreindre cet espace qui existe entre lui et l'objet qu'il cherche à atteindre, ce « trou blanc dans la vie qui s'installe ». (NR, 123) Dans un poème intitulé « Une vie, petite » (P, 148), on nomme cette béance en inscrivant le sujet dans un monde limité qui se caractérise par son étroitesse : l'existence du sujet est décrite comme « minuscule » et « sans importance ». Or, si la vie est décrite comme « petite » dans ce poème, le gouffre qu'elle installe à l'intérieur du sujet apparaît, quant à lui, immense : « On transporte avec soi une espèce de gouffre/Portatif et mesquin, vaguement ridicule. » (P, 148) En plus de situer cette béance qu'ouvre le désir dans son propre corps, le sujet projette également sa faille sur le dehors dans certains poèmes, comme dans ces vers où il semble se reconnaître dans le bris d'un pont : « Tu sais, je l'ai compris dès la première seconde./Il faisait un peu froid et je suis de peur/Le pont était brisé, il était dix-neuf heures/La fêlure était là, silencieuse et profonde. » (P, 180) Le sens du dernier vers est équivoque. On ne sait pas précisément à quoi attribuer la « fêlure » – en jouant sur cette équivocité, le poète semble par là même vouloir s'inscrire dans le prolongement de la faille, dans le sillon ouvert par la *fêlure du pont brisé*. Cette béance qui creuse le sujet prend, ailleurs, la forme d'une avidité : « Corps tout seul dans la nuit/affamé de tendresse/[...]Le corps tendu, affamé de caresses et de sourires ». (NR, 116-117) À l'instar de ce dernier poème où l'on insiste par deux fois sur un désir qui « affame » le corps, l'espace du désir est souvent décrit comme un espace *agonique*. On peut d'ailleurs observer, de manière plus générale, que le désir est fréquemment appréhendé, dans l'anthologie, sous l'angle de « l'attaque ». Le sujet est attaqué par le désir, il le *contracte*, bien malgré lui⁴³. L'expression de la béance entre le sujet et l'objet de son désir se traduit en effet comme une menace à l'endroit du sujet. Le poète se décrit alors comme condamné à « recevoir » des désirs qui l'entament et qui le font souffrir. Il devient parfaitement compréhensible, dans la perspective où le désir apparaît comme un

⁴³ C'est notamment ce qu'on entend de manière assez explicite dans le poème intitulé « L'insupportable retour des minijupes » (P, 61), où le poète décrit comment l'arrivée du printemps, qui vient avec la dénudation partielle du corps des femmes, éveille en lui un monde de désirs qui l'agacent. Une scène du roman *Soumission* reprend cette même évocation de la minijupe qui « agrippe » le regard pour faire naître le désir, mais en renversant la perspective. Le narrateur de *Soumission* explique ici comment la suppression de la minijupe apporte un certain apaisement en inhibant le désir : « Soumettez l'homme à des impulsions érotiques (extrêmement standardisées d'ailleurs, les décolletés et les mini-jupes ça marche toujours, tetas y culo disent de manière parlante les Espagnols), il éprouvera des désirs sexuels ; supprimez lesdites impulsions, il cessera d'éprouver ces désirs et en l'espace de quelques mois, parfois de quelques semaines, il perdra jusqu'au souvenir de la sexualité [...] ». (S, 280)

élément étranger dans le corps du sujet, que le poète manifeste souvent la volonté d'en finir avec le cycle du désir – c'est ce qui m'occupera dans la troisième partie de cette étude.

Décrire le manque suppose donc, chez Houellebecq, d'aménager une place dans le poème à l'expression de ce combat, et à l'*agôn* qui en découle. L'une des dimensions du recueil consiste en effet à décrire la négociation entre le sujet et son désir. Si le versant hors limites du monde est décrit comme harmonieux, le monde des limites, où l'on parcourt le circuit du désir, est un monde hostile:

À l'angle de la FNAC bouillonnait une foule
Très dense et très cruelle,
Un gros chien mastiquait le corps d'un pigeon blanc.
Plus loin, dans la ruelle,
Une vieille clocharde toute ramassée en boule
Recevait sans mot dire le crachat des enfants. (NR, 56)

Le monde éprouvé à l'intérieur des limites est un monde administré par un régiment de « fantassins » (NR, 85), une armée qui assiège le corps désirant du sujet. Le combat que l'on décrit dans *Non réconcilié* est celui du monde qui impose ses entraves entre le sujet et l'objet de son désir. C'est donc lorsqu'il est confronté aux limites et que le monde fait du sujet un captif, qu'on développe le « sens du combat » : « L'azur se lève comme un ballon captif;/Les hommes étaient en armes ». (NR, 154) Il s'agit, pour le poète, de décrire ce duel entre un sujet et le monde. Ce qui est à vaincre, dans cette lutte, c'est bien la dimension inéluctable de toute existence humaine qui empêche le désir de s'accomplir : la souffrance, la peur, la dégradation des corps, la mort, le décor par trop immanent du quotidien, ou, comme ici, le temps : « Les êtres humains luttèrent pour des morceaux de temps ». (NR, 250)

1.2 Déliaison

C'est à partir de la métaphore aquatique que le poète envisage le plus souvent sa quête de réconciliation avec le monde. Dans *Le Sens du combat*, le poème intitulé « Naissance aquatique d'un homme » s'appuie sur cette métaphore pour décrire la séparation du nouveau-né de l'océan ventral qui le contient et qui met fin à la réconciliation entre deux individus. L'appartenance nouvelle à un corps différencié est conçue, comme dans la Genèse où Adam et Ève sont forcés à quitter l'Éden, dans la perspective d'une « chute » :

Devant l'objet fripé qui sort
Qui était protégé il y a quelques instants encore

Qui vient brutalement de tomber en direction de l'humain
 De manière irrémédiable
 Et nous pleurons, nous aussi, cette chute. (P, 133)

L'entrée dans le monde est la première expérience de déliaison : la naissance sépare brutalement les corps, arrache l'enfant du monde protégé dans lequel il se trouvait. C'est contre ce mouvement initial de déliaison, qui marque le commencement de toute vie humaine, que l'écriture du fantasme s'érige. Le fantasme permet d'imaginer un retour vers cet état primordial (où il n'y a ni conscience ni sujet) en créant une forme poétique consolatrice, un « nouvel océan » pouvant paradoxalement contenir le sujet.

Or, quand l'énonciation se situe hors du scénario fantasmatique, le poète nous donne à voir le monde comme si ses éléments étaient constamment en proie à la « déliaison ». Le poète rend souvent ostensible ce processus de déliaison par la façon dont il décrit sa présence corporelle dans le monde des limites. Dans plusieurs poèmes, le corps du poète ne fait pas *un*, mais apparaît délié et en vient à exprimer le sentiment des limites par la façon dont il se désarticule. Ses organes se chevillent difficilement les uns aux autres, comme si l'unité de son corps était en voie de fragmentation : « mes bras sont attachés à mon torse » (NR, 64). Ce corps « attaché », « réconcilié » mais fragile, évolue seul parmi d'autres *particules élémentaires* : « Un champ d'intensité constante/Balaie les particules humaines ». (NR, 47) Cette même séparation des corps traverse les poèmes de la suite intitulée *Opera bianca* :

Le monde est dissocié ; il se compose d'individus.
 Les individus se composent d'organes ; les organes de molécules.
 Le temps s'écoule ; il se sépare en secondes.
 Le monde est dissocié. (I, 139)

Le corps qui subit les limites du monde est présenté comme un amas encombrant d'organes, généralement défaillants, douloureux et en proie au désir. Le corps appesanti par le monde des limites est un corps rêvant d'exercer un mouvement vers un ailleurs ou vers un autre individu, mais qui en est empêché par la distance irréductible qui maintient les corps séparés : « La surface invisible/Délimitant dans l'air nos êtres de souffrance ». (NR, 40) Le sentiment des limites s'imprime dans le corps : « Le corps vieilli n'en désire pas moins fort/Au milieu de la nuit/Corps tout seul dans la nuit ». (NR, 116) Le poète devient parfois particulièrement expressif pour décrire la dimension mortifère de la déliaison des corps, comme dans ce poème où il pousse un cri en ouverture de strophe, ce qui donne d'emblée une tonalité lyrique au

poème : « Oh ! la séparation, la mort/Dans nos regards entrecroisés/La lente désunion des corps/Ce bel après-midi d'été. » (NR, 58) La tonalité devient d'autant plus lyrique, dans ce poème, que la désunion des corps se referme sur le cadre lumineux d'un « bel après-midi d'été », qui imprègne le poème d'une certaine mélancolie.

Le sujet subit aussi les limites de l'immanence par le processus de dégradation irrémédiable que le temps provoque : « Le temps nous déchiquette ». (P, 259) Dans plusieurs poèmes, on déplore l'usure du corps ou sa fragilité : « Nous avons tous des corps/Fragiles, inassouvis ». (NR, 114) De manière plus générale, l'appartenance du corps à une forme périssable apparaît, en soi, comme une limite pour le sujet :

Les êtres humains sont faits de parties séparables,
Leur corps coalescent n'est pas fait pour durer
Seuls dans leurs alvéoles soigneusement murés
Ils attendent l'envol, l'appel de l'impalpable. (P, 36)

Ancré ici-bas, dans un corps mortel, le sujet constate que « [t]out ce qui a la nature de l'apparition, cela a la nature de la cessation. » (NR, 100) Le corps rappelle au sujet la « cessation » prochaine de la vie, le met face à sa propre sa finitude, ce qui donne à plusieurs poèmes une « odeur de fin, de bilan et de nombre » (NR, 191) : « Assis devant un écureuil de plastique rouge symbolisant l'action humanitaire en faveur des aveugles, je pense au pourrissement prochain de mon corps » (NR, 55) ; ou ici, encore : « D'abord mon corps devait pourrir./Puis s'écraser sur l'infini. » (NR, 81)

Dans ces poèmes qui se structurent autour d'une limite, le futur n'est pas envisagé en termes de « possibles », mais plutôt en termes de réduction des possibles : « [l]'avenir s'est ankylosé » (NR, 158). Quand le corps devient défaillant et qu'« on ne bande plus », écrit le poète, il « [d]emeure un vide orné, empuanti de plaies et de/[souffrances/Qui affligent le corps » et « [l]e monde est d'un seul coup/[plus réel. » (P, 383) La présence corporelle affligeante met le poète en contact avec le « réel », le réel devenant ici synonyme d'une expérience du vide, de la souffrance et de la douleur. Le corps devenu amas d'organes, désunifié, est un corps qui fait une expérience « brute » du réel, une expérience sans médiation et sans sublimation. En effet, contrairement aux vers fantasmatiques qui subliment les figures corporelles, le corps inscrit dans le monde des limites est un corps désérotisé, une charpente de « viande » : « Au fond, il faut éjaculer/Et s'endormir comme une viande/Sur un matelas défoncé. » (P, 80;81) Dans cet autre poème, le corps « réel » et défaillant s'oppose non pas au

corps de la jouissance, mais plutôt au corps christique pouvant « ressusciter » et s'affranchir des limites spatio-temporelles :

Je te hais, Jésus-Christ, qui m'as donné un corps
 Les amitiés s'effacent, tout s'enfuit, tout va vite,
 Les années glissent et passent et rien ne ressuscite,
 Je n'ai pas envie de vivre et j'ai peur de la mort. (P, 147)

Contrairement au corps christique, le corps du poète est appesanti par la force de gravité qui le maintient en « bas », dans l'immanence la plus totale : « Je me sens vieux, mon corps est lourd ». (NR, 60) On insiste, dans plusieurs poèmes, sur la situation du corps figé au ras-du-sol : « L'appartenance de mon corps/À un matelas de deux mètres ». (NR, 73) En creux de ces descriptions du corps *réel* – qui est un corps défaillant, fragile et manquant – on entend le fantasme du poète : celui d'accéder à un corps *décorporalisé*, un corps *transcendant*, et de devenir, à l'instar d'un monde sans limites, une forme sans bords. Car si le sujet est tendu vers le bas, c'est bien, en effet, parce qu'il porte sur son corps le poids des limites : « Notre existence est un fardeau ». (NR, 68)

De manière plus générale, on observe que le poète rend compte de ce monde à « basse altitude » en puisant ses figures dans l'environnement immédiat, le trivial ou le banal :

Nulle ombre ne répond ; les cieux sont bleus et vides
 Et cette mongolienne en tee-shirt « Predator »
 Aligne en vain les mots en gargouillis morbides
 Pendant que ses parents soutiennent ses efforts.

Un retraité des postes enfile son cycliste
 Avant de s'évertuer en mouvements gymnastiques
 À contenir son ventre. Une jeune fille très triste
 Suit la ligne les eaux ; elle tient un as de pique.

Nul bruit à l'horizon, nul cri dans les nuages
 La journée s'organise en groupes d'habitudes
 Et certains retraités ramassent des coquillages ;
 Tout respire le plat, le blanc, la finitude.

Un Algérien balaie le plancher du « Dallas »,
 Ouvre les baies vitrées ; son regard est pensif.
 Sur la plage on retrouve quelques préservatifs ;
 Une nouvelle journée monte sur Palavas. (NR, 125)

Ce poème illustre bien l'aspect dialectique de la poétique houellebecquienne, car il met fortement en tension la verticalité avec l'horizontalité. L'horizontalité passe par des figures

comme celles de la « plage », de « l'alignement des mots », de la « ligne des eaux », du « cycliste » et du « balayage du plancher ». Ce regard d'horizontalité porté sur le monde a pour effet que « tout respire le plat, le blanc, la finitude. » La finitude est également évoquée dans le poème à travers des figures comme celles des « retraités » ou des « préservatifs » usagés retrouvés sur la plage. Si les figures de l'horizontalité sont observables dans leur *présence*, celles associées à la verticalité sont conçues dans leur *absence* : « Nulle ombre ne répond[...]/Nul bruit à l'horizon, nul cri dans les nuages ». La répétition du mot « nul » fait état de l'échec répété d'une adresse qui attend, en vain, une réponse. Tout ce qui est donné à entendre, ce sont « les mots en gargouillis morbides » d'une « mongolienne », ce qui ne laisse présager aucun signe d'une quelconque transcendance. Le regard se pose sur des choses immanentes – un *t-shirt*, un *préservatif* – mais il se laisse aussi tenter par le ciel, jetant un coup d'œil furtif en haut, cherchant une brèche, une alternative, pour déplacer l'axe d'horizontalité du jour. À cet égard, l'« as de pique », avec sa forme fléchée, semble annoncer le désir de s'élever, de percer le ciel, qui s'énonce à la fin du poème. Si le monde décrit est inlassablement horizontal dans le poème, une trouée verticale apparaît à la clause du poème : « Une nouvelle journée monte sur Palavas. » Le poème débouche sur un certain lyrisme, en évoquant, par la montée du jour, l'aspect cyclique de l'existence. Le poème se referme sur un monde qui s'ouvre.

1.3 Tonalité pathétique

Les poèmes de *Non réconcilié* sont rythmés par la « parabole du désir ». (NR, 196) En étant attentif à la description du désir dans le recueil, on peut en effet suivre son parcours qui dessine un mouvement cyclique. Ce parcours du désir nous invite à dessiner sa trajectoire; il s'agit, pour ce faire, de se laisser conduire par le tracé qu'il esquisse, en étudiant les motifs qui se répètent ou qui insistent dans l'anthologie. Il s'agit également d'être à l'écoute des nœuds et des déviations du désir, de ses moments d'arrêts, de traquer ses hésitations et ses frondes. En étudiant ces différents aspects, on peut alors constater que le désir a, d'une part, un caractère *répétitif*, parce que sa courbe suit toujours la même trajectoire entre l'état du manque et l'assouvissement du manque et qu'il a, d'autre part, un caractère *erratique*, parce que le passage entre ces deux états inscrit une rupture vive dans le poème. Ainsi, pour décrire le cycle du désir, il faut garder en tête qu'il se décline suivant une courbe sinusoïdale.

La courbe du désir donne une inflexion tout à fait particulière à l'existence du sujet, suivant le moment où il se situe dans le cycle du désir. Dans ce poème, on décrit comment l'ambivalence entre le manque et la satisfaction du manque provoque un sentiment de discontinuité temporelle :

Les animaux socialisés se définissent par un certain nombre
de rapports
Entre lesquels leurs désirs naissent, se développent,
deviennent parfois très forts
Et meurent.

Ils meurent parfois d'un seul coup
[...]
Il n'y a plus que des objets, des objets au milieu desquels on
est soi-même immobilisé dans l'attente. (NR, 90-91)

Le hiatus entre l'amplitude du premier et du deuxième vers de la première strophe provoque une rupture rythmique, comme si la phrase voulait s'arrêter plus tôt que prévu, comme si son mouvement d'élévation s'interrompait pour initier sa chute. Le temps s'inscrit dans le vers; ainsi, la durée s'allonge durant la montée du désir selon un axe vertical, et elle se raccourcit lorsque le sujet se replace sur l'axe horizontal, dans l'essoufflement du désir qui rapatrie le sujet au « ras-du-sol », immobilisé dans l'attente. Le cycle du désir produit ici un rythme discontinu au sein même des formes poétiques. On voit s'esquisser la dynamique d'élévation et de chute qui structure le recueil dans le rythme même de la strophe, qui mise tantôt sur l'allongement, tantôt sur le raccourcissement abrupt du vers.

Le mouvement erratique du désir s'entend également dans la façon dont le poète aborde les différentes parties de la journée, qui font naître des états de corps radicalement différents dans de nombreux poèmes : « C'est fini. Maintenant, je préfère le soir./Je sens chaque matin monter la lassitude./J'entre dans la région des grandes solitudes. » (NR, 67)

Quand la quête de transcendance du sujet s'étirole, cela le conduit temporairement à l'attente⁴⁴. Suivant le cycle du désir qui oscille entre chute et élévation, c'est l'horizon d'une

⁴⁴ On remarque un nombre d'occurrences particulièrement élevé du mot « attente » ou du verbe « attendre » dans le recueil (« j'attends », je « t'attends », « attendant », « j'attendais », « j'attendrai »). Les références à l'attente atteignent près d'une vingtaine d'occurrences, sur cent trente-deux poèmes, ce qui en fait une des figures dominantes du recueil. Voici, en rafale, quelques exemples de vers où le sujet est montré dans cette attente : « Tant que tu n'es pas là, je t'attends, je t'espère » (NR, 48) ; « J'attends que tu veuilles reparaître » (NR, 59) ; « J'attends que la douleur passe » (NR, 96) ; « Attendant la venue du fils hypothétique » (NR, 51).

remontée possible qui est en jeu quand le sujet est montré dans le creux de la courbe, au cœur même de l'immanence. Si, après la chute du désir, le « [c]orps tout seul dans la nuit,/[a]ffamé de tendresse » sait patienter suffisamment, ce même « corps presque écrasé » au bout de la nuit « sent que renaît en lui une déchirante jeunesse ». (NR, 116) Après la dérive du sujet et la mise en pause du désir, un moment d'attente est généralement suivi par un nouveau désir. C'est, en effet, au moment où des syntagmes lyriques comme « je veux », « je voudrais », ou « il faudrait » qu'est reconduit le désir vers la conscience : « Je voudrais me coucher dans les ombellifères » (NR, 124) ; « Je veux me reposer dans les herbes impassibles » (NR, 53) ; « Il faudrait traverser un univers lyrique » (NR, 57) ; « Il faudrait réveiller les puissances opprimées » (NR, 57) ; « Il faudrait arriver à une science unique ». (NR, 38)

Le paradoxe du poème houellebecquien se manifeste également par le voisinage des deux tonalités dominantes dans le poème, soit les tonalités lyrique et pathétique, qui donnent à entendre, dans leur relai et leurs relances, le cycle du désir⁴⁵. Dans *Le Sens du combat*, le poète énonce qu'il a « besoin de hurlements/d'un magma corrosif d'une/atmosphère d'attaque/Qui puisse écarteler le silence de la nuit ». (P, 57) Pour *écarteler le silence de la nuit*, le poète en vient, dans ce même poème, à « frotter une par une [s]es allumettes lyriques ». (P, 57) Les deux principales tonalités du recueil agissent comme des « allumettes » qui se frottent contre la surface lisse du texte. Ces tonalités ont en effet en commun de créer une brèche qui déséquilibre le poème. Le lyrique et le pathétique relèvent en ce sens d'une seule et même voix, foncièrement désirante, bien qu'il s'agisse de deux visions du monde distinctes. Ces tonalités logent sur le même axe, à savoir l'axe de l'« entrave » qui formule implicitement la question suivante : « comment peut-on vivre *malgré* les limites du monde? » Le lyrique et le pathétique suggèrent deux tentatives de réponse à cette question qui sont diamétralement

⁴⁵ Si l'on voulait faire correspondre la typologie des tonalités que je propose pour cette étude à celle proposée par Houellebecq que j'ai citée plus tôt, où il conçoit son écriture comme étant divisée entre le « pathétique » et le « clinique », il faudrait alors faire une nuance importante. Houellebecq n'utilise pas le terme « pathétique » dans une acception aussi restreinte que je le fais dans cette étude. Ainsi utilisé dans son acception étymologique, le pathétique englobe aussi le lyrisme. Suivant la définition qu'il en donne, et cela peut sembler contre-intuitif, j'assimile pour ma part cette tonalité « pathétique » proposée par Houellebecq à la tonalité « lyrique » alors que j'assimilerai la « tonalité clinique » à la « tonalité pathétique » comme je l'entends au sens restreint. Ainsi on se retrouve avec ces couples conceptuels : pathétique/lyrique et clinique/pathétique.

opposées. En effet, quand le lyrique *ouvre* le monde comme pour nier toute pensée des limites, le pathétique *ferme* le monde; il intervient comme pour rappeler le sujet à la prudence.

Le pathétique apparaît, dans *Non réconcilié*, comme le pendant désenchanté de la tonalité lyrique. La tonalité pathétique ne met pas l'accent sur le « vouloir » du sujet, contrairement au lyrique, mais porte davantage son attention sur ce qui « entrave » ce vouloir. L'insistance du pathétique sur un vouloir entravé a pour corollaire qu'il semble constamment en *chute*, porté à l'extinction de ses forces, contrairement à la tonalité lyrique qui, elle, est un « élan » de la voix, un souffle qui *monte*. Il n'est pas anodin que l'on évoque souvent le lyrisme par le terme de « souffle » – il est courant, en effet, de caractériser un poète par son « souffle lyrique ». Si ce terme a une dimension un peu imprécise, il permet toutefois de pointer ce qui distingue fondamentalement, chez Houellebecq, le pathétique du lyrique, à savoir le soulèvement du vers. La tonalité lyrique module la voix poétique par son souffle particulier qui procède à l'allongement du vers. On se souviendra, à cet égard, que le lyrisme procède traditionnellement à l'élongation du vers par la césure lyrique qui ajoute un « e » au milieu du vers, contrairement à la césure épique qui en fait l'élision, qui procède par apocope. Le lyrique s'entend, chez Houellebecq, par une envolée du verbe, alors que le pathétique semble davantage « essoufflé », poussif.

Le pathétique, dérivé du mot grec « pathos », désigne la faculté d'émouvoir ou de bouleverser. Généralement, le pathétique permet d'exprimer la douleur ou la tristesse et suscite la pitié, la compassion ou la terreur. Dans *Non réconcilié*, le pathétique permet d'insister sur la part manquante du sujet. C'est lorsqu'il souhaite décrire un sujet en proie à la déréliction, un corps en souffrance ou encore un horizon fermé que le poète mobilise cette tonalité.

On entend la tonalité pathétique dans l'écrasement, ou l'aplatissement, du vers. Cette chute n'est pas sans rappeler l'esthétique du choc, par laquelle l'envolée transcendante choit et débouche sur l'immanence la plus totale. C'est là, précisément, dans le vers brutalement chu, que se déploie la tonalité pathétique. Le pathétique est ce régime « [c]onnaissant de la vie ce qui toujours décline./Quand tous les chemins mènent à des chambres fermées ». (P, 366) L'un des plus beaux poèmes du recueil met en relief la dynamique qui s'instaure entre les tonalités lyriques et pathétiques :

Il faudrait traverser un univers lyrique
Comme on traverse un corps qu'on a beaucoup aimé
Il faudrait réveiller les puissances opprimées

La soif d'éternité, douteuse et pathétique. (NR, 57)

On observe, d'abord, la prise en charge du poème par l'énonciation fantasmatique, notamment par la répétition anaphorique des deux « il faudrait », qui expriment clairement un « vouloir » et qui visent un changement d'état, ici, le « réveil » de « puissances opprimées ». Le corps du poème est mis en parallèle avec le corps de l'être aimé; la traversée de ces corps suscite d'abord le mode lyrique et permet de nommer, voire d'étancher à même le poème, une certaine « soif d'éternité ». Or, la chute du poème réinscrit cette soif d'éternité dans le monde des limites. La dernière syllabe du poème, « tique » semble en effet annonciatrice de l'angoissant *tic-tac* du temps, qui rend la soif d'éternité d'autant plus « douteuse et pathétique ». Si la quête de transcendance du sujet est d'abord lyrique, elle aboutit ici au dévalement du vers jusqu'au pathétique. La fin du poème mime la fin de l'existence, moment où la vue se dégage d'illusions et où, du même coup, le chant lyrique se fait de plus en plus rare, comme l'indique ici le poète : « Ils mourront c'est certain un peu désabusés./Sans illusions lyriques ;/Ils pratiqueront à fond l'art de se mépriser./Ce sera mécanique. » (NR, 45)

Il s'agit également d'observer qu'en plus d'avoir une propension naturelle pour l'expression poétique du « sentiment de la limite », la tonalité pathétique a partie liée avec l'humour dans la poésie houellebecquienne. Le poète crée souvent des vignettes pathétiques qui produisent des effets comiques, notamment lorsque le poète se met lui-même à distance ou met l'objet raillé à distance, en ayant recours par exemple à l'autodérision ou à la caricature⁴⁶. En s'appuyant sur les ressorts de l'humour, le poète cherche parfois à se montrer supérieur à ce dont il rit, pour reprendre la formule baudelairienne⁴⁷. Quand il est le sujet du poème, le poète se regarde tantôt avec condescendance en se mettant lui-même à distance (par exemple

⁴⁶ Il est remarquable d'observer que le comique, chez Houellebecq, ne se déploie pratiquement jamais au « deuxième degré ». L'humour houellebecquien n'est pas un humour ironique ni sarcastique. C'est un humour, résolument, au « premier degré ». Houellebecq a déjà évoqué son aversion pour l'avènement de la postmodernité et les stratégies « d'écart », de deuxième degré, qu'elle a entraînées avec elle : « 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. » (I, 37) Voir, à ce sujet, le texte « Approches du désarroi », paru dans *Interventions 2*.

⁴⁷ « Il [Le rire] est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité; et, en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie. » (Charles Baudelaire, *De l'essence du rire*, Paris, Sillage, 2008[1855], p. 20.)

sur un mode autodérisoire), tantôt avec sollicitude en suscitant la pitié ou la sympathie du destinataire. Quand il montre un autre que lui-même dans ses vignettes pathétiques, il traite son sujet de la même manière, c'est-à-dire soit avec compassion, soit avec mépris – bien que, souvent, la limite entre les deux ne soit pas franche, le poète mêlant ces deux regards.

Dans un poème sans titre du recueil, Houellebecq dresse le portrait de « vieux oubliés » dans les hôpitaux qui attendent la venue d'un fils qui ne viendra jamais, en portant sur eux un regard mêlant supériorité et pitié, on ne saurait s'arrêter sur l'un ou l'autre :

J'aime les hôpitaux, asiles de souffrance
 Où les vieux oubliés se transforment en organes
 Sous les regards moqueurs et pleins d'indifférence
 Des internes qui se grattent en mangeant des bananes.
 [...]
 Je sens mes intestins, mon fils viendra quand même
 Et le fils n'est pas là, et leurs mains presque blanches. (NR, 49)

Le caractère grave du poème, qui parle de solitude, de souffrance et de mort, s'allège dès lors qu'on en vient à faire rimer « le néant qui les guette » avec « en geignant leur première cigarette » ou « bananes » avec « organes ». On a ici l'impression que c'est la rime, le matériau même du signifiant, qui dirige la scène pathétique. Le poète aborde un sujet grave, tout en le traitant avec une certaine distance, ce que lui permettent ici les ressorts du comique, qui est produit avant tout par la tension entre le sublime de l'alexandrin et la médiocrité du sujet. L'« allègement » du sujet est ici entièrement redevable à cette étrangeté poétique, car il n'y a, en effet, aucune lueur d'espoir dans ce poème, qui ne contient aucun regard complaisant sur ces agonisants. Autrement dit, ce poème ne procède en aucun cas au franchissement des limites; nulle part on envisage d'alternative à la souffrance, à la solitude et à la mort. En contrepartie, la tonalité lyrique, telle qu'elle est mobilisée dans le recueil, procède pour sa part à l'ouverture du monde en taillant un espace à la transcendance.

Lorsque le poète se traite lui-même comme un objet risible, cela permet également de dédramatiser son rapport problématique à l'existence. C'est ce qu'on observe, par exemple, dans le premier poème du recueil « Hypermarché - Novembre », où le poète se met en scène dans toute ses maladresses – on se souviendra qu'il va jusqu'à « s'écrouler au rayon des fromages ». Ce vers résonne avec la strophe finale de la deuxième partie du poème intitulé « Répartition - consommation » : « Le boucher avait des moustaches/Et un sourire de carnassier./Son visage se couvrait de taches.../Je me suis jeté à ses pieds! » (NR, 42) Ces deux

poèmes empruntent la même structure narrative, car ils montrent d'abord le poète dans son inadéquation au monde pour finalement se conclure sur une vision paroxystique de sa déchéance, qui suscite un effet comique.

Chez Houellebecq, habiter le monde « en poète » n'est pas étranger à habiter le monde « en philosophe ». Il n'est pas rare, en effet, que le poète questionne sa présence au monde, comme ici, dans cette phrase peu mélodique, où l'on bute à quatre reprises sur la sonorité hostile du « q » : « Il y a quelque chose qu'il faudrait faire, que je ne fais pas. On ne m'a pas appris. » (P, 262) J'ai déjà évoqué, à cet égard, que plusieurs poèmes amorcent une réflexion éthique en logeant sur l'axe du « comment vivre » : « Où retrouver le jeu naïf?/Où et comment/Que faut-il vivre?/Et à quoi bon écrire des livres/Dans le désert inattentif? » (NR, 188) Comment, pour ainsi dire, peut-on réparer la faille ontologique? Comment peut-on dépasser le processus de déliaison? Quelle réponse la poésie peut-elle offrir au *silence déraisonnable du monde*? Ce sont autant de questions qui œuvrent de manière sourde dans plusieurs poèmes de *Non réconcilié*. Le rôle du poète consiste souvent, en effet, à imaginer un élément qui pourrait donner un sens à sa vie : « Nous étions arrivés à un moment de notre vie où se faisait sentir l'impérieuse nécessité de négocier une nouvelle donne/Ou simplement de crever⁴⁸. » (NR, 145) Le rire est parfois suscité dans ces lieux où le poète réfléchit à des façons de « persévérer dans l'existence » (PÉ, 85), pour reprendre une expression du narrateur des *Particules élémentaires*. Le sujet tourne parfois en dérision sa quête existentielle qui prend des allures un peu pathétiques. En effet, la « nouvelle donne » envisagée dans certains poèmes apparaît parfois « artificielle » ou ridicule, comme ici :

Quand j'erre sans notion au milieu des immeubles
Je vois se profiler de futurs sacrifices,
J'aimerais adhérer à quelques artifices,
Retrouver l'espérance en achetant des meubles

Ou bien croire à l'Islam, sentir un Dieu très doux
Qui guiderait mes pas, m'emmènerait en vacances, [...] (NR,193)

⁴⁸ Le sociologue des religions Guy Ménard définit, dans son texte « Quête des sens, quête de sens ? », les concepts de sacré, de religion, de rite et de transcendance. Il définit le sacré en reprenant le modèle conceptuel de Roger Caillois. Selon Ménard et Caillois, le sacré permet à l'être humain de trouver des « raisons de vivre » : « Dis-moi en effet d'où tu tires tes *raisons de vivre* – et peut-être aussi celles pour lesquelles tu accepterais de mourir –, et je te dirai où loge ce qui, pour toi, est sacré. » (Guy Ménard, « Quête des sens, quête de sens ? S'envoyer en l'air », dans *À chacun sa quête, Les nouveaux visages de la transcendance*. Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2000, p. 15.) En ce sens, on peut comprendre la quête d'une nouvelle donne, de « raisons de vivre », comme une quête de sacré.

Cette énumération, qui a un aspect un peu comique, tant les solutions envisagées ont toutes une dimension artificielle ou illusoire (« futurs sacrifices », « adhérer à quelques artifices », « acheter des meubles », « croire à l'islam »), rend bien compte du vide existentiel du sujet qui ne sait plus vers quelle forme de vie transcendante se tourner pour « guider ses pas ». On reprend le même mécanisme humoristique dans un autre poème, où la quête de transcendance du sujet, qui permettrait ultimement de répondre à la question du « comment vivre? », apparaît encore là tout à fait risible tant l'option envisagée semble, justement, peu « transcendante » : « Si j'avais envie d'être heureux/J'apprendrais les danses de salon/Ou j'achèterais un ballon/Comme des autistes merveilleux. » (NR, 74) Parfois, le sujet envisage un renversement total de son existence et le contenu de cette « nouvelle donne » apparaît si radical que cela suscite un pathétisme un peu désolant : « J'ai envie de me tuer, de rentrer dans une secte ». (NR, 123)

En somme, on observe que le pathétique permet soit d'appuyer sur le sentiment des limites, soit de l'amenuiser, le temps d'un revirement comique qui désamorçait le tragique. Il s'agit également de constater, enfin, qu'un poème est rarement traversé d'un bout à l'autre par le lyrisme ou le pathétique. Généralement, ces deux tonalités sont en balance dans le poème. La spécificité du poème houellebecquien consiste précisément en ceci qu'il fait dialoguer ces deux mouvements d'écriture inextricables. Ainsi, c'est en se laissant prendre au jeu des illusions et des croyances que le sujet devient lyrique, mais c'est en *découvrant* qu'il s'agissait d'illusions qu'il devient pathétique. Il n'est pas rare de voir le poète déchanter lorsqu'il mesure l'écart entre ses croyances et le monde réel. C'est alors qu'il en vient à exposer son propre mépris ou sa honte d'avoir envisagé, ne serait-ce que l'instant d'un vers, un autre monde.

CHAPITRE II

« LE REFUS DU MONDE TEL QUEL » : CONFIGURATION D'UN MONDE HORS LIMITES

Écriture du fantasme, ouverture du monde, tonalité lyrique

Nous nous servons de nos yeux pour voir. Notre champ visuel nous dévoile un espace limité : quelque chose de vaguement rond, qui s'arrête très vite à gauche et à droite, et qui ne descend ni ne monte bien haut. En louchant, nous arrivons à voir le bout de notre nez; en levant les yeux, nous voyons qu'il y a un haut, en baissant les yeux, nous voyons qu'il y a un bas; en tournant la tête, dans un sens, puis dans un autre, nous n'arrivons même pas à voir complètement tout ce qu'il y a autour de nous; il faut faire pivoter le corps pour tout à fait voir ce qu'il y avait derrière. Notre regard parcourt l'espace et nous donne l'illusion du relief et de la distance. C'est ainsi que nous construisons l'espace : avec un haut et un bas, une gauche et une droite, un devant et un derrière, un près et un loin. Lorsque rien n'arrête notre regard, notre regard porte très loin. Mais s'il ne rencontre rien, il ne voit rien; il ne voit que ce qu'il rencontre : l'espace, c'est ce qui arrête le regard, ce sur quoi la vue bute : l'obstacle : des briques, un angle, un point de fuite : l'espace, c'est quand ça fait un angle, quand ça s'arrête, quand il faut tourner pour que ça reparte. Ça n'a rien d'ectoplasmique, l'espace; ça a des bords, ça ne part pas dans tous les sens, ça fait tout ce qu'il faut faire pour que les rails de chemins de fer se rencontrent bien avant l'infini⁴⁹.

Georges Perec

L'espace se définit par ses *bords*, écrit Perec, ainsi « notre champ visuel nous dévoile un espace limité ». Chez Houellebecq, le privilège du « mode » poétique consiste précisément à accéder à une vision illimitée de l'espace : « certains modes de perception du monde sont en eux-mêmes poétiques. Tout ce qui contribue à dissoudre les limites, à faire du monde un tour homogène et mal différencié sera empreint de puissance poétique (il en est ainsi de la brume, ou du crépuscule).» (I, 77) Un des rôles possibles de la poésie consiste en effet à sonder les

⁴⁹ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 159-160.

bordures, à traverser les seuils, à marcher un peu au-devant pour envisager une configuration du monde qui ne peut exister que dans l'écriture poétique : « Vous devez atteindre le point de non-retour. Briser le cercle. Et produire quelques poèmes, avant de vous écraser au sol. Vous aurez entrevu des espaces immenses. Toute grande passion débouche sur l'infini. » (RV, 26) Un tel monde entrevu par le poète n'est plus, ici, encerclé par des limites, mais manifeste une topologie ouverte, une forme sans bords, c'est-à-dire : « infinie ».

Quand le poète cesse d'interroger sa présence au monde et qu'il tente plutôt une réponse, il adopte une posture d'autorité et son énonciation prend la forme du maître qui formule des enseignements. Dans le poème intitulé « Dans l'air limpide », le poète réclame ce rôle particulier qu'il souhaite jouer : « Il est difficile de fonder une éthique de vie sur des présupposés aussi exceptionnels, je le sais bien. Mais nous sommes là, justement, pour les cas difficiles ». (NR, 94) En adoptant cette posture du maître, le poète se transmue aussitôt en cartographe qui s'arrogerait le droit de redéfinir librement les contours du territoire; il fait alors sienne la topologie du monde.

Dès lors, si le poète se pose tantôt comme un sujet troué et manquant, il se montre aussi comme sujet de la connaissance, en s'identifiant à celui qui *sait*. Il parvient alors, à travers l'énonciation fantasmatique, à dépasser les limites du monde, à transcender cet état d'incomplétude en adoptant une posture énonciative qui le place au-delà – et non plus en-deçà – du savoir⁵⁰. Si, comme l'écrit Houellebecq, « [l]e monde extérieur, en quelque sorte, est

⁵⁰ La convergence entre la publication de certains romans de Michel Houellebecq et des événements de crise (on peut penser aux événements de Charlie Hebdo survenus le même jour que la parution de *Soumission*) ont conduit plusieurs personnes à accoler l'épithète de « prophétique » à l'écrivain. Si ce rapprochement à la figure du prophète me semble abusif – je ne vois pour ma part dans ces coïncidences que de malheureux *hasards* – il faut toutefois reconnaître que certains traits de l'*énonciation* prophétique travaillent l'œuvre houellebecquienne. Cette énonciation prophétique s'entend surtout dans la façon dont l'écrivain cherche à rendre compte objectivement d'un état du réel. Le poète *explique* le monde ou le dévoile sur un mode de « vérité », ce qui n'est pas sans accointances avec la rhétorique clinique du discours scientifique : « la joie, un moment, a eu lieu ». (NR, 73) La façon dont Houellebecq conçoit l'acte scientifique est tout à fait proche de ce rôle « prophétique » de l'écrivain : « L'interprétation de Copenhague libère l'acte scientifique en posant le couple observateur-observé en lieu et place d'un hypothétique monde réel ; elle permet de refonder la science dans toute sa généralité en tant que moyen de communication entre les hommes sur "ce que nous avons observé, ce que nous avons appris" – pour reprendre les termes de Bohr. » (I, 79) Le rôle du scientifique qui communique ce qu'il a observé est tout à fait proche du mode sur lequel s'énoncent plusieurs poèmes de *Non réconcilié*. L'énonciation prophétique n'est pas ici à envisager comme une façon d'anticiper l'avenir, mais plutôt comme une façon de *témoigner*, de rendre compte du monde actuel pour le livrer aux générations futures : « Et chaque âge du monde, chaque âge a sa souffrance./S'inscrit dans la génération ». (NR, 188) On peut notamment

donné » (NR, 88), c'est-à-dire qu'il est fixé par « une limite, un déroulement et un sens » (NR, 48), le rôle du poète consiste précisément à envisager une autre configuration du monde. En effet, c'est bien ce à quoi s'emploie le fantasme lorsqu'il fixe un nouvel ordre du monde dans le poème, en configurant une nouvelle *limite*, un nouveau *déroulement* et un nouveau *sens*.

Cette posture en surplomb qu'adopte le poète a partie liée avec l'*ethos* de guide que Houellebecq construit dans sa pratique d'écriture :

Le maître enamouré en un défi fictif
N'affirme ni ne nie en son centre invisible
Il signifie, rendant tous les futurs possibles
Il établit, permet un destin positif. (NR, 199)

Le poète qui fantasme joue ainsi un rôle analogue au « maître » qu'on décrit dans ce poème : il « ren[d] tous les futures possibles », et ce, en créant un objet paradoxal qui « n'affirme ni ne nie ». Les gestes du maître, comme ceux du poète, consistent à « signifier » et à « établir ». Par ces gestes, le monde devient comme « emballé », clôturé, par le sens. Le fantasme permet de donner un nouveau sens au monde, un sens qui est toujours temporaire car la sortie hors du fantasme redonne au monde sa valeur initiale : « Les multiples sens de la vie/Qu'on imagine pour se calmer/S'agitent un peu, puis c'est fini ;/Le canard a des pieds palmés. » Bien que l'on tente d'imaginer le monde selon un angle nouveau, on revient toujours à l'état initial où l'univers ne donne pas son sens, et l'on se réinscrit dans un monde désenchanté où le « canard a des pieds palmés ».

Si, lorsqu'il fantasme, le poète ouvre les limites du monde, ce n'est cependant jamais pour accéder ultimement à un monde sans limites; c'est plutôt, au contraire, pour s'engager dans un travail d'écriture de ses propres limites. De telles *limites fantasmées* par le poète ne visent pas à diviser le monde en divers fragments, mais bien à le rendre indivisible, à encercler

penser à *La Possibilité d'une île*, un roman dans lequel les voix narratives de Daniel²⁴ et Daniel²⁵ commentent le témoignage de Daniel, un homme ayant vécu plusieurs générations avant eux. Par la fine analyse et l'acuité du témoignage de Daniel, son discours prend une ampleur tout à fait prophétique, en ce qu'il permet de dégager des vérités ou des lois universelles concernant la civilisation occidentale. Ainsi, la connaissance du monde permet parfois au romancier, comme au poète, d'anticiper l'avenir. En effet, à partir de sa lecture du monde actuel, le poète voit plus avant et mobilise une vision fantasmatique où le verbe se conjugue alors au futur (ex. : « Ce sera un matin lumineux et secret » [NR, 197]). On a parfois parlé, en évoquant ce trait de l'écriture houellebecquienne, d'une *poésie d'anticipation*.

d'un trait la totalité du monde. Les limites apparaissent, dans ces lieux fantasmagiques, comme sécurisantes et apaisantes.

2.1 L'écriture du fantasme

Le travail du poète relève, chez Houellebecq, d'un engagement esthétique qui n'est pas sans lien avec la posture de l'écrivain romantique. Je fais ici référence à l'esprit du premier romantisme allemand, celui ayant fédéré philosophes et écrivains à Iéna autour d'une conception de la littérature attentive à la dimension métaphysique de l'univers⁵¹. Il persiste quelque chose, dans la conception houellebecquienne de la poésie, de cette posture qui pense la littérature comme un sacerdoce, comme un espace où l'on accède à un savoir privilégié sur le monde. On ne s'étonnerait guère qu'un poète comme Novalis décrive la poésie en des termes similaires à ceux qu'emploie Houellebecq dans *Rester vivant* (1991) :

Cette identité de buts entre la philosophie et la poésie est la source de la secrète complicité qui les lie. Celle-ci ne se manifeste pas essentiellement par l'écriture de poèmes philosophiques; la poésie doit découvrir la réalité par ses propres voies, purement intuitives, sans passer par le filtre d'une reconstruction intellectuelle du monde.[...] C'est dans la poésie, presque autant que dans la contemplation directe – et beaucoup plus que dans les philosophies antérieures –, qu'ils trouveront matière à de nouvelles représentations du monde. (RV, 25)

Cet investissement total de l'écrivain dans la littérature – qui commande autant les gestes de lecture que d'écriture – s'attache à une conception « adamique » du langage. L'écrivain semble ici rêver d'une langue universelle qui permettrait d'accéder à une compréhension totale du monde. Une brève remarque de l'écrivain sur la poésie, énoncée dans sa correspondance avec Bernard-Henri Lévy, est particulièrement évocatrice de cette conception singulière, à la fois romantique et pulsionnelle, de sa pratique de la poésie :

Il y a un très beau mot désignant l'homme qui a découvert un trésor, c'est celui d'*inventeur*. Qu'il l'ait découvert par hasard, en s'égarant dans la forêt, ou après quinze ans de recherche, compulsant de vieilles cartes datant de l'époque des conquistadors, n'y change absolument

⁵¹ Plusieurs rapprochements ont déjà été faits entre l'œuvre houellebecquienne et le romantisme. On se référera à l'ouvrage d'Aurélien Bellanger, *Houellebecq, écrivain romantique*, paru aux Éditions Léo Scheer. Parmi les rapprochements qu'on peut faire entre Houellebecq et le romantisme, on peut notamment rappeler la fascination de l'auteur pour le Moyen-Âge – une période qui est fréquemment idéalisée par les écrivains romantiques – qu'il préfère de loin à la Renaissance. On peut aussi penser à ses mises en scène d'un « paradis perdu » qui sont récurrentes dans son oeuvre, de même qu'à sa réflexion sur la dégénérescence des valeurs et le devenir de la civilisation occidentale, à l'idéation d'un monde utopique, à sa recherche d'une unité universelle ou encore à sa fascination pour l'œuvre de William Morris et de Charles Péguy, entre autres.

rien. Et c'est la même chose qu'on ressent lorsqu'on a écrit un poème : qu'on ait passé deux ans ou quinze minutes à l'écrire, cela revient au même. Tout se passe comme si, c'est irrationnel je sais bien, tout se passe comme si le poème avait déjà été écrit bien avant nous, qu'il avait été écrit de toute éternité, et qu'on n'avait fait que le *découvrir*. Le poème une fois découvert, on s'en tient à quelque distance. On l'a dégagé de la terre qui l'entourait, on a donné quelques coups de brosses; et il brille, accessible à tous, de son bel éclat d'or mat⁵². (EP, 257)

Houellebecq actualise, par là même, l'utopie d'une parole universelle, fondatrice. Cette remarque peut sous-entendre beaucoup de choses, mais là où elle postule une idée romantique et babélienne, c'est lorsqu'elle suppose l'existence d'une forme poétique « pure », d'une « essence esthétique », qui précéderait le créateur de poèmes. La langue du poème porte une parole universelle, car elle permet d'accéder au cœur même de la connaissance de l'univers. Dans sa préface aux poèmes de Remy de Gourmont, Houellebecq écrit en effet que la poésie « ne ment jamais, car elle est au plus près de l'instant, elle est intuition pure de l'instant; chaque poème est un coup de sonde vers le noyau central, inconnaissable, des choses⁵³. »

Plus récemment, dans *Sérotonine*, l'écrivain exploite cette même compréhension romantique de la littérature lorsqu'il évoque, à plusieurs reprises, la littérature comme un « contre-poison » qui jouerait un rôle analogue à un médicament. En effet, la littérature ne cesse d'être désignée, dans ce roman, en des termes analogues à l'antidépresseur qui permet au narrateur de *rester vivant*, le Captorix. Il n'est pas anodin que l'un des rares moments où le narrateur apparaît heureux dans le roman coïncide avec un moment de lecture :

Depuis quelques semaines je m'étais remis à lire, [...] je lisais en fait uniquement "Les âmes mortes", de Gogol, et je ne lisais pas beaucoup, une ou deux pages par jour pas davantage, et je relisais souvent, plusieurs jours de suite, les mêmes. Cette lecture me procurait des plaisirs infinis, jamais peut-être je ne m'étais senti aussi proche d'un autre homme que de cet auteur russe un peu oublié. (SÉ, 289)

Instituée au rang de véritable *pharmakon*, la littérature agit comme un rempart contre le processus de déliaison de la société néolibérale en créant du lien – en l'occurrence entre un

⁵² Il reprend ces propos dans une entrevue avec Sophie Nauleau : « je pense que quand on écrit un poème qui vous plaît, on a un peu l'impression de l'avoir trouvé. Qu'il préexistait en quelque sorte dans la langue, et qu'il n'y avait qu'à l'écrire. » (Entretien avec Sophie Nauleau dans « Ça rime à quoi », le 6 janvier 2013. L'échange radiophonique a été retranscrit dans les *Cahiers de l'Herne*, p. 78.)

⁵³ Michel Houellebecq, « Renoncer à l'intelligence », dans Agathe Novak-Lechevalier (dir.), *Houellebecq*, L'Herne, *op. cit.*, p. 55.

auteur et un lecteur. Au sein de l'œuvre houellebecquienne, la littérature joue souvent ce rôle de liaison, en luttant contre la déréliction, comme l'exprime ici le narrateur de *Soumission* :

seule la littérature peut vous donner cette sensation de contact avec un autre esprit humain, avec l'intégralité de cet esprit, ses faiblesses et ses grandeurs, ses limitations, ses petitesse, ses idées fixes, ses croyances ; avec tout ce qui l'émeut, l'intéresse, l'excite ou lui répugne. Seule la littérature peut vous permettre d'entrer en contact avec l'esprit d'un mort, de manière plus directe, plus complète et plus profonde que ne le ferait même la conversation avec un ami – aussi profonde, aussi durable que soit une amitié, jamais on ne se livre, dans une conversation, aussi complètement qu'on ne le fait devant une feuille vide, s'adressant à un destinataire inconnu. (S, 13)

Cette compréhension de la littérature répond non seulement à l'ancienne invocation romantique, celle d'un « absolu littéraire », mais elle répond également aux appels plus récents des héritiers contemporains du romantisme; on pensera, par exemple, à l'*Appel d'air* (1988) d'une écrivaine comme Annie Le Brun. Au-delà, donc, d'une filiation strictement romantique, ce caractère engageant de la littérature adhère avant tout à une pensée de la littérature comme étant le lieu des « possibles », lieu dont l'accès est facilité à l'écrivain qui s'arroge le droit au fantasme.

Le fantasme, soutient Freud, est un compromis psychique mettant en scène de manière plus ou moins voilée l'accomplissement d'un désir à partir d'un scénario imaginaire. Or, un fantasme, tel qu'on l'envisage dans la théorie psychanalytique, ne met pas nécessairement en scène le sujet dans le scénario d'accomplissement du désir. C'est ce qui explique ici le rôle crucial des *figures* dans le fantasme⁵⁴. En effet, dans *Un enfant est battu* (1919), Freud soutient que le fantasme provoque parfois la disparition d'un sujet et l'apparition d'un objet qui tient lieu du sujet. Le fantasme procède alors d'une projection et d'une identification du sujet aux figures contenues dans le scénario fantasmatique. En cela, on dira que le fantasme relève d'une logique de substitution. Il est d'ailleurs éloquent que Lacan suggère, à la suite de Freud, de penser le fantasme comme « un *substitut* qui se fait passer pour le phallus⁵⁵ ». C'est précisément

⁵⁴ Le fantasme houellebecquien, tel qu'il se déploie dans sa poésie, se prête aisément à une analyse structurale, car on peut l'étudier notamment à partir de trois composantes qui fondent sa structure : l'imaginaire, le scénario et les figures. Il s'agira, dans cette optique, d'analyser le fantasme houellebecquien en tant qu'il est étayé sur un *imaginaire* médiatisé par des *figures* qui agissent dans le *scénario* fantasmatique.

⁵⁵ Didier Castanet, « Fantasme et réel », *L'en-je lacanien*, vol. 9, no. 2, 2007, p. 104.

ce qui est mis en jeu dans le fantasme houellebecquien : un « manque » qui revendique un substitut psychique pour combler sa faille⁵⁶.

Le régime de substitution du fantasme rappelle étroitement le « trope » poétique, dont le ressort repose, comme le fantasme, sur un modèle analogique. On pensera particulièrement à la métaphore, qu'on peut poser comme « équivalent » littéraire du fantasme en ce sens qu'elle substitue un mot par un autre mot⁵⁷. L'origine étymologique du mot « métaphore » insiste, en effet, sur la dimension d'un « transport » du sens. Le fantasme agit de manière similaire; il induit un déplacement, il transpose un élément pour le déplacer dans un nouveau cadre.

Le fantasme permet donc d'exprimer l'idée qu'un désir s'accomplit, sur la scène poétique, sans nécessairement s'énoncer frontalement. Le désir du poète passe, pour ainsi dire, par diverse stratégies de détour, qui en appellent de la logique du fantasme. Pour le formuler plus concrètement, le sujet peut, par exemple, se projeter sur le paysage, de telle sorte que ses désirs s'impriment sur la nature : « Comme un plant de maïs déplanté de sa terre/Une vieille coquille oubliée par la mer/À côté de la vie ». (NR, 151) Par les images d'un plant de maïs qu'on a arraché de sa terre d'origine et d'une coquille déliée de l'océan qui le contenait, c'est à la fois le processus de déliaison et le désir de liaison du poète qu'on entend. En substituant le sujet à un élément du paysage, le poète en vient ainsi à se figurer par le détour d'autres objets, qui tiennent lieu du sujet. Dans cette perspective, on peut envisager que le sujet du fantasme, figuré par des signifiants-substituts, est un sujet métaphorisé. On peut également étendre ce postulat pour formuler une prémisse plus générale sur le travail poétique de Michel Houellebecq : l'énonciation fantasmatique, dans *Non réconcilié*, relève d'un travail de métaphorisation. C'est précisément ce mouvement de transport, ou de métaphorisation, par le

⁵⁶ Dans son article, Didier Castanet élabore cette relation entre la faille du sujet et le fantasme comme symptôme de ce manque : « on peut dire que *le fantasme a une structure de cadre*. Il cadre le manque-à-être du sujet en l'habillant. Il lui donne une réponse. Je ne dis pas que c'est la bonne, mais c'en est une. Il y a, à la question du manque-à-être du sujet, d'autres réponses. Le symptôme, par exemple, est une réponse que le sujet « se donne » – avec toute la difficulté à signifier ce « se » – à partir de la question du manque-à-être, inscrite dans l'inconscient. (Didier Castanet, « Fantasme et réel », *op. cit.*, p. 104.) En psychanalyse, le fantasme a en effet partie liée avec le manque-à-être, ce qui nous reconduit directement dans les enjeux de *Non réconcilié*, où le sujet cherche à dépasser l'état de manque.

⁵⁷ Dans une conférence prononcée en 1957 devant le Groupe de philosophie de la Fédération des étudiants ès lettres Sorbonne, Lacan définit la métaphore en ces termes : « *Un mot pour un autre mot*, telle est la formule de la métaphore[...] ». (« L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966[1957], p. 265.)

truchement de figures, qui opère l'ouverture vers un autre monde. Et c'est par ce même travail de déplacement que s'insinue la différence cruciale entre la description clinique du manque et le fantasme dans le recueil. Ce n'est pas que le fantasme cesse toute description, au contraire, il décrit abondamment. Mais la description clinique ne fait pas appel, dans l'énonciation de *Non réconcilié*, à un sujet métaphorique. Dans les poèmes qui font état de la dérélition du sujet, sa présence dans le poème n'est pas déplacée, ni condensée, ni figurée, comme c'est le cas dans l'énonciation qui relève du fantasme.

En mettant en scène son fantasme, le poète procède alors à un travail de défiguration du désir qui est tout à fait analogue au travail du rêve, tel que le conçoit Freud. C'est d'ailleurs Freud lui-même qui établit un parallèle entre ce processus de défiguration du rêveur et le langage poétique dans *L'interprétation du rêve*. En psychanalyse, le fantasme et le rêve sont conçus comme deux « voix/voies » par lesquelles l'inconscient s'exprime. Le fantasme et le rêve sont, plus précisément, tous deux l'expression défigurée de la satisfaction d'un désir. Freud écrit, à propos du travail du rêve : « Là où la satisfaction du désir n'est pas identifiable, est déguisée, c'est qu'il y aurait nécessairement une tendance à la défense contre ce désir, et du fait de cette défense le désir ne pourrait parvenir à s'exprimer que défiguré⁵⁸. » L'élaboration du rêve passe par l'investissement de la langue comme *matériau*. Le rêveur investit ainsi particulièrement les sons, les signifiants qui créent les images. De manière analogue, le désir du poète se donne à entendre à la suite d'un travail sur la matérialité de la langue. Ainsi, le poète *déplace*, *condense* et *figure* le désir à partir de sons et de sens, tout comme le rêveur⁵⁹. Et, toujours comme le rêveur, le poète exprime la satisfaction de son désir en passant par les signifiants qui traduisent son désir dans une autre « langue ». À l'instar du travail du rêveur, l'écriture d'un poème ne relève pas forcément d'une « pensée consciente », il transige parfois chez Houellebecq avec une pensée semi-consciente ou demi-éveillée, comme je l'ai évoqué plus tôt⁶⁰.

⁵⁸ Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2010[1899], p. 181.

⁵⁹ Chez Freud, le travail du rêve se caractérise par trois processus de défigurations oniriques, soit le déplacement, la condensation et la figuration. (« Le travail du rêve », dans *L'interprétation du rêve*, *op. cit.*)

⁶⁰ Dans sa correspondance avec Bernard-Henri Lévy, Houellebecq rapproche l'art et le rêve : « les surréalistes n'ont pas inventé cette parenté profonde entre l'art le rêve; les premiers romantiques disent

Comme je l'ai présenté dans le premier chapitre, un des désirs du sujet correspond à la volonté de transcender le processus de déliaison qui sépare les corps et qui donne un aspect discontinu au temps et à l'espace. Si on suit le tracé du désir jusqu'à sa traduction fantasmatique, on constate que le fantasme du poète est un *fantasme de réconciliation* – ce que nous suggérait déjà le titre du recueil. Le fantasme houellebecquien est d'autant plus singulier qu'il s'étaye, plus précisément, sur un imaginaire de la « cloison » – on pourrait également parler d'un fantasme qui s'étaye sur un désir d'*enveloppement*, de *suture*, de *totalisation*, de *fermeture*, etc. C'est ainsi que le sujet en vient à rêver d'être pris « sous l'aile d'un archange » (NR, 167). C'est aussi ce qui explique que le geste de reconfiguration du monde ne procède pas seulement à l'ouverture de l'espace mais qu'il appelle une re-fermeture de l'espace, lorsque le poète envisage la possibilité de s'inscrire dans un espace cloisonné sécurisant.

2.2 Un monde à (ré)écrire : le franchissement des limites

Lorsqu'aucun signe ne se manifeste
dans les alentours, on le *provoque*⁶¹.

Mircea Eliade

On a pu observer, à partir de l'étude des poèmes qui décrivent la topologie d'un monde limité, que l'une des spécificités de la poésie, selon Houellebecq, consiste à « mettre l'accent sur un manque monstrueux et global ». Or, le travail du poète ne se restreint pas à pointer ce manque, mais se double d'un second mouvement. En effet, dans un entretien, Houellebecq explique que « l'acte initial [de son écriture], c'est le refus radical du monde tel quel⁶² ». Le *monde tel quel*, c'est bien le monde « non réconcilié », celui, en l'occurrence, qui fait entrer la poésie dans le registre du manque. Dès lors, l'autre élan du poème correspond au refus pour l'écrivain de s'en remettre seulement au manque; c'est par là, en poussant cette porte étroite,

exactement la même chose. Et tous ceux qui ont oeuvré dans un domaine artistique, tout au long de l'histoire humaine, l'ont su[...]. [T]out homme connaît ces moments où il est capable de construire de magnifiques représentations artistiques, sans que sa raison y ait nulle place. Il les connaît chaque jour, ou plutôt chaque nuit; simplement, tout homme *rêve*. » (EP, 283)

⁶¹ Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988[1965], p. 30.

⁶² Michel Houellebecq, « Entretien avec Jean-Yves Jouannais et Christophe Duchâtelet », *Interventions 2*, *op. cit.*, p. 55.

que le régime du fantasme entre en scène dans le poème. À l'instar d'une figure emblématique comme le Bartleby de Melville qui *préférait ne pas* (« *would prefer not to* »), le sujet refuse l'ordre du *monde tel quel*. Or, cette posture de refus n'est pas fondamentalement négative chez Houellebecq. Cette posture du refus s'incarne plutôt dans un discours positif qu'ouvre le fantasme par l'idée de nouveaux possibles : « Il doit pourtant y avoir une façon de vivre ; quelque chose que je ne trouve pas dans les livres. » (P, 262)

À la manière dont l'*homo religiosus* identifie au sein de l'espace profane un point sacré en le consacrant dans le symbolique, le geste du poète consiste aussi à *provoquer* un nouvel espace par le langage. C'est ce même geste qui permet de faire advenir un autre monde dans le poème et de configurer d'autres « réalités » : « L'année de la parole divine/Est encore à réinventer;/Sur mon matelas, je rumine/Des réalités disjonctées ». (P, 254) Dans l'une des clausules les plus emblématiques de l'anthologie, le poète évoque ce geste de reconstruction du monde par la parole : « Aujourd'hui et pour un temps indéterminé nous pénétrons/dans un autre monde, et je sais que, dans cet autre monde,/tout pourra être reconstruit. » (NR, 166) « Pénétrer » dans l'autre monde, c'est également « pénétrer » dans l'écriture poétique, qui est un monde sans frontières où tout peut advenir, où la parole est libre de fantasmer plutôt que de décrire.

En manifestant un rapport de présence-absence, la parole du poète provoque, invoque (*evocatio*), un monde absent, en le faisant exister sur la page. Le poète *produit* un monde, et ce, en donnant non seulement une matérialité à un imaginaire qui lui est propre, mais aussi en produisant une forme poétique, qui devient matérielle en tant qu'elle est une structure « spatiotemporelle » sur la page. Cette structure devient un monde à part entière; elle tient, en l'occurrence, sur une ou plusieurs pages et est constituée de sons, d'une rythmique, d'un espace qui lui sont propres – en bref, elle contient un *corps*.⁶³

⁶³ Dans la perspective où, comme je l'ai évoqué plus tôt, le corps du poète s'imprime dans la parole, il devient d'autant plus cohérent de penser le poème comme possédant son propre corps. Roland Barthes évoque de manière lumineuse cette façon d'entendre le corps dans la parole, en passant par la notion de « style ». Le poème est un prolongement du corps, une « structure charnelle », soutient Roland Barthes : « Le style [...] n'a qu'une dimension verticale, il plonge dans le souvenir clos de la personne, il compose son opacité à partir d'une certaine expérience de la matière ; le style n'est jamais que métaphore, c'est-à-dire équation entre l'intention littéraire et la structure charnelle de l'auteur (il faut se souvenir que la structure est le dépôt d'une durée) ». (*Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 15)

Si le poète apparaît parfois contraint par le principe de réalité et se situe par le fait même « loin de tous les possibles » (NR, 162), il parvient en revanche à se rapprocher de son idéal lorsqu'il déplace les limites du monde : « Il existe, au milieu du temps./La possibilité d'une île. » (NR, 140) Pour se rapprocher de « tous les possibles », on construit donc une scène discursive qui s'adosse à la scène du réel mais qui déborde les limites de la réalité. En se soustrayant au principe de réalité, le poème peut ainsi répondre aux exigences du désir, de telle sorte qu'un autre monde devient, précisément, *possible* :

Car nous *créons les conditions*, non seulement pour un
Être, mais aussi pour le monde, d'une nouvelle naissance.
[...]
Il y a cette espèce de croyance en un monde délivré du mal
Et des cris, et de la souffrance
Un monde où *envisager* l'horreur de la naissance
Comme un acte amical
Je veux dire, un monde où l'on pourrait vivre
Depuis le premier instant
Et jusqu'à la fin, jusqu'au terme naturel ;
Un tel monde n'est en aucun cas *décrit dans nos livres*.

Il existe, potentiel. [Je souligne](P, 133-134)

La temporalité au conditionnel et l'usage d'un mot comme « envisager » contribuent à faire embrayer le poème sur le mode du fantasme, car ils induisent un geste de projection : ce « monde existe, potentiel », affirme le poète. On insiste, par le fait même, sur l'idée que tout « peut potentiellement » être accompli sur la scène discursive. Si le monde n'est pas encore *décrit dans les livres*, il est donc un monde à *écrire*, un monde où l'on peut penser le cycle du désir autrement, soit en envisageant l'accomplissement du désir, soit en envisageant son abolition. Le « comment vivre » s'insinue ainsi comme la question qui génère le fantasme. En « créant les conditions » langagières nécessaires, la réponse à cette question éthique n'a comme limites que celles du langage. Le poète écrit dans l'optique des *possibilités* du vivre⁶⁴. Parce que le monde des limites ne convient pas au poète, il réclame, dans *Le Sens du combat*, des

⁶⁴ Les poèmes qui renvoient à cette idée du « possible » sont légions dans l'œuvre poétique et romanesque de Michel Houellebecq. Par exemple : « Il y a un chemin, une possibilité de chemin » (P, 337); « La possibilité de vivre/Commence dans le regard de l'autre » (*Id.*); « La possibilité d'une île » (NR, 140); « Mais nous ne croyons plus que la vie soit possible./Nous n'avons plus vraiment l'impression d'être/[humains. » (P, 367); « L'expansion du vide intérieur. C'est cela. Un décollage de tout événement possible. » (NR, 54)

formes de vie nouvelles : « [n]ous avons besoin de métaphores inédites; quelque chose de religieux intégrant l'existence des parkings souterrains. » (P, 54) La métaphore joue, chez Houellebecq, un rôle transcendant. Ainsi en va-t-il de la situation du fantasme qui exploite la métaphore et qui, par cette perspective transcendante, permet de procéder à la réconciliation du monde⁶⁵.

Comme s'il cherchait à répondre à l'appel rimbaldien d'un *monde à réinventer*, le poète configure un univers alternatif que seul le poème semble pouvoir faire exister :

Essayons d'oublier les anciens adjectifs
Et les catégories;
La vie est mal connue et nous restons captifs
De notions mal finies (P, 309)

C'est par la parole, par de nouveaux « adjectifs », de nouvelles « catégories », qu'on peut sortir de la captivité du monde tel qu'il se présente dans sa version « mal finie ». Si le monde est « mal fini », la tâche de l'écrivain consiste à l'« achever », en créant une narration *inédite* : « Je sais que vient de s'ouvrir un pan d'histoire absolument inédit ». (NR, 166) À travers l'écriture du fantasme, le poète fait un pas de côté et produit une configuration topologique inédite en imaginant un monde où seraient abolis le temps et l'espace : « Il n'y a plus de temps ni de lieu ». (NR, 70) Le fantasme imagine un espace transcendant, un « lieu où nos gestes se déroulent et s'inscrivent harmo-/nieusement dans l'espace et suscitent leur propre chronologie./Le lieu où tous nos êtres dispersés marchent de front/où tout décalage est aboli ». (P, 200) Le scénario fantasmatique remplace les catégories de l'« ancien monde » pour inaugurer un nouvel état : « Nous n'avons plus d'âge/Nous prenons de l'altitude ». (NR, 207) Dans ces deux vers, on peut observer en acte la logique de substitution du fantasme, qui permet de poser une équivalence entre deux axes, l'« âge » et l'« altitude ».

Lorsqu'elle fantasme, la voix poétique s'énonce à partir d'un autre lieu que celui qui génère l'énonciation du manque. Le lieu de l'énonciation fantasmatique est décrit comme un

⁶⁵ Si la métaphore entre dans le travail de « réconciliation », Agathe Novak-Lechevalier rapproche quant à elle la métaphore à la « consolation », une notion qui est au cœur de l'œuvre houellebecquienne. Elle cite ce passage lumineux de Michaël Foessel : « La justesse d'une métaphore est liée à son aptitude à révéler une dimension de l'expérience dont nous sommes habituellement éloignés. [...] L'acte de consoler ne fonctionne-t-il pas de la même manière? Consoler, c'est autoriser l'autre à voir et à percevoir *autrement* que selon la douleur, mais cela n'est pas guérir, donc voir ou percevoir *sans* la douleur. Tout le jeu de la métaphore réside dans le lien entre identité et différence. » (Michaël Foessel, cité dans *L'art de la consolation*, Paris, Stock, coll. « Essais », 2018, p. 100.)

lieu qui n'est ni connu, ni familier, mais qui s'approche plutôt d'un « palais fictif ». (NR, 154)
 Le poète qui fantasme donne une voix aux formes jaillissant d'un lieu inédit et profond :
 « Venues du fond de mon œil moite/Les images glissaient sans cesse. » (NR, 84) Le poète se
 plaît parfois à mesurer la distance qui sépare l'ancien et le nouveau monde, ce qui vient en
 même temps mesurer l'écart qui sépare les deux lieux d'énonciation : « Je me souviens du
 monde réel où j'ai vécu il y a longtemps ». (NR, 159)

Un poème sans titre du recueil illustre bien le subtil décalage qui est provoqué lorsque
 le poème s'embraye sur le mode fantasmatique et qu'il invite le lecteur à suivre ses
 mouvements paradoxaux :

C'est le matin dans la cuisine et les choses sont à leur place
 habituelle,
 Par la fenêtre on voit les ruines et dans l'évier traîne une vague vaisselle,
 Cependant tout est différent, la nouveauté de la situation est
 proprement incommensurable,
 Hier en milieu de soirée tu le sais nous avons basculé dans le
 domaine de l'inéluctable.
 [...]
 J'ai vu quelque chose se former, qui ne pouvait être compris
 dans les catégories ordinaires,
 Après certaines révolutions biologiques il y a vraiment de
 nouveaux cieux, il y a vraiment une nouvelle Terre.

Il ne s'est à peu près rien passé et pourtant il nous est
 impossible de nous délivrer du vertige
 Quelque chose s'est mis en mouvement, des puissances avec
 lesquelles il n'est pas question qu'on transige,
 [...]
 Et la vie qui circule en nous ce matin vient d'être augmentée
 dans des proportions prodigieuses.

C'est pourtant la même lumière, dans le matin, qui s'installe
 et qui augmente
 Mais le monde perçu à deux a une signification entièrement
 différente ;
 [...] (NR, 164, 165)

Le poète décrit ici un monde qui est inchangé, mais qui est perçu, « reçu », par le sujet d'une
 manière complètement différente. En effet, c'est « la même lumière » qui est jetée sur la
 « vague vaisselle ». Ce qui change, ce n'est donc pas l'objet du poème, mais le *rappor*t à l'objet.
 De manière analogue, c'est « la même lumière » qui est jetée sur la « vague vaisselle », que
 l'on soit dans un poème décrivant le manque ou le fantasme, autant dire l'objet du poème

demeure le même et s'inscrit dans le même cadre, celui du langage. Ce qui change, dès lors, c'est le *rapport* du poète à ce qu'il décrit. Ce poème apparaît ainsi, plus largement, comme une réflexion sur la pratique poétique. On peut en effet envisager ce poème comme une allégorie du travail de l'écrivain dans ce recueil, qui oscille entre deux perspectives sur le monde : une perspective fantasmatique et une perspective qui exprime le manque. Le regard du poète peut, lui aussi, déplacer sa perspective sur le monde, ce qui rend « tout différent ». Le monde tel qu'il se livre n'est plus une question, il devient une réponse. Cette perspective différente enclenche un « mouvement » qui incite le sujet à donner une « signification nouvelle » au monde. De la même manière, ces « nouveaux cieux » du poète ne désignent pas un espace différent de la « cuisine » et de la « vague vaisselle », c'est simplement un monde transfiguré par le regard, transfiguré par le *désir* contenu dans ce regard : « Par la fenêtre on voit les ruines et dans l'évier traîne une vague vaisselle./Cependant tout est différent,[...]/ Il ne s'est à peu près rien passé et pourtant il nous est/impossible de nous délivrer du vertige ». Voilà donc, en somme, où loge la différence entre les deux mouvements de l'énonciation : le regard. Houellebecq le formule d'ailleurs de manière explicite dans son texte intitulé « L'absurdité créatrice » : « La poésie n'est pas seulement un autre langage; c'est un autre regard. Une manière de voir le monde, tous les objets du monde (les autoroutes comme les serpents, les parkings comme les fleurs). » (I, 78)

Il m'apparaît important de souligner que ce regard poétique n'est pas à comprendre comme un procédé de *fictionnalisation* du réel. Je le souligne pour éviter toute confusion qui inciterait à voir une opposition entre le « fantasme » et le « réel », une confusion à laquelle j'ai pu participer dès le début de cette étude en distinguant l'écriture du réel de l'écriture du fantasme⁶⁶. Or, si on voulait être plus précis, il faudrait mentionner que le réel n'est pas envisagé, dans cette étude, comme l'envers du fantasme, ni comme l'antagoniste à la notion de « fiction ». Cela s'inscrit dans la perspective où je n'emploie pas la notion de « réel » comme un synonyme de la « référence » du poème (c'est-à-dire ce à quoi renvoie le poème dans le

⁶⁶ Par cette distinction entre écriture du réel et écriture du fantasme, qui n'en est pas réellement une comme je l'explique plus haut, je voulais mettre l'accent sur le fait que l'écrivain ne s'en tient pas qu'à une description clinique du réel, mais qu'il procède aussi à une réévaluation de ses limites. En employant l'expression « écriture du réel », je voulais reprendre une terminologie qui est largement répandue dans la recherche universitaire pour l'étude de textes contemporains.

hors-texte). Pour décrire ce que j'entends par « réel », il m'apparaît utile de m'appuyer sur les propos de Michel Houellebecq. Dans l'une de ses lettres à Bernard-Henri Lévy, le poète soutient que le langage poétique diffère des autres discours par l'usage particulier qu'il fait du langage. Houellebecq se place ainsi volontiers dans le sillage d'un poète comme Mallarmé, qu'il cite d'ailleurs dans cet extrait : « Mais dans la poésie, ce ne sont pas uniquement les personnages qui vivent, ce sont les mots. Ils semblent entourés d'un halo radioactif. Ils retrouvent d'un coup leur aura, leur vibration originelle. *Donner un sens plus pur aux mots de la tribu.* » (EP, 259) Par cet usage particulier du langage que fait la poésie, elle « produit » du réel : les mots « vivent ». La notion de « réel » sera donc envisagée, dans cette étude, comme ce que « produit », ce que « crée », le poème. Le poème construit un réel qui lui est propre : il possède sa propre structure sonore et géométrique, il est un monde en soi, autonome et auto-référentiel, c'est-à-dire qu'il ne renvoie qu'à lui-même⁶⁷.

Là où on peut isoler la notion de fantasme, c'est en pensant l'écriture du fantasme comme produisant une scène « virtuelle » (ou « idéale ») plutôt qu'une scène « actuelle⁶⁸ ». Ainsi, comme l'écrit Deleuze dans *Logique du sens*, le fantasme

ne représente pas une action ni une passion, mais un résultat d'action et de passion c'est-à-dire un pur événement. La question : de tels événements sont-ils réels ou imaginaires ? n'est pas bien posée. La distinction n'est pas entre l'imaginaire et le réel, mais entre l'événement comme tel et l'état de choses corporel qui le provoque ou dans lequel il s'effectue⁶⁹.

⁶⁷ Bien qu'il ne soit pas à proprement parler un poète de la « littéralité » étant donné son usage abondant de « figures », Houellebecq se rapproche ici, par ce rapport particulier au réel, de la conception du poète « réelliste », encore au sens où l'entend Jean-Marie Gleize : la poésie, écrit-il, « ne consiste pas à reproduire le réel, mais à se rendre à lui, à rendre le réel, à rendre réel. » (Jean-Marie Gleize, *Littéralité*, *op. cit.*, quatrième de couverture.) Ainsi, la poésie réelliste consiste à *dire ce qu'elle fait et faire ce qu'elle dit*, par exemple, inscrire un silence sur le blanc de la page et conduire ainsi le lecteur vers un rythme de lecture particulier. Le *réel* de la poésie gagne à être pensé à partir de son oralité, à partir d'une conception du geste poétique comme acte de lecture physique.

⁶⁸ Le virtuel et l'actuel, ou le réel et l'idéal, sont, comme tous les contraires qui s'attirent et se relancent chez Houellebecq, appréhendés dans une relation dialectique, plutôt que simplement dans une relation d'antinomie : « Je n'ai pas renoncé à ce monde idéal/Entr'aperçu jadis. Et j'ai souvent eu mal ». (P, 186) Dans *Rester vivant*, Houellebecq insiste sur la souffrance que génère cette oscillation existentielle entre le réel et l'idéal : « [...] [T]out idéal [...] [est] fondamentalement situé hors du temps, il ne saurait ni diminuer ni disparaître. D'où une discordance idéal-réel particulièrement criante, source de souffrances particulièrement riche. » (RV, 10)

⁶⁹ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1969, p. 245.

Il ne s'agit donc pas, dans cette analyse, de déterminer si le mouvement d'écriture qui fantasme est moins réel que le mouvement qui décrit le monde du manque – tous deux sont « réels » en ce qu'ils s'élaborent à partir d'une vérité du sujet, celle du désir. Dès lors, plutôt que d'appréhender l'énonciation fantasmatique à partir de l'axe du réel, il s'agira de traquer les états de corps et les situations de la voix poétique qui prennent en charge le désir contenu dans le poème.

Ainsi que le suggère Deleuze, le fantasme ne gagne pas à être pensé à partir de l'« opposition » entre le réel et l'imaginaire, qui d'ailleurs n'en est pas une, d'autant que l'imaginaire n'entre pas ici en contradiction avec le réel, car ils participent tous deux à l'élaboration du fantasme. Dans *Non réconcilié*, on peut en effet entendre le fantasme en s'intéressant aux dimensions imaginaire et symbolique du texte⁷⁰. Ces dimensions sont travaillées par le processus de métaphorisation et sont médiatisées par des « signifiants » (ou des « figures ») qui rendent compte de la morphologie du fantasme. En parcourant l'anthologie, on observe que le poète a recours à des figures qui permettent d'imaginer le dépassement de la « délimitation de l'espace », comme l'écrit Houellebecq dans « L'absurdité créatrice » : « Certains objets ont un impact poétique, non en tant qu'objets, mais parce qu'en fissurant par leur seule présence la délimitation de l'espace et du temps, ils induisent un état psychologique

⁷⁰ Didier Castanet est encore une fois lumineux lorsqu'il explique la place de l'imaginaire et du symbolique du sujet dans son article « Fantasme et réel » : « Tout comme la fenêtre, le fantasme donne à voir. Le monde que le fantasme donne à voir est imaginaire. Le monde sur lequel s'ouvre la fenêtre du fantasme est le monde de la pure représentation. C'est le monde où le sujet voit son désir dans une image captivante. Mais le désir est encore raté, non assumé. Dans sa "fonction illusoire", le fantasme *représente* aussi l'objet du désir. Mais cet objet, tout comme le désir, est appréhendé au seul plan de l'imaginaire, et le désir imaginaire est un désir ravalé au rang du besoin : il repose sur l'idée d'une satisfaction et d'une maîtrise possible du manque. » Castanet poursuit en commentant le rôle du *symbolique* dans le fantasme : « Le fantasme n'a cependant pas seulement une fonction imaginaire. Il constitue encore, suivant l'expression de Lacan, "le dernier support" de la relation du sujet à l'objet. La fonction illusoire du fantasme est très proche de celle du miroir. Comme le miroir, le fantasme représente un objet imaginaire, comme supplément au manque réel. Mais la spécificité du fantasme est justement de ne pas être imaginaire. Il s'agira pour Lacan de montrer que le miroir lui-même est constitué par la fenêtre et par le cadre du fantasme (*L'angoisse*, leçon du 19 décembre 1962). Dans son analyse du fantasme pervers "Un enfant est battu", Lacan montre le fondement structurel du fantasme. Celui-ci constitue "comme une réduction symbolique qui a progressivement éliminé toute la structure subjective de la situation pour n'en laisser subsister qu'un résidu entièrement desubjectivé" (*Séminaire IV, La relation d'objet*, p. 119). Lacan dira alors que le fantasme est une "relation structurante fondamentale de l'histoire du sujet" comme "objectivation des signifiants de la situation" (*Séminaire IV*). Pour terminer, le fantasme comme fantaisie "n'est en quelque sorte que la trame sous-jacente au monde de la réalité". Il doit être conçu comme étant pour le sujet à l'origine "de la constitution de son monde réel" (*Les formations de l'inconscient*, leçon du 5 février 1957). » (Didier Castanet, « Fantasme et réel », *op. cit.*, pp. 108-109.)

particulier [...].» (I, 77) Cet état psychologique particulier n'est pas sans rappeler le mouvement de débordement du principe de réalité auquel nous invitent certains poèmes. La notion de « principe de réalité », soit les exigences qui encadrent la vie d'un individu, m'apparaît, en l'occurrence, plus utile que celle du « réel » pour réfléchir au fantasme houellebecquien, car elle implique dans sa logique même l'idée de « limites ». Dans *Non réconcilié*, le sujet fantasme précisément parce qu'il ne parvient pas toujours à concilier ses exigences avec les *limites* de la réalité. Dès lors, s'il y a débordement de la réalité, chez Houellebecq, c'est parce qu'il y a une recherche d'*idéal*, au sens fort, platonicien, du terme. Le fantasme est donc convoqué au moment où le sujet cherche à donner une forme à cet idéal, notamment au monde transcendant :

Le lieu magique de l'absolu et de la transcendance
Où la parole est chant, où la démarche est danse
N'existe pas sur cette Terre,

Mais nous marchons vers lui. (P, 200)

Le poète, qui aborde dans ce poème le lieu de la transcendance comme un espace inentamable par le langage, travaille les limites du discours et redouble de créativité pour rendre compte de cette expérience. C'est par l'écriture du fantasme que le poète s'autorise à donner des formes à ce lieu indicible, en le conformant à son désir. Au début du poème, le poète donne en effet un visage au lieu de la transcendance, en passant notamment par les signifiants de la « danse » et du « chant » qui expriment l'aspect harmonique de cet espace. Or, plus il avance, plus il semble reconnaître sa dette envers le langage : le lieu de la transcendance, soutient le poète, *n'existe pas sur cette Terre*. Ce lieu est envisagé comme un horizon à *atteindre*, c'est-à-dire un lieu vers lequel on tend par la parole sans parvenir à y toucher, mais qui met néanmoins le corps en mouvement : *nous marchons vers lui*. La situation de l'idéal, dans la perspective houellebecquienne, est celle d'un arrière-plan immuable sur lequel on se projette par le langage, mais qui contient toujours un « reste » non-symbolisable, une part d'indicible⁷¹.

⁷¹ La psychanalyse a beaucoup réfléchi à ce « reste » hors le langage, à cette part d'indicible devant la transcendance, qui est en fait généralisable à toute l'expérience humaine. En effet, le langage est toujours légèrement décalé, en inadéquation, avec le *réel*, qui est une expérience fondamentalement irrésorbable. Pour Jacques Lacan, la logique de la métaphore permet de révéler ce voile qu'opère le langage sur le réel, ainsi que l'explique ici M. Safouan : « Selon cette conception[lacanienne], la métaphore est une substitution – la substitution étant le seul procès que le langage met à notre disposition pour répondre à la question du sens. Cette généralisation s'appuie sur cet autre fait du langage, que ce dernier donne des

Quand l'énonciation devient fantasmatique, le poète envisage un monde harmonique, dénué d'*agôn*, comme dans le dernier poème cité. Un poème tiré de *La Poursuite du bonheur*, qui découpe le portrait d'un après-midi dans une vignette poétique, s'énonce presque d'un bout à l'autre sur le mode fantasmatique :

Le monde apparaît, plus que jamais, homogène et stable. Le soleil de neuf heures coule lentement dans la rue en pente douce ; les immeubles anciens et modernes se côtoient sans animosité marquée. Parcelle de l'humanité, je suis assis sur un banc. Le jardin a été rénové récemment ; on a installé une fontaine. Je ressens, sur ce banc, ma présence humaine ; ma présence humaine en face de la fontaine. (P, 203)

Plusieurs aspects de ce poème réitèrent les composantes qui sont au cœur de l'écriture fantasmatique. En effet, le monde est décrit dans une perspective harmonique, sans « animosité marquée » et donc sans lutte; tous les éléments du cosmos « cohabitent », l'ancien et le moderne, pour générer un état de paix. Ainsi, le soleil ne rayonne pas dans ce poème : il « coule ». Le sujet incarne lui aussi une « parcelle de l'humanité ». Il s'éprouve à la fois comme une « présence humaine », tout en s'inscrivant dans un tout qui le subsume, alors qu'il participe de la totalité qu'il observe. Le poème s'ouvre sur les termes « le monde apparaît », ce qui suggère l'idée d'un monde « perçu », appréhendé depuis la subjectivité d'un sujet. De manière analogue, le rôle du fantasme consiste à faire percevoir le monde d'un autre lieu, depuis un « banc », ou depuis un « coin ». Depuis cette perspective fantasmatique qui fait un pas de côté, le poète n'est plus subordonné à ce qui apparaît, mais peut « faire apparaître ». Le poète fait alors apparaître le monde dans sa fluidité dans la suite de ce même poème, en décrivant le mouvement de l'eau circulant dans une « fontaine moderne » : « l'eau s'écoule entre des hémisphères gris ; elle tombe, avec lenteur, d'un hémisphère à l'autre ». (P, 203) Ce poème, qui s'apparente à une métaphore filée, exprime particulièrement bien l'état de mobilité absolu qu'ouvre le fantasme; ainsi, comme le sujet qui oscille entre le fantasme et le manque, entre un mouvement d'élévation et de chute, l'eau de la fontaine circule de haut en bas et reproduit perpétuellement le même mouvement : « l'eau remplit progressivement les hémisphères supérieurs; ceux-ci remplis, ils dégouttent doucement vers les hémisphères inférieurs; au bout

noms mais ne donne pas d'essences. Dire d'un homme qu'il est un homme ne le met pas en possession de sa réalité d'homme. La vie, si elle est "donnée", ne donne pas son sens, elle en pose la question. » (Moustapha Safouan, « Notes sur la métonymie et la métaphore (Rhétorique et théorie du signifiant) », *Figures de la psychanalyse*, vol. 11, no. 1, 2005, p. 17.)

d'un temps qui me paraît variable, tout se vide d'un seul coup. Puis l'eau coule à nouveau et le processus reprend. » (P, 203) Si, dans le monde limité, le poète perçoit l'espace à partir de « portions » non-communicantes, la vision fantasmatique permet quant à elle de réconcilier les différentes « portions » du monde. En effet, dans ces poèmes, tout « coule », « glisse », « dégoutte » : « Le soleil du Bouddha tranquille/Glissait au milieu des nuages/[...] La route glissait dans l'aurore » (NR, 204); « Puis le train glisse entre les rails./Dépassant les premières banlieues » (NR, 70); « Venues du fond de mon œil moite/Les images glissaient sans cesse » (NR,84); « Les souvenirs glissaient dans les yeux mal crevés/Qui traversaient la nuit ». (NR, 85) Ces mouvements de « glissée », d'« écoulement » et de « flottement » dominent l'énonciation fantasmatique parce qu'ils permettent d'exprimer un monde sans ambages. C'est précisément ce mouvement de « flottement » qui dirige le corps quand le sujet parvient à se soustraire aux limites qui l'appesantissent. Dès lors, il ne semble plus exister aucune force de gravité pouvant interrompre le mouvement du sujet : « Je flottais au-dessus du fleuve[...]/Je flottais parmi les nuages ». (P, 107) Les entraves rencontrées sur le chemin ne sont plus perçues comme des limites parce que le monde est alors fait de brèches, d'ouvertures, qui permettent de transiter d'un monde prosaïque à un monde divin. Le sujet du fantasme est donc extrêmement mobile. Il se promène, marche, chemine et, peut-être plus encore, il « traverse » : « Nous avons traversé des frontières de craie » (NR, 196); « Je traverserai seul, comme à l'insu de tous./La familiarité inépuisable et douce/Des aurores boréales ». (NR, 197) Le sujet trouve un passage, un chemin, qui ouvre une brèche lui permettant de passer d'une zone à une autre. Le poème devient « circulation » plutôt qu'« immobilité », comme dans ce poème où la traversée d'une limite s'opère par le « transport du sang » :

Le cœur diffuse un battement
 Jusqu'à l'intérieur du visage
 Sous nos ongles il y a du sang,
 Dans nos corps un mouvement s'engage ;

Le sang surchargé de toxines
 Circule dans les capillaires
 Il transporte la substance divine
 Le sang s'arrête et tout s'éclaire.

Un moment d'absolue conscience
 Traverse le corps douloureux
 Moment de joie, de pure présence :
 Le monde apparaît à nos yeux. (NR, 80)

Quand le « mouvement s'engage », le transport de la « substance divine » ouvre sur une expérience quasi-mystique où le monde se révèle. Cette expérience est décrite par des figures qui appellent un registre du « plein ». Ainsi, « tout s'éclaire » : le sujet, qui préside à l'« apparition du monde », accède à l'« absolue conscience » et à la « pure présence ». Cette perspective « pleine » dissone avec les sentiments de vide des poèmes qui font état du sujet gravitant dans un monde limité. Ainsi, lorsque le monde s'ouvre dans les visions fantasmatiques, ce n'est plus pour montrer le sujet creusé par le manque. C'est là, d'ailleurs, que loge le paradoxe du poème houellebecquien : une même figure comme celle de l'ouverture du corps peut décrire deux états complètement différents, selon le mouvement de l'énonciation qui prend en charge le poème. En effet, cette « ouverture » n'a plus le même sens que dans les poèmes où la béance du corps exprimait la faille ontologique, l'annihilation du sujet dans le trou du désir. L'ouverture du corps fantasmé annonce plutôt la réconciliation du sujet à un tout transcendant : « Le ciel est encore clair, déjà la terre est sombre/Une fissure en moi s'éveille et s'agrandit ». (NR, 191) Par l'ouverture de son corps, le sujet accède à la totalisation. Il passe ainsi d'ouvert à fermé, de faillible à infaillible, de manquant à plein.

C'est cette même perspective de totalisation qu'on peut observer dans plusieurs poèmes issus de la dernière section du recueil qui s'intitule « La grâce immobile » :

LA LONGUE ROUTE DE CLIFDEN

À l'Ouest de Clifden, promontoire,
Là où le ciel se change en eau,
Là où l'eau se change en mémoire,
Tout au bord d'un monde nouveau

[...]

L'Ouest de l'humanité entière
Se trouve sur la route de Clifden,
Sur la longue route de Clifden
Où l'homme vient déposer sa peine
Entre les vagues et la lumière. (NR, 198)

Dans le champ du poème qui configure un monde hors limites, le regard permet de glisser d'un plan à l'autre de telle sorte que les éléments du cosmos deviennent mobiles, interchangeables. Ce poème, régulier d'un point de vue rythmique et par la cohésion sonore de ses vers, présente

un monde sans discontinuité – autant sur le plan thématique que formel. La route de « Clifden », dont le nom revient six fois dans le poème, en vient à revendiquer une sorte d’ubiquité, portant son écho partout dans le poème. La route de Clifden est décrite comme un passage où l’humanité entière peut se retrouver pour se réconcilier. À l’image du trait qu’elle parcourt en traversant le monde, le signifiant « Clifden » traverse le poème dans son intégralité. Le promontoire de Clifden offre cette vue englobante au poète, une vision dans laquelle les éléments se métamorphosent et s’interpénètrent, jusqu’à devenir consubstantiels au sein d’une nouvelle totalité. Cette vision du monde, qui gomme toute discontinuité spatiale ou temporelle, fait bel et bien état d’un « monde nouveau ».

C’est ainsi, en accédant au seuil ou à la limite, que s’opère le passage vers le second type de « champ visuel » dans le poème houellebecquien. Ce deuxième type de champ est fréquemment traversé par des figures de réconciliation comme le « paysage » ou « l’horizon », qui permettent d’embrasser le monde dans une vue englobante, « cosmogonique ». Un autre poème nous offre une vue similaire à la « La longue route de Clifden », où l’on tend vers l’annihilation des sections qui divisent le champ visuel :

Solitude de la lumière
 Au creux de la montagne
 [...]
 Dans l’éternelle, la miraculeuse lumière du matin
 Sur les montagnes.
 Ces montagnes incitent au bonheur
 Le regard se pose, va plus loin,
 [...]
 Au milieu de ce paysage
 De montagnes moyennes-élevées
 Je reprends peu à peu courage
 J’accède à l’ouverture du cœur
 Mes mains ne sont plus entravées
 Je me sens prêt pour le bonheur. (NR, 117)

Dans ce poème, les montagnes sont observées à partir de multiples perspectives, mais ne permettent pas d’observer le paysage dans sa totalité. Les montagnes découpent le paysage. Le regard est panoptique : il se pose sur elles « au milieu » du paysage, puis se déplace dans leur « creux », ou encore, la vue s’attache aux faisceaux de lumière qui les enveloppe. La vue du paysage apparaît d’abord limitée, puis peu à peu, elle se dégage pour s’illimiter : ainsi, le regard se pose sur les montagnes, mais « va plus loin ». La nature entre aussitôt en résonance avec le *moi*, de telle sorte que le sujet se soustrait aux limites et aux entraves qui bouchaient sa vue :

« Mes mains ne sont plus entravées/Je me sens prêt pour le bonheur ». La vue d'ensemble qui s'offre au poète provoque en lui un sentiment d'expansion, d'« ouverture du cœur ».

Quand le désir d'illimitation se prolonge encore un peu, la vue du poète va jusqu'à montrer une forme topologique qui transcende totalement la configuration du monde, qui dépasse toute pensée des limites. C'est alors un monde sans topologie, c'est-à-dire sans « bords » qu'imagine le poème :

Il n'y a plus de topologie
 Dans l'univers sub-atomique
 Et l'esprit retrouve un logis
 Au fond de la fissure quantique. (I, 138)

La défiguration du désir suscite un imaginaire spatial tout à fait singulier chez Houellebecq. En effet, la vision fantasmatique met parfois en scène un espace déréalisé, utopique (le « milieu de la terre » [NR, 168]) et, parfois même, a-topique, c'est-à-dire un lieu autoréférentiel, inaccessible à la figuration mentale, comme dans le dernier poème cité. Le poète procède en effet à la défiguration de son désir en positionnant le sujet en marge du monde et en décentralisant l'espace du poème, ce qui dé-familiarise le sujet. Il puise alors ses figures dans un imaginaire de lieux exotiques, où même les couleurs du monde en viennent à changer : « Quand nous traversons la peur/Un autre monde apparaîtra/Il y aura de nouvelles couleurs. » (P, 335) Tantôt, « [l]e monde est vert et gris », dominé par « le règne du vent » (NR, 200), alors qu'ailleurs, le monde fantasmé ouvre aux « couleurs de la déraison » qui « définissent de nouvelles saisons ». (NR, 204) L'espace ouvert par le fantasme n'est plus défini par les mêmes limites, ni organisé par les mêmes forces :

PASSAGE

1

[...]
 Et les volontés nues refusaient de mourir.
 Venues de Birmanie, deux de nos compagnons,
 Les traits décomposés par un affreux sourire,
 Glissaient dans l'interorbe du Signe du Scorpion.

Par les chemins austères des monts du Capricorne,

Leurs deux corps statufiés dansaient dans nos cervelles ;
 Les sombres entrelacs du pays de Frangorn
 Engloutirent soudain l'image obsessionnelle.

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

2

C'est un plan incliné environné de brume ;
 Les rayons du soleil y sont toujours obliques
 Tout paraît recouvert d'asphalte et de bitume,
 Mais rien n'obéit plus aux lois mathématiques.

C'est la pointe avancée de l'être individuel;
 Quelques-uns ont franchi la Porte des Nuages.
 Déjà transfigurés par un chemin cruel,
 Ils souriaient, très calmes, au moment du passage.

Et les courants astraux irradiant l'humble argile
 Issue, sombre alchimie, du bloc dur du vouloir
 Qui se mêle et s'unit comme un courant docile
 Au mystère diffus du Grand Océan Noir.

Un brouillard fin et doux cristallise en silence
 Au fond de l'univers ;
 Et mille devenirs se dénouent et s'avancent,
 Les vagues de la mer. (NR, 200-201)

En entrant dans le fantasme, on entre aussitôt dans le registre de l'*avènement*, comme pour rendre compte de la stimulation de l'activité perceptive du poète, qui semble dès lors apte à voir *plus*, à voir *mieux*. Lorsqu'une chose « advient », une autre disparaît, pour laisser place à une perspective inédite. Une formulation syntaxique récurrente dans le recueil, celle qui induit l'idée d'un « ne [...] plus », indique souvent ce changement de perspective qui configure une nouvelle forme topologique. Ces « ne plus » évoquent les moments où le sujet pense un monde nouveau dans lequel on ne trouve plus, sinon presque plus, de traces de l'ancien monde⁷². Le poème « Passage » cité plus haut témoigne de cet avènement d'un monde nouveau qui supprime presque toutes traces du monde trivial. Ce poème suscite un imaginaire résolument métaphorique, de par ses signifiants qui ont une consonance mythologique : « les monts du Capricorne », « l'interorbe du signe du Scorpion », les « dangereux abîmes », les « déserts

⁷² On peut citer quelques exemples en rafale : « Il n'y a plus de temps ni de lieu ; » (NR, 70) ; « Ils ne sentent plus passer le temps. » (NR, 74) ; « Je n'ai plus d'intérieur » (NR, 107) ; « Mes mains ne sont plus entravées » (NR, 116) ; « Le temps n'était plus à l'orage » (NR, 204).

chauds et blancs », « l'étang », le « pays de Fangorn ». (NR, 200) Le passage qui mène à la destination transcendante est décrit comme un « chemin cruel » qui transfigure le sujet. La destination, au bout du chemin, n'est accessible qu'à quelques individus : « Quelques-uns ont franchi la Porte des Nuages ». En s'inscrivant comme l'élément final de la strophe, le « Grand Océan Noir » – et l'impérialité de sa typographie en majuscules – agit comme l'élément totalisant qui transcende les autres éléments disparates du poème. Ainsi travaillé par l'abstraction, le poème devient lui-même « mystérieux », « diffus » et « irradiant »; on ne peut, en effet, que glisser sur le sens qui fuit sous nos yeux tant les évocations figuratives du poème brouillent tout effort de construction d'une image mentale fixe et claire. Le poème devient d'autant plus diffus qu'il fait s'unir divers éléments étrangers, « hétérogènes » les uns aux autres, en même temps que les vers s'enjambent les uns les autres. Si, dans l'avant-dernière strophe du poème, le regard se porte aux limites du monde connu, on notera toutefois que la strophe finale du poème se réinscrit dans le monde connu, en attachant ultimement son regard aux « vagues de la mer ».

Dans les poèmes qui configurent un monde hors limites, il est fréquent qu'on perçoive l'autre monde à partir d'un espace-limite, par exemple depuis une intersection, une voie médiane ou un carrefour. L'espace-limite est un lieu à partir duquel certains aspects révèlent à la fois la familiarité du monde immanent – comme l'« asphalte » ou le « bitume » dans le poème « Passage » – et l'exotisme d'un autre monde⁷³. Ainsi, dans ce même poème, on peut encore observer « l'asphalte et le bitume », mais le regard se désaxe et devient « oblique », il s'enracine sur « un plan incliné ». Le *même* se confronte alors à l'altérité. C'est cette rencontre entre la familiarité et l'exotisme qu'on observe dans cet autre poème intitulé « Les opérateurs contractants » : « Puis mes pas glisseront dans un chemin secret./ À première vue banal/ Qui

⁷³ Dans sa thèse intitulée « Entropologiques métamorphoses du sacré dans la littérature contemporain », Guillaume Asselin formule une définition de l'exotisme à partir de la notion de « sacré sauvage » proposée par Roger Bastide. Bastide soutient que depuis l'avènement de la modernité, les formes de sacré passent principalement par l'errance et l'exotisme, ce qui conduit Asselin à envisager que notre rapport moderne à l'espace est repensé en fonction de ce nouveau rapport au sacré. L'entrée dans la modernité a pour effet de redéfinir l'espace sacré, qui n'est plus appréhendé comme étant situé au centre du monde, mais plutôt dans un espace périphérique. En investissant l'imaginaire de l'exotisme, le sacré participe désormais d'une expérience du dépaysement. (« Entropologiques métamorphoses du sacré dans la littérature contemporaine », Thèse. Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Doctorat en études littéraires, 2008.)

depuis des années serpente en fins dédales./ Que je reconnâtrai. » (NR, 197) Le lieu est à la fois « différent », « labyrinthique » et « secret », mais aussi « banal » et « reconnaissable ». Quand le chemin vers l'autre monde exerce un passage par un espace exotique, on constate que cet exotisme n'est souvent que temporaire, car la destination, quant à elle, se situe dans un espace non-exotique, généralement situé au centre de l'univers. Cela s'inscrit dans la perspective où le fantasme consiste à atteindre, ultimement, un lieu parfaitement connu par le sujet, un lieu originaire, où il pourra éprouver à nouveau le « sentiment océanique ». Dès lors, dans la structure paradoxale du fantasme, la radicale étrangeté, comme celle éprouvée devant l'exotisme et la transcendance, peut, d'un vers à l'autre, changer de statut et apparaître aussitôt comme familière au sujet. Cette radicale étrangeté apparaît alors comme un « secret » qui se « dévoile », pour reprendre les mots d'un poème tiré de *Configuration du dernier rivage* : « Aux limites de la matière/S'installe un état de prière:/Le second secret s'y dévoile. » (NR, 134)

Par l'annihilation des limites, notamment celles du corps, l'énonciation fantasmatique permet la rencontre entre le soi et l'autre. Le corps fantasmé est un corps englobé-englobant. Le corps s'ouvre pour accueillir la présence de l'autre en soi, si bien que l'expérience de l'absolu apparaît tantôt inhérente au sujet : « L'infini est à l'intérieur ». (NR, 81). Dans la vision déréalisée que nous offre le fantasme, les plans se rapprochent et la suture ultime s'accomplit : « Il y a eu un moment de trêve/Où j'étais dans le corps de Dieu ». (NR, 73) Le fantasme met ici en scène ce passage du sentiment individuel vers l'expérience transcendante de l'« incorporation ». Dès lors, si le corps du sujet parvient à se fusionner à celui de Dieu, c'est parce que la vision fantasmatique permet d'abolir le sentiment d'appartenance à un corps. On entend en effet le fantasme de transcendance dans ces vers où le sentiment de la présence corporelle s'engourdit pour laisser place à un corps perméable, sans fins. Le sujet se projette alors au-delà de son enveloppe corporelle et parvient à se figurer englobé dans le corps de Dieu, pour autant que le discours poétique puisse supporter le scénario de son accomplissement. La distance entre les corps en vient à se réduire jusqu'à s'abolir; ainsi, l'écart entre la « solitude » et l'« infinitude » devient-il lui aussi imperceptible, comme le suggère le poète lorsqu'il rapproche, dans cette rime embrassée, les deux signifiants : « La conscience exacte de soi/Disparaît dans la solitude./Elle vient vers nous, l'infinitude;/Nous serons dieux, nous serons rois. » (NR, 206) La temporalité au futur dans ces vers est emblématique du régime de

l'énonciation fantasmatique, un régime où l'on se projette au-devant, dans l'accomplissement du désir de liaison à une entité transcendante. Là où le désir, seul, est maître d'imposer ses limites au sujet, il devient *dieu*, il devient *roi*.

Dans un poème sans titre du recueil, on peut voir la mutation du corps qui s'opère dans le fantasme, et ainsi mesurer le hiatus entre le corps fantasmé et le corps immanent :

Quand il fait froid,
Ou plutôt quand on a froid
Quand un centre de froid s'installe avec un mouvement mou
Au fond de la poitrine
Et saute lourdement entre les poumons
Comme un gros animal stupide. [Première strophe]

Quand les membres battent faiblement
De plus en plus faiblement
Avant de s'immobiliser sur le canapé
De manière apparemment définitive; [Deuxième strophe] (NR, 148)

Les deux premières strophes s'attachent au monde immanent : « poumons », « froid », « poitrine », « animal stupide », « membres », « canapé ». Ces deux strophes se butent constamment à la conscience du corps, de même qu'à l'allitération en « q », une consonne dure qui rappelle l'hostilité du monde auquel appartient le corps. Cette hostilité s'exprime par la « lourdeur » et le « froid » qui assiègent le corps, jusqu'à l'immobiliser complètement dans un état qui ressemble à la mort. Ce passage de l'agonie à la mort est aussi le passage vers la deuxième partie du poème, qui nous dirige vers une vision fantasmatique (notons, au passage, le registre de l'*avènement* qui imprègne le poème) :

Maintenant que nous vivons dans la lumière
Dans des après-midis inépuisables
Maintenant que la lumière autour de nos corps est devenue palpable [Quatrième strophe]

Nous pouvons dire que nous sommes parvenus à destination
Les étoiles se réunissent chaque nuit pour célébrer nos
Souffrances et leur transfiguration
En des figures indéfiniment mystérieuses
Et cette nuit de notre arrivée ici, entre toutes les nuits, nous demeure infiniment précieuse. [Cinquième strophe] (NR, 149)

Tout change dans les strophes finales du poème : le monde perd sa lourdeur au moment où la lumière entre dans le texte. Ainsi, l'hostilité laisse place à l'apaisement, la séparation à la liaison et l'immanence à la transcendance. La quatrième strophe du poème, qui se termine sans

point, apparaît inachevée dans la mesure où le vers contenu à la fin de la strophe, « Maintenant que [...] », appelle un complément de phrase. Or, c'est seulement après le blanc typographique, qui sépare la quatrième et la cinquième strophe, qu'on achève l'idée commencée dans la quatrième strophe. Le vers se poursuit, prend la forme d'un enjambement, pour s'élancer dans la cinquième strophe. Le blanc typographique marque le saut, le passage vers un autre monde dans la cinquième strophe. Les deux répétitions du « maintenant » dans la quatrième strophe préparaient déjà la rupture qui inscrirait le nouvel état « mystérieux », ce monde où l'on peut « célébrer » et procéder à la « transfiguration ». En outre, on notera que les mots « ici » et « maintenant » n'ont aucune portée déictique dans le texte. Ils s'arrachent complètement d'une dimension extra-référentielle pour s'ancrer, de manière autoréférentielle, dans un présent et un lieu atemporels – l'espace-temps du fantasme. Si les deux occurrences du mot « maintenant » n'agissent pas comme des déictiques, ils permettent plutôt de marquer la transition entre deux champs de vision : l'un relevant du monde « tel quel », comme l'appelle l'auteur, et l'autre relevant du « dépassement du monde tel quel ». Ces « maintenant » expriment qu'on bascule dans une autre configuration topologique, c'est-à-dire un monde sans limites, un monde où les « étoiles », dans un mouvement de réconciliation « se réunissent chaque nuit ».

Le fantasme du sujet de *Non réconcilié*, en s'étayant sur l'imaginaire de la cloison et de la réconciliation, se traduit bien par le « sentiment océanique⁷⁴ ». Ce qu'on décrit dans les dernières strophes (NR, 149) du poème cité plus haut est tout à fait proche de ce sentiment, car le poète semble vouloir rendre compte d'une expérience transcendante. Le sujet est « dans », « en », « avec » – il participe d'un tout et c'est à ce moment précis qu'on passe à l'usage du « nous », qui succède au regard dépersonnalisé du « on » en début de poème. La lumière est « autour » du corps, elle enveloppe la présence du sujet. Le poème puise dans le registre de la négation de la limite – de l'illimité : la proximité avec la lumière est « immédiate », les après-midis sont « inépuisables », les figures sont « indéfiniment » mystérieuses et l'arrivée à destination est « infiniment » précieuse. La négation d'un état, marquée par autant de préfixes,

⁷⁴ Le sentiment océanique désigne l'expérience de la transcendance, qui est similaire au sentiment qu'on éprouve lorsqu'on est entouré d'eau et qu'on s'éprouve en quelque sorte *eau parmi les eaux*. Le sentiment océanique est une métaphore qui permet d'exprimer le sentiment de fusion à une totalité. Cette métaphore est utilisée par Romain Rolland dans une de ses lettres à Freud pour désigner. Freud reprend ensuite cette expression dans ses travaux. Houellebecq y fait aussi référence dans un entretien : « Il y a aussi autre chose, profond chez moi, une sorte de sentiment océanique ». (I, 62)

« in » ou de « im », exprime le travail de lutte contre la limite qui est engagé par le sujet : on lutte contre toute forme de *médiation* qui sépare le soi et l'Autre, contre le monde *fini*, contre le monde *défini*, contre l'*épuisable*. Ce lieu fantasmatique, permet non seulement la « transfiguration » des souffrances en de nouvelles « figures », mais transfigure aussi le *médiat* en *immédiat*, le *fini* en *infini*, le *défini* en *indéfini* et l'*épuisable* en *inépuisable*. Le monde contenu dans le fantasme apparaît donc dépouillé de ses limites paralysantes. Il se produit simultanément une autre illimitation, car ce sont les limites mêmes du cadre spatial du poème qui flanchent; le poème sort, en effet, de la forme fixe. Il suffit de compter le nombre de syllabes, qui oscillent entre quatre et quinze, pour observer le relâchement du poème. Le fantasme, en reconfigurant la topologie du monde, assouplit en même temps la rigidité de ses frontières formelles pour se réinscrire dans un nouveau monde poétique. L'ouverture du poème se met alors en tension avec l'ouverture des frontières du monde.

Le poème « Crépuscule » met aussi en scène un monde qui est en processus d'ouverture :

CRÉPUSCULE

Des masses d'air soufflaient entre les bosquets d'yeuses,
 Une femme haletait comme un enfantement
 Et le sable giflait sa peau nue et crayeuse,
 Ses deux jambes s'ouvraient sur mon destin d'amant

La mer se retira au-delà des miracles
 Sur un sol noir et mou où s'ouvraient des possibles
 J'attendais le matin, le retour des oracles,
 Mes lèvres s'écartaient pour un cri invisible

Et tu étais le seul horizon de ma nuit;
 Connaissant le matin, seuls dans nos chairs voisines,
 Nous avons traversé sans souffrance et sans bruit
 Les peaux superposées de la présence divine.

Avant de pénétrer dans une plaine droite
 Jonchée de corps sans vie, nus et rigidifiés;
 Nous marchions côte à côte sur une route étroite,
 Nous avions des moments d'amour injustifié. (NR, 192)

Cette ouverture, des « lèvres », des « jambes » et du « sol », sont les brèches permettant de s'élancer dans la genèse d'un autre monde. Un nouvel état se configure autour de nouveaux possibles : le sol perd sa rigidité, la mer rejoint l'au-delà des miracles, les oracles sont attendus.

Le sujet se meut à travers cette nouvelle configuration qui facilite le passage vers la présence divine. Tout s'ouvre, dans ce poème, pour mieux se refermer : les amants « pénètrent » dans une plaine droite, les jambes de l'amante s'offrent béantes, les lèvres s'« écartent » pour formuler un cri, avant que la bouche ne se referme pour laisser place au silence d'une traversée « sans bruit » dans une « plaine droite ». Dès lors, le processus d'ouverture des figures participe de l'élaboration du scénario fantasmatique, mais il se double de son mouvement complémentaire, soit la fermeture des figures. En effet, la fermeture se manifeste ici par le mouvement de rapprochement qui s'institue dans le poème : les peaux se « superposent », les chairs sont « voisines » et, sur la « route étroite », les amants marchent « côte à côte ». Si le monde s'ouvre, c'est seulement pour que la réconciliation puisse finalement s'opérer. On voit ici poindre le second geste du fantasme qui, dans sa re-fermeture des limites, s'accompagne d'un imaginaire de la cloison.

Il s'agit ici de voir que les gestes d'ouverture et de fermeture sont souvent montrés comme indissociables dans le recueil. C'est cette interdépendance des mouvements d'ouverture et de fermeture que le poète décrit dans cette envolée lyrique placée entre parenthèses où les verbes « réduire » et « ouvrir » sont placés de manière contiguë :

(L'espace entre les peaux
 Quand il peut se réduire
 Ouvre un monde aussi beau
 Qu'un grand éclat de rire.) (NR, 118)

En plaçant ainsi à proximité des figures exprimant l'ouverture et la fermeture, le poème déploie aussitôt toute sa puissance paradoxale :

Venus du fond de mon oeil moite
 Les images glissaient sans cesse
 Et l'ouverture était étroite,
 La couverture était épaisse.
 [...]
 Il est temps de chercher les dieux. (NR, 84)

Tout est mis en place, dans ce poème, pour opérer le fantasme par lequel s'ouvre une brèche, alors que la couverture, qui participe de l'imaginaire de la fermeture, enveloppe le sujet. Le poème laisse ainsi place à ce vers final qui est explicite quant à la quête de transcendance du sujet : « Il est temps de chercher les dieux ». (NR, 84)

À travers l'anthologie, on peut lire plusieurs images oxymoriques, qui décrivent précisément cette forme paradoxale où l'ouverture et la fermeture du monde s'articulent au

sein d'une topologie complexe. À titre d'exemples, le poète suggère que « le vide articule/Dans la nuit, sa présence » (P, 296), alors qu'il imagine, ailleurs, « une enclave au bord du gouffre ». (P, 289) Le cycle du désir suit ces mouvements paradoxaux qui se nouent, se superposent ou s'alternent, et qui fondent la structure du poème. Une partie du poème « Nouvelle donne » décrit très bien ce cycle qui consiste à ouvrir puis à fermer les figures contenues dans le scénario fantasmatique :

Car nous avons creusé jusqu'au fond de nos organes pour
essayer de les transformer de l'intérieur
Pour trouver un chemin écarter les poumons pénétrer
jusqu'au cœur. (NR, 146)

Pour atteindre le centre, le « cœur », il faut creuser, trouser, se faire une ouverture dans la cloison fermée. Ainsi, dans la suite du poème, on peut lire :

Nous savons qu'il existe un espace de liberté entre la chair et l'os
[...]
Un espace d'étreintes
Un corps transfiguré. (NR, 146)

Si on doit percer les limites du corps en « creusant jusqu'au fond des organes », ce n'est que pour mieux se réinscrire au sein de nouvelles limites, dans un « espaces d'étreintes », un lieu clos, qui devient aussi un espace de liberté pour le sujet.

Dans le poème intitulé « Vivre sans point d'appui, entouré par le vide », se métaphorise encore une fois le cycle du désir, mais cette fois-ci en substituant la figure du poète par celle d'un oiseau de proie. L'infinitif du premier verbe indique d'emblée le mode fantasmatique dans lequel le sujet se projette :

Vivre sans point d'appui, entouré par le vide,
Comme un oiseau de proie sur une mesa blanche ;
Mais l'oiseau a ses ailes, sa proie et sa revanche ;
Je n'ai rien de tout ça. L'horizon reste fluide.

J'ai connu de ces nuits qui me rendaient au monde,
Où je me réveillais plein d'une vie nouvelle ;
Mes artères battaient, je sentais les secondes
S'égrener puissamment, si douces et si réelles ;

C'est fini. Maintenant, je préfère le soir,
Je sens chaque matin monter la lassitude,
J'entre dans la région des grandes solitudes,
Je ne désire plus qu'une paix sans victoire.

Vivre sans point d'appui, entouré par le vide,

La nuit descend sur moi comme une couverture
 Mon désir se dissout dans ce contact obscur
 Je traverse la nuit, attentif et lucide. (NR, 67)

Le sujet métaphorise le cycle du désir en se comparant à un prédateur « sans proie », immobile (« sans ailes »), qui ne s'engage dans aucune lutte (« sans revanche »). Le poète choisit ici de se figurer en se montrant dans un état de passivité et entouré par le « vide », plutôt que gravitant dans un monde « plein » où il serait engagé dans un état d'activité. Plusieurs éléments contribuent à penser que le poète se met en scène, métaphoriquement, dans le non-désir. En étant attentif au circuit du désir, qui évolue d'une strophe à l'autre, on constate que plusieurs indices textuels portent à croire, en effet, que le poète se fantasme dans sa *sortie* du désir. Dans la deuxième strophe du poème, on observe que le corps du sujet est désirant ; il est emplis de vitalité (« plein d'une vie nouvelle », ses artères « battent », on éprouve le temps « puissamment », on se « rend au monde »). Dans cette strophe, on insiste sur les figures du « plein » qui contrastent avec la strophe qui lui succède, où l'on investit les figures du vide. Le mot « maintenant », inscrit dans la troisième strophe, apparaît comme l'une des pierres angulaires du poème parce qu'il inscrit un nouvel état, où l'on bascule du désir au non-désir. Dès lors, si, dans la deuxième strophe, le sujet est montré au passé comme étant vitalisé dès son réveil, la suite du poème, embrayée au présent, montre le sujet dans un état radicalement différent, où le désir de vie semble annihilé. Tout se vide, s'éteint : c'est « fini ». Le corps est dévitalisé par la « lassitude », la région atteinte est déserte et empreinte de solitude. Ainsi, l'unique désir du sujet repose sur une « paix sans victoire ». Je l'ai déjà observé plus tôt, la lutte et le désir sont deux signifiants inlassablement noués dans le corps du texte. L'idée d'une « paix sans victoire » est tout à fait évocatrice du fantasme de cessation de la lutte qui est, à plus forte raison, un fantasme de cessation du désir. Une « paix sans victoire » suggère la fin d'un combat duquel on ne sort pas vainqueur. Se fantasme, en l'occurrence, l'abandon du combat plutôt que la recherche d'une victoire, la « passivité » non-agonistique plutôt que l'« activité » combative. C'est vers ce postulat éthique que nous conduit la suite du poème, où le sujet parvient, fantasmatiquement, à rejoindre l'Autre. Dans la quatrième strophe, le vide « entoure » le sujet, qui se situe alors à l'intérieur d'un espace plus vaste, transcendant. On exprime ce nouvel état d'ouverture du monde et de suppression des limites, ce qui permet au sujet d'être mobile et de « traverser la nuit ». Cela dit, la figure du « vide », si elle permet d'accomplir le geste d'ouverture, ne permet ni d'envelopper, ni de lier significativement le

sujet au monde. Autrement dit, la figure du vide ne parvient pas à accomplir complètement la scène fantasmatique. La forme poétique doit retrouver sa contorsion, son identité paradoxale. Dès lors, lorsque la figure de la « nuit » intègre le poème – qui est une figure « pleine » et cloisonnante –, elle vient relancer la figure du « vide ». C'est la figure de la nuit qui pourra, finalement, achever la scène fantasmatique et sublimer le poème dans une topologie complexe. Par le « contact » du sujet avec l'obscurité de la nuit, le fantasme d'enveloppement peut s'opérer : la nuit descend sur lui comme une « couverture » et c'est à ce moment que la suture avec une autre entité s'accomplit.

Il s'agit, par ailleurs, d'observer qu'au sein de cet objet paradoxal, les signifiants du texte associés à l'« ouverture » et à la « fermeture » n'ont pas toujours une portée fantasmatique. En effet, lorsque les signifiants associés à l'idée de fermeture s'inscrivent dans ces lieux où on décrit le monde des limites, ils permettent en général d'exprimer le sentiment des limites, alors que les signifiants associés à l'idée d'ouverture mettent plutôt l'accent, comme je l'ai montré, sur la béance et le manque du sujet. Il devient d'autant plus intéressant, en ce sens, d'accorder une attention particulière à ces gestes qui prennent un sens tout à fait différent selon le mouvement de l'énonciation qui le prend en charge. C'est là que se révèle tout le paradoxe du poème-objet : la voix du fantasme recontextualise les limites, leur accorde une nouvelle valeur. Comme le poème est paradoxal, les limites du monde sont donc parfois fantasmées, parfois perçues comme indésirables par le sujet. Il s'agit ici de voir que ce paradoxe n'est pas redevable à un jeu sur l'équivocité, mais repose plutôt sur la constante mutation du poème. Dès lors, quand on le prend dans une perspective, le poème décrit une forme fermée et fantasmatique et aussitôt qu'on le suit un peu plus loin, sa forme fermée se dérobe et adopte une toute autre perspective qui décrit une forme ouverte et manquante. Ce que *peut* le poème, c'est dépasser ces contradictions qui apparaissent *a priori* indépassables en créant une forme complexe – ni totalement ouverte, ni totalement fermée –, pensable nulle part sinon que dans la logique paradoxale du discours poétique.

Ce caractère de mutation du poème houellebecquien fait en sorte que la portée de certains vers qui expriment l'idée d'une fermeture et d'une ouverture sont parfois difficiles à analyser. Par exemple, une figure de fermeture comme celle de l'« hermétisme » peut loger, dans le poème, sur deux plans à la fois, car elle exprime à la fois la présence d'une limite et le fantasme d'un monde cloisonné :

La texture fine et délicate des nuages
 Disparaît derrière les arbres
 Et soudain c'est le flou qui précède un orage :
 Le ciel est beau, hermétique comme un marbre. (NR, 155)

L'analyse d'un poème comme celui-ci est problématique, dans la mesure où, si le ciel est décrit comme impénétrable, il reçoit également l'épithète de la « beauté », ce qui laisse penser que le sujet souhaite pénétrer l'hermétisme de la voûte pour rejoindre le ciel, s'y suturer. Le poème expose aussi une vision orageuse et floue du ciel, ce qui présage la même pesanteur que le ciel baudelairien, « bas et lourd », qui « pèse comme un couvercle⁷⁵ » et qui n'offre aucune ouverture vers le haut. C'est d'ailleurs par les mêmes attributs d'impénétrabilité que l'on décrit le ciel, dans le poème précédent du recueil : « L'azur se soulevait comme un ballon captif;/Les hommes étaient en armes ». (NR, 154) Cet hermétisme, qui rend les hommes « captifs » au sein d'un monde perçu comme un ballon, exprime l'impossibilité d'ouvrir une brèche dans ce ciel, qui devient ici une limite étanche entre le bas et le haut. Ainsi faut-il, pour accéder à un plan transcendant, prendre les « armes » afin de lutter contre cette limite. Cela dit, l'hermétisme du ciel peut également figurer le fantasme d'un monde scellé, qui vient envelopper le sujet, ce que réitère également son aspect de « marbre » qu'on décrit dans le premier poème. À la lumière de telles considérations, il y a quelque chose d'indécidable dans ces deux poèmes, car une figure aussi ambivalente que celle de l'« hermétisme » entre simultanément dans la mise en scène d'un monde limité et dans le scénario du fantasme.

Une figure cloisonnante comme celle du « tunnel » évoque elle aussi particulièrement bien cette duplicité liée aux gestes d'ouverture et de fermeture. Le tunnel est en effet une forme à la fois exiguë et fermée, mais en même temps ouverte à ses deux extrémités. Elle exprime un monde simultanément clos et ouvert. C'est vraisemblablement pour cette raison que cette figure en vient à être investie symboliquement, dans le poème « Vocation religieuse », comme une médiation vers un autre monde :

Je suis dans un tunnel fait de roches compactes
 Sur ma gauche à deux pas un homme sans paupières
 M'enveloppe des yeux ; il se dit libre et fier.
 Très loin, plus loin que tout, gronde une cataracte.

C'est le déclin des monts et la dernière halte ;

⁷⁵ Charles Baudelaire, « Spleen », *Les fleurs du mal*, Montréal, Éditions Beauchemin, 2008[1857], p. 69.

L'autre homme a disparu. Je continuerai seul ;
 Les parois du tunnel me semblent de basalte,
 Il fait froid. Je repense au pays des glaïeuls.

Le lendemain matin l'air avait goût de sel ;
 Alors je ressentis une double présence.
 Sur le sol gris serpente un trait profond et dense,
 Comme l'arc aboli d'un ancien rituel. (NR, 143)

La première ainsi que la deuxième strophe décrivent le trajet du sujet dans son passage vers l'autre monde. Le sujet est « enveloppé » non seulement par les « parois du tunnel », mais aussi par « les yeux » d'un homme. Ainsi cloisonné, le sujet parvient à se rendre jusqu'à la limite, « la dernière halte », où il accède à une ouverture qui nous porte vers la strophe finale du poème. Dans cette strophe, le poète présente un monde nouveau, inédit, dans lequel « l'air [a] le goût de sel » et où l'on ressent une « double présence ». Le monde devient, en quelque sorte, enchanté, ce que vient appuyer l'allitération en « s », qui constitue probablement la sonorité la plus douce de la langue française, produit un réel envoûtement en mimant le mouvement du trait qui « serpente le sol ». Il est d'ailleurs remarquable de noter, chez Houellebecq, l'omniprésence de l'allitération en « s » dans les visions fantasmagiques. Par exemple, le poème « Le jardin aux fougères » offre une description fortement fantasmagique, tout en insistant sur la douceur de ce son : « L'existence soudain nous apparut légère/[...]De silencieux serpents glissaient dans l'herbe épaisse/Ton regard trahissait une douce détresse/[...]Nos corps décomposés se couvriront de roses. [Je souligne]» (NR, 185) Dans cet autre poème, la vision du poète glisse d'un monde hostile vers un monde qui tend de plus en plus vers l'idéal, et ce, en même temps qu'il investit de plus en plus la sonorité en « s » jusqu'à cette strophe très sifflante qui décrit une vision dans laquelle s'installe « autre vie » : « Quand la présence digestive/Emplit le champ de la conscience/S'installe une autre vie, passive./Dans la douceur et la décence. [Je souligne]» (NR, 72)

À l'instar de cette sonorité enveloppante, certaines figures ont une portée particulièrement fantasmagique dans le recueil en ouvrant un accès vers un monde hors limites. On observe, par exemple, que la figure de la « nuit » a souvent, dans le recueil, ce caractère enveloppant. Cette figure entre dans le registre fantasmagique par l'effet qu'elle produit sur le corps du sujet : « La nuit va bien recouvrir tout ». (NR, 189) Elle ouvre un accès vers un autre monde, qui prend fin dès l'aube :

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

Ainsi suspendu, dans l'incapacité de toute prise concrète sur le monde, la nuit pourra vous sembler longue. Elle le sera, en effet.

Les signifiants « vide » et « protection » sont noués à la figure de la nuit, comme c'était d'ailleurs le cas dans le poème « Vivre sans point d'appui, entouré par le vide » cité plus tôt. La traversée de la nuit débouche sur une expérience de la transcendance. Elle induit un « décollage », une « suspension ». Le corps du sujet est pris dans une énergie transcendante, dirigé par des « forces magnétiques » qui agissent sur lui avec une « puissance monstrueuse ». C'est une expérience tout à fait proche de celle religieuse, voire mystique, que cette traversée de la nuit, telle qu'on la décrit dans le poème. Ce poème est par ailleurs tout à fait singulier dans le paysage de la poésie houellebecquienne, en ce sens que l'énonciation avance comme « à tâtons ». Il n'y a rien, ici, d'une posture en surplomb comme celle qu'adopte le sujet dans certains lieux où il fantasme. On observe plutôt ici un sujet qui loge en quelque sorte « en-deçà » du savoir. En effet, dans la première strophe, le sujet hésite : « Enfin, je ne sais pas ; je pense », écrit-il, comme si sa pensée était en train de prendre forme alors même qu'elle se formule. Le poète semble vouloir rendre compte d'une expérience qui transite difficilement par langage. L'énonciation se fait chercheuse, elle procède par « essai » et mobilise le mode analogique, en introduisant son expérience de la transcendance par les mots « comme si ». En procédant par analogie, le poète semble vouloir ramener l'expérience inconnue au connu. Ainsi, dès le deuxième paragraphe où l'on mobilise le mode analogique, la phrase prend de l'assurance. Le poète se targue d'avoir trouvé la formulation juste : « C'est cela », soutient-il. Ce poème permet, enfin, d'observer que l'écriture du fantasme, en sondant d'autres configurations topologiques, rencontre certains obstacles langagiers qui débouchent parfois sur une expérience de l'indicible.

2.3 Tonalité lyrique

J'ai l'impression que les gens n'osent pas trop me parler de mon lyrisme. Ils préfèrent me parler de mon humour. Moi-même, d'ailleurs, je n'ose pas trop en parler parce que cela me paraît indécent effectivement. Je dirais juste qu'il faut les deux, la vie comporte les deux. Mais le lyrisme doit avoir le dernier mot⁷⁶.

Michel Houellebecq

Dans *Non réconcilié*, le monde absolu, sans limites, se donne à entendre dans le poème par sa relation dialectique avec le monde des limites. C'est parce qu'on décrit le désenchantement du monde limité qu'un point d'éclat se fait saillant et qu'il devient audible au lecteur. Dès lors, le sublime se rend parfois ostensible à partir d'un petit choc, d'une brèche, voire d'un seul mot, qui ouvre vers l'absolu et qui déséquilibre le poème, comme ici :

J'étais seul rue de Rennes. Les enseignes électriques
M'orientaient dans des voies vaguement érotiques :
Bonjour c'est Amandine.
Je ne ressentais rien au niveau de la pine.
Quelques loubards glissaient un regard de menace
Sur les nanas friquées et les revues salaces ;
Des cadres consommaient ; c'est leur fonction unique.
Et tu n'étais pas là. Je t'aime, Véronique. (NR, 56)

C'est le dernier vers, ici, qui vient déséquilibrer l'unité du poème. Cet alexandrin final contient une césure marquée par un point qui découpe le vers en deux hémistiches parfaits. Le point, qui suppose un arrêt, crée un moment de silence dans le vers. Le second hémistich est lui-même divisé en deux parties équivalentes par une virgule qui marque clairement la scission en deux parties de trois syllabes (Je/t'ai/me, Vé/ro/nique), ce qui ralentit d'autant plus la lecture. Le poète scande la perte amoureuse sur un ton élégiaque en s'appuyant sur la rythmique traditionnelle de l'alexandrin. Le ton élégiaque permet d'« ouvrir » le poème sur une adresse lyrique, un appel tendu vers la femme aimée. Cet alexandrin apparaît d'autant plus crucial qu'il

⁷⁶ « En toutes lettres (abécédaire houellebecquien) », dans Agathe Novak-Lechevalier (dir.), *Houellebecq, op. cit.*, p. 177.

avale toute la strophe en jetant un éclairage nouveau sur les autres vers qui le précèdent, en forçant une relecture du poème sous l'angle du manque amoureux. On voit alors se déployer cette logique, décrite plus haut, d'un sublime qui crie par son absence et qui devient, par le fait même, manifeste. Dans ce poème, la figure de la femme aimée impose sa présence-absence dans les sept premiers vers du poème; dès lors, si les regards sont « menaçants », qu'on ne « ressent rien au niveau de la pine », qu'on se promène « seul », que les nanas sont réduites à leur « fric » et les cadres à « leur fonction de consommation », c'est bien parce que la vision du monde du sujet est infléchie par le manque amoureux. Ainsi, la perspective d'un monde hostile s'éclaire par cette séparation des corps et par cet amour absent qui désenchantent le monde. On assiste, plus largement, à la projection d'un désir sur le monde. En effet, le poème contient, en creux, l'idée d'un amour qui avale tout, à commencer par le poème. C'est cet ultime vers du poème qui subsume tous les autres, parce qu'il jette un éclairage lyrique en réinterprétant les vers qui le précèdent. Cet exemple illustre bien, en somme, la perspective globale sur le mouvement d'élévation dans le recueil qui est toujours inscrit dans une dynamique relationnelle, foncièrement dialectique. Chez Houellebecq, le sublime, ou l'absolu, transite par une mince brèche, par une tension presque imperceptible qui soulève le poème.

Dans *Non réconcilié*, la vision fantasmatique mobilise le lyrisme pour dépasser ce qui est joué d'avance, pour « échapper au moi contingent » : « L'évolution est sans doute inéluctable. Dans un sens, il est plutôt agaçant de constater que je conserve la faculté d'espérer. » (NR, 98) C'est précisément cette faculté d'espérer, malgré la dimension « inéluctable » de l'existence, qui est à l'origine de ce rythme particulier, dans le recueil. En instillant cette tonalité dans le vers, l'espoir parvient en effet à se dresser contre l'inexorable. Si le pathétique a partie liée avec le registre du déterminisme – la plainte d'un « dé lancé » sur l'existence –, le chant lyrique s'adjoit quant à lui au registre de la « foi », comme le souligne ici Jean-Michel Maulpoix, qui a réfléchi dans plusieurs ouvrages à la tonalité lyrique :

Le poète moderne apporte de singulières réponses élocutoires à sa propre disparition. À coup de rythmes et de figures, il lui faut rattraper l'essor d'un langage happé par son propre infini. [...] Le lyrisme n'a de cesse de se délivrer du fugace et du transitoire, d'échapper au moi contingent et de lui prêter un corps glorieux en l'amalgamant idéalement à la substance de tout ce qui est. Il ne représente pas l'expression plénière du sujet, mais sa dévoration. Par là, il est insatiable, tel une ferveur de parole relançant sans cesse la parole afin de la porter à son comble.

Il regarde obstinément du côté de l'absolu pour y grimper. Il est le nom le plus humain du désir de divinité qui s'investit dans le langage⁷⁷.

Le lyrisme naît toujours d'une tension. La quête de l'absolu s'enracine en effet dans le monde bas et lourd de l'immanence, qui se laisse prendre au jeu des possibles. C'est en songeant à un monde sans effet de gravité que la parole, attirée par les vertiges, se fait chercheuse. Son chant est l'écho d'une voix mesurant la distance entre le *jamais* et le *peut-être* du poème. En évaluant l'écart qui se creuse entre le sujet et son objet de désir. Comme l'indique Maulpoix, on peut, à partir de l'étude du lyrisme, « observe[r] la manière dont le sujet s'entretient avec le réel et l'idéal, et dont le sentiment du sacré s'enracine dans l'aléatoire ou le précaire. » (DL, 17)

Là où l'usage du lyrisme apparaît singulier, chez Houellebecq, c'est par sa façon d'appuyer sur un « vouloir entravé ». On sent bien, ici, l'influence de Schopenhauer sur l'écriture houellebecquienne, ce que ne manque pas de réitérer cet extrait de l'ouvrage, *En présence de Schopenhauer*, où Houellebecq reprend dans ses propres termes la définition schopenhauerienne du sujet lyrique :

C'est le sujet du vouloir, c'est-à-dire sa propre volonté, qui remplit la conscience de l'auteur lyrique, souvent comme un vouloir libre et satisfait (la joie), mais bien plus souvent encore comme un vouloir entravé (la tristesse), toujours comme une émotion, une passion, un état d'âme. Pourtant, à côté de cet état et en même temps que lui, les regards que le poète jette sur la nature environnante lui font prendre conscience lui-même comme pur sujet du vouloir, dont la paix spirituelle inébranlable entre en contraste avec les désirs de sa volonté toujours comprimée, toujours avide : le sentiment de ce contraste, de cette alternance est ce qui s'exprime dans l'ensemble des poèmes lyriques, et qui constitue en somme l'état d'esprit lyrique. Dans cet état, la pure connaissance vient à nous pour nous délivrer du vouloir et de ses tourments : nous nous abandonnons à elle, mais pour un instant seulement ; toujours de nouveau la volonté, et le souvenir de nos buts personnels, vient nous arracher à la contemplation paisible ; mais toujours aussi la beauté de ce qui nous entoure par laquelle s'offre à nous la connaissance délivrée du vouloir, vient nous séduire. C'est pourquoi dans le chant et l'inspiration lyrique, la volonté (les vues intéressées et personnelles) et l'intuition pure de ce qui nous entoure sont admirablement mélangées : des rapprochements entre les deux sont recherchés et imaginés ; la disposition d'esprit subjective, l'affection du vouloir, prend part à l'intuition du monde environnant, et réciproquement lui prête ses couleurs : le véritable poème lyrique est l'empreinte de ces états d'âme mélangés et partagés. (PS, 66-67)

Dans la poésie houellebecquienne, la tonalité lyrique permet d'exprimer le désir de *mettre fin* à l'état de manque, et se mobilise dès lors que l'envie d'imaginer une autre configuration topologique se déclenche chez le poète. Le lyrisme rend ainsi compte de la faille ontologique

⁷⁷ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme* (3^e éd.), Paris, José Corti, coll. « en lisant en écrivant », 2009, p. 14. Désormais, je ferai référence à cet ouvrage de manière abrégée par le sigle « DL » que j'inscrirai directement dans le texte.

du sujet en même temps qu'il réfléchit à la possibilité de réparer cette faille : « le lyrisme [...] peut être entendu comme une tentative de surmonter la déchirure ontologique et comme la passion ou le *ravissement* du sujet dans le langage ». (DL, 17) Le lyrisme, ajoute Maulpoix, est une célébration poétique, une fête du langage : « il *va vers le langage dans le langage*. Le chant lyrique est ce mouvement, ce renchérissement de la parole sur elle-même ». (DL, 17) Il prend son impulsion dans un « vœu », celui de dépasser les limites du monde. Il est, selon la formule baudelairienne que cite Maulpoix, une « aspiration humaine vers une beauté supérieure ». (DL, 15)

Dans l'anthologie, le lyrisme insiste sur le « vouloir entravé » en prenant souvent la forme particularisée de l'élégie⁷⁸. Historiquement, l'élégie chante principalement la mort et la perte amoureuse, deux des thèmes principaux de *Non réconcilié*. L'élégie mobilise parfois des « adresses lyriques » : « Tant que tu n'es pas là, je t'attends, je t'espère ;/C'est une traversée blanche et sans oxygène ». (NR, 48) Ces adresses lyriques se nouent étroitement aux enjeux topologiques, surtout lorsqu'elles se présentent comme un appel vers un autre monde : « Donnez-moi la paix, le bonheur/Libérez mon cœur de la haine/Je ne peux plus vivre dans la peur ». (NR, 194) L'adresse lyrique apparaît parfois comme un appel « autre-mondiste », ainsi que l'appelle la chercheuse Aurélie Loiseleur⁷⁹.

⁷⁸ On peut éclairer l'élégie houellebecquienne et, plus largement, la tonalité lyrique à l'imprégnation du romantisme sur son œuvre. Au sein du mouvement romantique, c'est probablement l'œuvre de Lamartine qui a eu la plus grande influence sur la poésie houellebecquienne. On observe en effet plusieurs références à Lamartine à travers l'œuvre houellebecquienne. Le court récit *Graziella* de Lamartine est d'ailleurs l'un des intertextes centraux de *Sérotonine* (2019), le plus récent roman de Michel Houellebecq. Dans sa préface à *Non réconcilié*, Agathe Novak-Lechevalier observe que « [c]'est vers l'effusion fastueuse et apparemment surannée du lyrisme lamartinien qu'il faut aussi se tourner pour se donner les moyens de [...] comprendre [le romantisme houellebecquien]. En témoigne l'hommage que Michel Houellebecq rend à Lamartine lorsqu'il évoque la lecture précoce qu'il a faite de *Graziella* et du poème « Le Premier Regret » [...] : "Jamais avant Lamartine et jamais après lui (même chez Racine, même chez Victor Hugo), on n'avait écrit avec ce naturel, cette spontanéité, cet élan du cœur" ("J'ai lu toute ma vie", *Interventions 2*). » (NR, 14)

⁷⁹ Aurélie Loiseleur attache en effet le lyrisme à la quête d'un autre monde : « L'invention par l'instance lyrique d'un "effet d'univers" qui dépasse la simple référentialité.[...] [L]e sujet lyrique existe par l'adresse et l'interlocution, cet autre monde fait pendant à l'univers référentiel dans un dédoublement source de tensions. Qu'est-ce qu'il lui emprunte ? Qu'est-ce qui l'en distingue ? Il se présente en effet comme le résultat de projections imaginaires, religieuses et culturelles (un paradigme tel que le paradis, la nostalgie de l'unité), qui font de lui un lieu commun distinct de l'utopie, avec ses avatars dans l'histoire : on peut alors interroger ce paradoxe, les métamorphoses de ce qui n'existe pas. Le lyrisme, relié à un réseau de représentations, excède le réel. Quel espace-temps décrit-il ? C'est cette dialectique de la présence et de l'absence qui nous retiendra : en quoi le haut lieu du lyrisme est-il un hors-lieu ? » (Aurélie

Il s'agit d'observer, de manière plus générale, que le lyrisme a partie liée avec le mouvement. Est lyrique ce qui s'envole, ce qui prend son élan : « il n'est de plus essentiel à la définition du lyrisme que l'idée d'élévation. Elle en est le *principe actif*. » (DL, 15) Le lyrisme, poursuit Jean-Michel Maulpoix, « cherche de toutes ses forces à reculer les bornes du territoire même qui nous est imparti ». (DL, 15) Pour cette même raison, le lyrisme m'apparaît étroitement lié à la redéfinition topologique dans laquelle s'engage le poète. Le poète décrit explicitement ce désir d'élévation dans un poème de *La Poursuite du bonheur* : « je reste un romantique, émerveillé par l'idée d'envol (de pur envol, spirituel, détaché du corps). » (P, 204) Dans les poèmes sans lyrisme, le vers tend vers l'immobilisation, il suspend son vol. Le sujet est alors dépeint dans une stase, pétrifié au sein de limites qui inhibent son mouvement. Le lyrisme épouse, en revanche, la quête de transcendance du sujet poétique : « Et pfuui! Si je pouvais m'envoler au ciel, m'envoler au ciel tout de suite![...] Mon dieu! Qu'il est donc difficile de se réconcilier avec le monde! » (NR, 181) Le corps du poète semble ici vouloir s'imprimer sur la page par la traduction d'un souffle – respiration agitée, exclamative, du rêveur – qu'on cherche à transcrire presque phonétiquement : « Et pfuui! »

Le devenir lyrique du poème houellebecquien reprend certains traits canoniques du lyrisme, tels que l'expression exacerbée des affects du moi (« Je me sens bizarrement triste »[NR, 71] ; « Quoi que je fasse, il y aurait la souffrance. »[NR, 62]), l'apostrophe (« Montre-toi, mon ami, mon double/ Mon existence est dans tes mains »[NR, 202]), l'exclamation (« Oh ! »[NR, 58] ; « Dieu que la vie est monotone/ Que les horizons sont lointains ! »[NR, 127]), les formules anaphoriques ou répétitives (« La vie est rare, la vie est rare. »[NR, 59]), le rythme saccadé du vers (« Le lyrisme et la passion nous les avons connu mieux que/ personne./ Beaucoup mieux que personne »[NR, 146]) et, finalement, l'interrogation oratoire. Certaines interrogations oratoires sont particulièrement saisissantes, en ce qu'elles expriment puissamment un désir impossible à réaliser ou empêché par des limites :

Pourquoi ne pouvons-nous jamais
Jamais
Être aimés ? (NR, 63)

Loiseleur, « Propositions sur le lyrisme. Autour de J. Culler », *Fabula*, en ligne, <https://www.fabula.org/atelier.php?Le_lyrisme%2C_autour_de_J%2E_Culler>, consulté le 10 mars 2019.)

Ce poème, qui correspond strictement à ces trois vers, est le plus court du recueil. Il rend bien compte de l'usage singulier que fait l'auteur du lyrisme. La répétition du mot « jamais », dans le deuxième vers, débute par une majuscule, comme si on avait voulu mettre l'accent sur l'absoluité du mot. Toute la tension du poème se concentre alors dans ce mot, qui triomphe au cœur du poème. La tonalité lyrique s'inscrit d'abord et avant tout dans la cadence du poème; le premier vers, qui est le plus long, est suivi par un deuxième vers qui se raccourcit abruptement, ce qui force un ralentissement de la scansion. Impossible, d'ailleurs, de ne pas suivre la scansion suggérée par le poète : on nous incite à lire le second « jamais » sur autre ton et à un rythme différent que le premier. La seconde occurrence du mot apparaît presque « criée », désespérée, comme s'il voulait insister un peu plus sur la page. Le poète crée par le fait même un effet de gradation, avant de s'interrompre abruptement. Nous voilà donc au sommet de la courbe alors que le poème nous entraîne dans sa chute, par le long silence que le blanc de la page inscrit – suprême façon, peut-être, de donner une forme poétique au manque.

CHAPITRE III

FANTASMER LES LIMITES DU MONDE

Ataraxie, figures de cloison, tonalité apathique

C'est la face B de l'existence,
Sans plaisir et sans vraie souffrance
Autre que celles dues à l'usure,
Toute vie est une sépulture⁸⁰

Michel Houellebecq

Dans certains vers de l'anthologie, l'harmonie décrite par le poète est colorée et exaltante. Or, cette harmonie se révèle tout à fait différemment dans ces lieux qui se *referment* sur une cloison. En effet, quand le désir s'accomplit à travers le scénario fantasmatique, on atteint un « havre/Un endroit sombre et protégé » (NR, 202), un endroit où l'on accède à la « grâce immobile ». (NR, 173) Le fantasme d'enveloppement « neutralise » le sujet. Dès lors, il n'y a plus de combat entre lui et le monde, on avance dans une sorte d'apathie, sur un chemin sans embûches : « Ce sera un matin apaisé et discret;/Je marcherai longtemps, sans joie et sans regret ». (NR, 197) Dès lors, le fantasme n'apparaît pas comme un fantasme d'euphorie, d'extase, ou de jouissance, mais bien comme celui d'un apaisement, d'une cessation de la lutte.

Au terme de la scène fantasmatique, on voit donc apparaître un état particulier : la « face B de l'existence » (P, 373), où l'on accède au « non-désir ». Il faut suivre le circuit du fantasme et se rendre jusqu'à la fin de son scénario pour observer les effets sur le sujet de l'accomplissement de son désir. En arrivant au bout du circuit, on observe cet état « neutre »,

⁸⁰ Michel Houellebecq, *Poésie, op. cit.*, p. 373.

c'est-à-dire la mise en suspension du cycle du désir, qui permet l'annihilation du manque, de la souffrance et de la déliaison. Il se dégage alors du poème une harmonie ataraxique⁸¹.

Si le sujet du poème entre parfois en lutte avec les limites, il est souvent montré comme abandonnant le duel : « Il y a eu des nuits où nous avons perdu jusqu'au sens du combat » (NR, 168); « Je tomberai un jour, et de ma propre main:/Lassitude au combat, diront les médecins ». (P, 261) Cette mise en suspension du combat est présentée comme un « appel à la pitié » lancé par des « chairs [qui] sont avides » (NR, 139). Quand le poème décrit la fin du cycle du désir, on expose une éthique de la non-combativité :

Dans l'immobilité, le silence impalpable,
Je suis là. Je suis seul. Si on me frappe, je bouge.
J'essaie de protéger une chose sanglante et rouge,
Le monde est un chaos précis et implacable. (P, 180)

« Si on me frappe, je bouge » : en refusant d'entrer en lutte par l'adoption d'une posture défensive, le sujet cherche avant tout à éviter d'entrer dans le régime du désir. Or, le combat semble ici perdu d'avance; ce poème réitère en effet l'aspect inéluctable, à proprement parler « implacable » du monde, qui entraîne le sujet dans son chaos.

On taille ainsi une place dans plusieurs poèmes pour penser la fin du cycle du désir dans l'optique d'un abandon total de soi aux limites du monde : « Et j'avais envie de cesser de vivre./De m'arrêter sur le bord du chemin/De ne même plus écrire de livres/De m'arrêter, enfin./[...]La lutte s'y apaise, on a l'impression d'entrer au tombeau ». (NR, 87) Ici, encore, le poète décrit la lutte, qui est suivie de près par un geste d'abandon : « Nous avons combattu des puissances hostiles./Puis nos bras amaigris ont lâché les commandes. » (NR, 162) Ces poèmes, qui mettent en scène la fin du conflit entre le sujet et le monde, suggèrent l'adoption d'une position de passivité devant les « assauts » du désir. Le sujet adopte par le fait même une position de détachement à l'égard du monde, en faisant de son corps un espace protégé où le

⁸¹ À cet égard, Agathe Novak-Lechevalier observe pour sa part que les fins romanesques, chez Houellebecq, manifestent souvent une posture éthique analogue à celle ataraxique que je dégage dans certains poèmes de *Non réconcilié*. Ces fins montrent, selon elle, un sujet en proie à « une sorte d'affaiblissement du vouloir-vivre très schopenhauerien[...] [et] plus largement [à] une sorte de délestage. Dans le roman houellebecquien, la fin ne permet jamais de toucher au but : elle amène au contraire celui-ci à se dissoudre, elle lui ôte toute pertinence et toute réalité – elle suggère que ce après quoi les personnages ont couru, ce qui les a mus, n'était somme toute qu'un mirage. » (*L'art de la consolation, op. cit.*, p. 249.) Il y a, en effet, chez Houellebecq, la mise au jour d'un « mirage ». Une fois exposé, ce mirage dévoile une partie inédite du réel. Ce « mirage », n'est-il pas, d'ailleurs, une autre façon de nommer le rapport *fantasmatique* d'un sujet au réel?

désir ne parvient plus à l'atteindre : « J'aurai passé trois ans au bord de la piscine/Sans vraiment distinguer le corps des estivants;/La surface des peaux traverse ma rétine/Sans éveiller en moi aucun désir vivant. » (NR, 121)

Le questionnement éthique qui traverse le recueil trouve une première réponse lorsque le sujet adopte une position défensive en apprenant à vivre *avec* la présence de ces ennemis que sont le désir, la mort et la souffrance. Il s'agit ici d'une posture d'acceptation ou de résignation que le poète cherche à définir. Une vie passive semble dès lors la seule envisageable pour mener une existence heureuse. Il s'agit, pour ce faire, de cesser d'«essa[yer] de plier/le monde à ses désirs », comme le postule ici le poète dans un poème extrêmement plat et apaisant :

Nous devons développer une attitude de non résistance au monde ;
 Le négatif est négatif,
 Le positif est positif,
 Les choses sont.
 Elles apparaissent, elles se transforment.
 Et puis elles cessent simplement d'exister ;
 Le monde extérieur, en quelque sorte, est donné.
 [...]
 Nous ne devons pas ressembler à celui qui essaie de plier le monde à ses désirs
 À ses croyances
 Il nous est cependant permis d'avoir des désirs
 Et même des croyances
 En quantité limitée.
 [...]
 Mais nous ne nous battons pas
 Nous ne devons pas nous battre
 Nous sommes dans la position éternelle du vaincu. (NR, 88)

De ce poème se dégage un aspect calme tout à fait particulier, notamment par le fait qu'il ne met pas différents mots en tension rimique. On note, en effet, que les seules rimes de ce poème sont produites par la répétition d'un même terme : croyances/croyances, désirs/désirs, battons/battre. Or, à la fin du poème, la répétition incantatoire du « nous » donne un certain relief au poème. Le poète appuie sur le « nous », comme pour le consolider et l'isoler des autres mots du poème, comme pour insister sur l'opposition de ce *nous* au monde. C'est bien, aussi, le postulat du poème : le monde s'oppose à *nous*, à l'être humain. Selon les principes éthiques qui sont formulés dans ce poème, il est préférable d'accéder à une posture non-agonistique en

réduisant au minimum ses désirs : il est permis de désirer « en quantité limitée », enseigne le poète. D'ailleurs, si le sujet est montré comme combatif dans le recueil, c'est par sa seule force de résistance à entrer dans une lutte avec les limites que lui imposent le monde : « nous ne nous battons pas ». C'est en refusant d'entrer dans la lutte qu'on en vient à accepter *le monde tel quel* (« Le positif est positif/Le négatif est négatif/Les choses sont. ») et que le besoin de fantasmer d'autres possibles apparaît caduc : « Hier après-midi le monde était docile » (NR, 121), écrit ailleurs le poète. C'est bien un renversement qu'opère l'écrivain dans ce dernier vers : si le monde apparaît « docile », c'est parce que le sujet choisit de se plier à ses limites. Pour le formuler autrement, le monde apparaît docile à celui qui cesse de vouloir le transformer. Cette posture éthique suggère que le sujet se plie au monde plutôt qu'il ne plie le monde à ses désirs. Le sujet devient aussitôt en adéquation avec l'univers. Enfin, on en vient à constater que l'éthique de *Non réconcilié* valorise, d'un point de vue fantasmatique, les positions du vaincu et du passif plutôt que les positions du vainqueur et de l'actif.

Cette éthique de la non-combativité sous-tend un regard différent sur la topologie du monde. Lorsqu'il adopte cette *attitude de non résistance au monde*, le poète ne semble plus chercher « à parfaire » l'univers en redéfinissant ses limites. La vision poétique tend parfois à devenir moins « active », c'est-à-dire qu'elle tend à devenir une pure contemplation du monde. Le poète dépeint l'état du « cœur aperceptif » (NR, 199), où le regard se déleste de toute volonté. La vue du poète devient plus claire, le paysage se dénoue, tant et si bien que les formes semblent se soustraire de leur contours, de leurs limites : « Et les contours se brouillent/La lumière est tremblante/Mon regard se dépouille/Je suis là, dans l'attente./Sereine. » (NR, 153) Le sujet embrasse alors le monde dans sa totalité, il épouse entièrement l'ordre du monde. Le monde devient « parfait » dès lors que le poète accepte de se plier complètement à sa loi, à son rythme, à son axiologie – en bref, aux formes de vie qui sont générées dans cette configuration topologique. En épousant totalement la configuration topologique de l'univers, le poète parvient ainsi à accomplir son fantasme de réconciliation avec le monde.

En plus de dialoguer avec un fantasme de mort, le fantasme de réconciliation m'apparaît également en constante communication avec un autre fantasme qui traverse, lui aussi, toute l'œuvre houellebecquienne : le fantasme de *soumission*. Ces trois fantasmes m'apparaissent si indissociables qu'ils gagneraient peut-être, d'ailleurs, à être pensés comme les faces d'un seul et même fantasme. J'aime à penser que le fantasme de soumission est aussi

ce qui explique l'attrait de Michel Houellebecq pour un poète comme Charles Péguy, qui chante les louanges comme nul autre de la soumission au pays et à Dieu.

3.1 Le fantasme de réconciliation

C'est généralement de manière latente que travaille, dans le texte, le fantasme d'un écrivain. Il n'est pas rare, à cet égard, qu'un fantasme d'écrivain soit transtextuel, c'est-à-dire qu'il dépasse un seul texte pour traverser l'œuvre complète de l'auteur. C'est souvent, d'ailleurs, par le caractère répétitif d'un trait d'écriture qu'on entend le fantasme – que ce soit un motif itératif, une scansion particulière qui ponctue le texte ou un signifiant surreprésenté dans la langue de l'écrivain. Si le fantasme n'apparaît pas nommément chez Houellebecq, il insiste néanmoins *partout*.

Il est en effet remarquable d'observer à quel point le fantasme de réconciliation contamine d'un bout à l'autre l'imaginaire des recueils de poésie, de même que des romans de l'auteur. Plusieurs de ses textes s'emploient à penser un élément commun qui permettrait de transcender les éléments épars de l'univers pour les réunir. Dès lors, le fantasme de l'écrivain, c'est bien celui d'en arriver à une « ontologie » capable d'offrir une « vision globale », pour reprendre des termes houellebecquiens. C'est aussi ce qu'il évoque dans sa correspondance avec Bernard-Henri Lévy, où il attache ce fantasme à une quête mystique :

C'est Nietzsche je crois, avant de sombrer lui-même, qui suggérait l'idée que l'homme du futur devrait avoir *deux cerveaux* : l'un pour la science, l'autre pour le reste. [...] Et comme j'ai du mal, au fond, à accepter cette phrase de Nietzsche, même si je comprends très bien ce qu'il veut dire. Comme j'ai du mal à renoncer à l'idée qu'il se trouve quelque part une unité, une identité d'ordre supérieur. Comme j'ai du mal, en un mot, à me passer d'une *mystique*. À ma décharge, je ne suis pas le seul. Et même chez Aragon je peux la retrouver, cette croyance en un centre mystérieux, unique, dont tout procéderait. (EP, 264)

Lorsque Michel Houellebecq réfléchit aux formes que pourrait prendre cette *identité d'ordre supérieur*, le poète s'engage à certains moments dans un travail de distanciation critique, qui n'est pas sans accointances avec le travail de mise à distance du monde du philosophe. Le monde, tel qu'on le perçoit dans l'immédiat, est un monde atomisé, chaotique, incohérent : « J'ai même visité la nature/Et je l'ai trouvée mal rangée » (P, 379), écrit le poète dans *Configuration du dernier rivage*. Le travail de l'écrivain consiste alors à prendre un certain recul par rapport à la perception immédiate afin de procéder à une reconstruction unifiée du monde. Dans l'œuvre romanesque de Michel Houellebecq, cela s'incarne thématiquement par

une réflexion constante sur la possibilité d'un « paradigme », d'une « ontologie », ou d'une « vision globale » qui permettrait de réconcilier les êtres humains⁸². Un tel intérêt pour une forme transcendantale est nommé dès le prologue des *Particules élémentaires*, où le narrateur insiste sur le rôle crucial du « paradigme » qui permet d'établir une « vision du monde adoptée par le plus grand nombre ». (PÉ, 10) Le monde est d'ailleurs souvent pensé, dans les romans houellebecquiens, en termes de « mutations métaphysiques », qui sont des moments de transition radicale où l'élément unificateur de la civilisation s'est modifié – on pensera, notamment, à l'entrée de la civilisation occidentale dans l'ère de la chrétienté. Ce rôle unificateur, c'est en effet celui qu'a joué la religion catholique dans la civilisation occidentale au cours du Moyen-Âge. La religion est l'une des « figures de réconciliation » les plus récurrentes dans l'oeuvre de Michel Houellebecq, en tant qu'elle permet de fédérer les individus au sein d'un même plan transcendant. C'est probablement cet extrait de *Soumission* (2015), qui dévoile le mieux ce rôle de liaison que Houellebecq reconnaît à la religion dans ses romans :

Si nous considérons un graphe de liaison, soit des individus (des points) reliés par des relations personnelles, il est impossible de construire un graphe plan reliant entre eux l'ensemble des individus. La seule solution est de passer par un plan supérieur, contenant un point unique appelé Dieu, auquel seraient reliés ensemble des individus ; et reliés entre eux, par cet intermédiaire. (S, 274)

Dans *Les Particules*, c'est plutôt à la technique scientifique que l'écrivain confie le rôle d'un plan transcendant pouvant accomplir la réconciliation par une « mutation métaphysique ». Par ces divers éléments de réconciliation qui parcourent l'oeuvre de Michel Houellebecq, le monde devient clos, scellé par cette vision commune du monde. C'est cette même quête d'un élément de liaison que recherche le poète dans *Non réconcilié* : « Il faudrait en arriver à une science unique », à une « synthèse organique ». (NR, 38) Le poète évoque lui-même ce désir d'emballer le monde sous le sens, qu'il tourne en dérision dans ce court poème, comme pour montrer le caractère illusoire de cette quête :

⁸² Le sociologue des religions Guy Ménéard offre une typologie éclairante des façons d'appréhender la transcendance. Il distingue les *transcendances partagées mais non-religieuses* (comme le marxisme, les utopies ou l'Histoire telle que conçue dans le positivisme), des *transcendances immanentes* (comme la figure de la nature luxuriante ou de Dionysos), et des *transcendances extatiques* qui célèbrent l'ici-maintenant. L'oeuvre de Michel Houellebecq donne à voir ces différentes formes de transcendance en réfléchissant aux paradigmes pouvant réunir les êtres humains au sein d'une vision globale. (Guy Ménéard, « Quête des sens, quête de sens ? S'envoyer en l'air », dans *À chacun sa quête*, op. cit., p. 36.)

Je tenais des propos concernant les teckels
 À l'époque
 Je voulais établir quelque chose d'univoque
 (Un nouveau paradigme, un projet essentiel).

Je me sentais rempli de faim philosophique
 Entre les herbes
 Dans le jardin de mes après-midi pathétiques ;
 Le ciel était superbe. (P, 365)

La prégnance de cette « faim philosophique » appelle le regard vers le haut – hauteurs d'où le sujet, lyrique, perçoit le « ciel superbe », et qui annoncent la chute prochaine, l'atterrissage dans le *jardin pathétique* de l'existence.

3.1.1 Un monde cloisonné

Dans la troisième configuration topologique du poème houellebecquien, les signifiants associés au fantasme de réconciliation deviennent indissociables de l'imaginaire de la cloison. Chez Houellebecq, se réconcilier, c'est, *a fortiori*, se cloisonner. Le fantasme de réconciliation se manifeste en effet par l'insistance des figures qui renvoient à cet imaginaire de la cloison et qui découpent une forme dans l'espace du poème en contribuant à dessiner sa topologie. Les figures du fantasme produisent une forme enchâssée dans une autre. Le sujet, médiatisé par des figures, évolue dans un monde cloisonné, lui-même enchâssé dans une entité plus vaste qui, elle, est ouverte : forme sans bords. Ainsi, dans le poème houellebecquien, la figure cloisonnée circule dans le vide. Un vers comme « Nous voulons[...]/Quelque chose qui dépasse et contienne l'existence » (NR, 207) manifeste une telle forme paradoxale, à la fois *contenue* et *dépassée*, une forme à la fois fermée et ouverte.

À l'instar d'une telle forme, la transcendance est souvent montrée par le poète comme décrivant une topologie complexe. Dans le poème « Le corps de l'identité absolue », l'auteur réfléchit à la spatialité de la transcendance en imaginant ses formes :

La maison du Seigneur est semblable à une taupinière;
 Il y a de nombreuses ouvertures,
 Des galeries où le corps a de la peine à se glisser;
 Pourtant, le centre est désespérément vide. (P, 201)

Tout le paradoxe est dans ce « pourtant », auquel se chevillent les éléments contraires que le poète tente ici de conjuguer. La maison du Seigneur est à la fois « close » et « pleine » (une « taupinière » où l'on « a de la peine à se glisser »), en même temps qu'elle apparaît « ouverte »

et « vide » (« il y a de nombreuses ouvertures » et son « centre est désespérément vide »). Le mode poétique permet ici de réconcilier des plans opposés par le rapprochement d'images qui suggèrent un espace complexe, difficilement représentable. La poésie donne une forme aux espaces qui ne sont pensables que par la topologie. Imaginer un autre monde, un monde transcendant en l'occurrence, suppose en effet d'aller vers une forme inédite, ce que rend ici possible le processus de métaphorisation. La poésie peut dire deux choses en même temps; elle a ce privilège de dépasser les contradictions sans s'abîmer.

Par ce même procédé de rapprochement des plans contraires, le poète noue ici l'imaginaire de l'exotisme à celui de la familiarité dans cette deuxième partie du poème « HMT » :

II. Pour moi qui fus roi de Bohême,
 Qui fus animal innocent
 Désir de vie, rêve insistant,
 Démonstration de théorème

Il n'est pas d'énigme essentielle
 Je connais le lieu et l'instant
 Le point central, absolument,
 De la révélation partielle

Dans la nuit qui dort sans étoiles
 Aux limites de la matière
 S'installe un état de prière :
 Le second secret s'y dévoile. (NR, 134)

Tout le poème joue sur la dynamique du connu et de l'inconnu. L'inconnu (le *mystère*, le *secret*, l'*énigme*) est ramené au connu : « Je connais le lieu et l'instant/le point central, absolument ». C'est aux derniers retranchements du connu, soit « aux limites de la matière », qu'on atteint un « état de prière » et que le dévoilement du monde s'opère. La révélation apparaît ici comme une expérience qui dé-familiarise temporairement le sujet avant de le rapporter à l'essence même de la connaissance. Ainsi, après s'être frotté à l'exotisme, le poète revient dans le domaine du connu et assiste à une révélation : « Le second secret s'y dévoile ». Dès lors, si le monde s'ouvre et que le sujet, en se frottant au mystère de ce monde, perd ses repères, ce n'est qu'un passage avant d'atteindre sa destination : un monde fermé, connu, dénué de mystères. On peut, pour ainsi dire, en prendre la *mesure*. Cette tension entre le centre et la périphérie, le monde et l'autre monde, la familiarité et l'exotisme, structure tout le recueil.

À l'instar de ce poème, plusieurs extraits de *Non réconcilié* montrent la configuration topologique, structure de bords paradoxalement traversés, comme étant fantasmée à partir d'attributs qui suscitent un imaginaire du *familier* et replacent le sujet au centre de l'univers. Dans l'un des derniers poèmes du recueil intitulé « Les opérateurs contractants », le sujet accède à un point de vue privilégié sur le monde. Il accède à la perspective du « ciel central », durant un « moment idéal » où le monde « s'élargit » : « Vers la fin d'une nuit, au moment idéal/Où s'élargit sans bruit le bleu du ciel central ». (NR, 197) Si la traversée du sujet est balisée par des formes exotiques en périphérie du centre, elle culmine toutefois dans un retour à l'ordre, vers le centre connu et familier. Au centre de l'univers, rien n'apparaît inconnaissable, c'est le lieu où le poète semble pouvoir tenir le monde dans sa main.

Dans le dernier poème du recueil, le poète décrit comment l'abolition des limites laisse place à la communion et à la création d'un nouveau monde. Il se dégage un sentiment cosmogonique, car la vue contemplative du sujet est transcendante et embrasse chacun des éléments sécables pour les réunir. Le sujet se métamorphose pour devenir consubstantiel aux divers éléments de l'univers. C'est cette présence « réfractée » du sujet que l'on décrit ici dans l'ultime poème du recueil par l'accumulation des « je suis » :

Et je suis la bouée qui soutient l'enfant mort,
 Les chaussures délacées craquelées de soleil
 Je suis l'étoile obscure, le moment du réveil
 Je suis l'instant présent, je suis le vent du Nord. (NR, 208)

Le fantasme de l'écrivain consiste, ultimement, à atteindre cette position centrale pour retracer l'unité, l'uniformité, l'*un* insécable de l'univers. C'est une démarche foncièrement *religieuse*, au sens fort – étymologique – du terme, que celle du sujet tentant de se réinscrire spatialement dans la totalité du monde, « à équidistance parfaite de la nuit », où il peut observer le ciel dans sa « valeur uniforme ». (NR, 104) Cette position privilégiée au *centre* du monde est la situation idéale du sujet qui cherche à éprouver la totalité du monde. Il accède ainsi à une expérience de l'absolu, durant laquelle le dedans et le dehors en viennent à s'abolir dans une union parfaite.

Le fantasme de réconciliation, ou de « complémentarité⁸³ » comme le nomme Serge Leclaire, en vient donc à supporter la quête de transcendance du poète, dans la mesure où cette

⁸³ Je reprends pour mémoire cette phrase de Leclaire, citée plus tôt, où il retrace l'origine du fantasme de complémentarité dans la « dimension essentielle de la séparation ». Cette quête de complémentarité,

quête apparaît comme une recherche d'existence augmentée, transfigurée, sublimée – c'est, en un mot, ce que traduit le « encore » qui s'ajoute à la fin du vers houellebecquien : « Hantés par la souffrance et conscients de nos peines/L'idée de fusion persiste dans nos corps/Nous sommes, nous existons, nous voulons être *encore*. [Je souligne]» (NR, 185) Ce « encore » traduit la quête d'un « plus » ajouté au visible, d'une fusion sublimant la charpente d'os et de viande du corps humain.

Afin d'exprimer ce moment de fusion où le corps « sans bords » se referme pour se lier à une totalité, le poète convoque de manière récurrente la « métaphore aquatique » qui apparaît également, ici, comme une façon d'exprimer poétiquement le sentiment océanique. L'un des derniers poèmes du recueil évoque ce sentiment et dévoile la puissance fantasmatique de l'imaginaire lacustre dans le recueil :

Je voudrais une existence trouble
 Une existence comme un étang, comme une mer,
 Une existence avec des algues
 Et des coraux, et des espoirs, et des mondes amers
 Roulées par la pureté des vagues. (NR, 202)

La métaphore se poursuit dans la strophe suivante, où le sujet mort devient *eau parmi les eaux* :

L'eau glissera sur mon cadavre
 Comme une comète oubliée
 Et je retrouverai un havre,
 Un endroit sombre et protégé. (NR, 202)

Par l'accumulation d'images qu'ouvrent les trois « comme » des deux strophes, le poème suscite un monde analogique dont le pan est si large qu'il parvient à décrire ce mouvement d'élargissement du corps qui se lie graduellement à une totalité. Il s'en dégage une impression que ce monde analogique est infini, tant le souffle du poème apparaît inspiré, si bien qu'il semble n'y avoir aucune limite au fantasme si ce n'est la structure fixe, rigide, du poème. En effet, ce souffle pourrait, semble-t-il, poursuivre l'accumulation des images fantasmatiques (« avec des algues, et des coraux, et des espoirs, et des mondes amers [...] »), mais s'interrompt pour faire entrer le poème dans une forme – dont la longueur des vers, oscillante dans la première strophe, mime le mouvement des vagues.

d'atteindre à nouveau le sentiment d'une « suture » parfaite – le sein qui comble la bouche de l'enfant –, n'est-ce pas d'ailleurs le fantasme latent de toute vie humaine?

Dans un poème sans titre de l'anthologie, c'est cette même quête de réconciliation qui est nommée dans une vision cloisonnante où le sujet apparaît « neutralisé » et pacifié, alors qu'il gravite dans un monde non-agonistique :

Nous roulons protégés dans l'égalité lumière
 Au milieu des collines remodelées par l'homme
 Et le train vient d'atteindre sa vitesse de croisière
 Nous roulons dans le calme, dans un wagon Alsthom,

Dans la géométrie des parcelles de la Terre
 Nous roulons protégés par les cristaux liquides
 Par les cloisons parfaites, par le métal, le verre,
 Nous roulons lentement et nous rêvons du vide.

[...]

Nous roulons lentement au milieu de la Terre
 Et nos corps se resserrent dans les coquilles du vide
 Au milieu du voyage nos corps sont solidaires
 Je veux me rapprocher de ta partie humide.

[...]

Nous rejoignons enfin le mystère productif,
 Dans le calme apaisant d'usines célibataires. (NR, 163)

Dans ce poème, on parvient à dépasser la solitude en se solidarissant avec une autre entité : « Au milieu du voyage nos corps sont solidaires ». Le mouvement décrit dans la vision fantasmatique est celui d'un sujet tendu vers l'autre; ainsi plusieurs verbes d'action suscitent, dans le poème, cet imaginaire de la liaison : on se « rapproche », on se « resserre », on « rejoint ». Par cette liaison, le monde retrouve son équilibre, ce que des mots comme « égale », « calme », « protégés » ou « vitesse de croisière » permettent d'exprimer. La figure du wagon sert de cadre pour le fantasme du sujet, qui rêve d'intégrer un espace clos et scellé. Ce poème suggère également une allégorie du travail du poète qui domine la nature en lui donnant une forme. Le vers « au milieu de collines remodelées par l'homme » inspire en effet un autre degré de lecture : ces « collines remodelées », ne sont-elles pas également ces formes fantasmées, reconfigurées, par le poète? La technique, celle de l'ingénieur comme celle du poète, permet d'atteindre la suture parfaite, en produisant, par ses formes, un univers complètement fermé et sécurisant : « Nous roulons protégés[...]/Par les cloisons parfaites, par le métal, le verre ». (NR, 163) C'est bien, ultimement, ce que peut le poème : *cloisonner parfaitement* le monde.

3.2 Deux cas de figure pour cloisonner le monde

3.2.1 Les « moyens de transport » et le « couple »

Si l'on en vient à dégager le fantasme de réconciliation comme étant à la genèse d'un mouvement d'écriture chez Houellebecq, c'est d'abord et avant tout parce que plusieurs figures se répètent d'une œuvre à l'autre et pointent toutes vers un même imaginaire fantasmatique. Chez Houellebecq, deux figures sont particulièrement prégnantes par leur récurrence et leur portée fantasmatique : ce sont les « moyens de transport » et le « couple ». Ces deux formes ont pour point commun qu'elles sont *contenues* et *dépassées* (NR, 207), une forme qui n'est pas sans rappeler celle de l'enfant dans le ventre de sa mère. Le fantasme houellebecquien est un fantasme de retour *in utero*.

Dans toute l'œuvre poétique houellebecquienne, on observe en effet une présence marquée de poèmes qui décrivent un « habitacle », par exemple un train, un wagon de métro, une automobile ou un avion. Ce qui est singulier, c'est que le poète insiste souvent sur les effets *transcendants* de ces différents habitacles. À cet égard, j'ai pu compter pas moins de six poèmes qui, dans l'anthologie, investissent fantasmatiquement la figure cloisonnante du moyen de transport⁸⁴.

Dans plusieurs poèmes, cette figure fantasmatique permet au sujet de « traverser » et de « dépasser » les limites du monde : « Puis le train glisse entre les rails/Dépassant les premières banlieues/Il n'y a plus de temps ni de lieu ». (NR, 70) Que ce soit le train, l'avion ou la voiture, ces figures inscrivent le sujet dans un rapport différent à l'espace-temps et transforment par là même le rapport à la topologie. Ces différents habitacles permettent, en effet, d'observer le monde extérieur à partir d'une perspective inédite. Dans le poème « Sublime abstraction du paysage », c'est l'automobile qui permet d'appréhender le réel d'un lieu inédit. Le monde devient radicalement différent vu de cette cloison :

Sublime abstraction du paysage.

COURTENAY-AUXERRE NORD.

Nous approchons des contreforts du Morvan. L'immobilité, à l'intérieur de l'habitacle, est totale. Béatrice est à mes côtés. « C'est une bonne voiture », me dit-elle.

⁸⁴ « Dans le train direct pour Dourdan » (NR, 70) ; « Dans le métro à peu près vide » (NR, 71) ; « Un triangle d'acier sectionne le paysage » (NR, 113) ; « Sublime abstraction du paysage » (NR, 177) ; « Le TGV Atlantique glissait dans la nuit » (NR, 178-179) ; « Le train s'acheminait dans le monde extérieur » (NR, 191).

Les réverbères sont penchés dans une attitude étrange, on dirait qu'ils prient. Quoi qu'il en soit, ils commencent à émettre une faible lumière jaune orangé. La "raie jaune du sodium", prétend Béatrice.

Déjà, nous sommes en vue d'Avallon. (NR, 177)

Si la voiture se déplace, les deux personnages qui s'y trouvent sont quant à eux « immobiles », comme si le mouvement du monde ne pouvait pas les atteindre à l'intérieur de l'habitacle qui les protège complètement. Dans ce paysage qui se *révèle*, les « réverbères » sont décrits comme étant « en prières »; la protection de l'habitacle imprègne le poème d'un halo qui a un caractère sacré. Par sa description en prose peu rythmée, le poème inspire une « platitude », un calme absolu.

Dans un autre poème intitulé « Variation 49 : le dernier voyage », l'avion offre là encore une perspective inédite, cette fois-ci en hauteur : « Un triangle d'acier sectionne le paysage /L'avion s'immobilise au-dessus des nuages./Altitude 8000 ». (NR, 113) De là, le sujet observe le monde, qu'il perçoit comme hostile et menaçant : « Et dans l'air raréfié l'ombilic d'un orage/Se développe et se tord;/Il monte des valeurs comme un obscur présage./Comme un souffle de mort. » (NR, 113) La forme fermée de l'habitacle contient et protège le sujet : « la blancheur fatale enveloppe nos mains/Comme un halo de glace » et l'entraîne, sans agonie, vers une mort douce, enveloppante.

On constate, plus largement, que les poèmes qui mettent en scène le sujet à l'intérieur d'une cloison en mouvement sont toujours des poèmes hautement harmonieux, sans *agôn* : « Dans le métro à peu près vide/[...]Frappé par l'intuition soudaine/D'une liberté sans conséquence/Je traverse les stations sereines/Sans songer aux correspondances ». (NR, 71) Le sujet est montré dans sa passivité la plus totale, car il est pris dans un mouvement qui n'est pas le sien. Il se laisse mouvoir, serein, par l'énergie d'une entité qui le transcende momentanément.

Dans un autre poème, on décrit le mouvement du TGV Atlantique dans des termes similaires, en évoquant la traversée du sujet qui se situe à l'intérieur de nouvelles limites rassurantes :

Le TGV Atlantique glissait dans la nuit avec une efficacité terrifiante ; l'éclairage était discret. Sous les parois de plastique d'un gris moyen, des êtres humains gisaient dans leurs sièges ergonomiques. Leurs visages ne laissaient transparaître aucune émotion. Se tourner vers la fenêtre n'aurait servi à rien : l'opacité des ténèbres était absolue. Certains rideaux, d'ailleurs, étaient tirés ; leur vert acide composait une harmonie un peu triste avec le gris sombre de la moquette. Le silence, presque absolu, n'était troublé que par le nasillement

léger des walkmans. Mon voisin immédiat, les yeux clos, se retirait dans une absence concentrée. Seul le jeu lumineux des pictogrammes indiquant les toilettes, la cabine téléphonique et le bar Cerbère trahissait une présence vivante dans la voiture ; soixante êtres humains y étaient rassemblés.

Long et fuselé, d'un gris acier relevé de discrètes bandes colorées, le TGV Atlantique n° 6557 comportait vingt-trois voitures. Entre mille cinq cents et deux mille êtres humains y avaient pris place. Nous filions à 300 km/h vers l'extrémité du monde occidental. Et j'eus soudain la sensation (nous traversons la nuit dans un silence feutré, rien ne laissait deviner notre prodigieuse vitesse ; les néons dispensaient un éclairage modéré, pâle et funéraire), j'eus soudain la sensation que ce long vaisseau d'acier nous emportait (avec discrétion, avec efficacité, avec douceur) vers le Royaume des Ténèbres, vers la Vallée de l'Ombre de la Mort.

Dix minutes plus tard, nous arrivions à Auray. (NR, 178-179)

Dans ce poème, il y a une opposition stricte entre le dedans et le dehors, entre l'habitacle harmonieux du TGV et l'« opacité des ténèbres » qu'on observe hors du train. Le train sort momentanément du monde en se dirigeant « vers l'extrémité du monde occidental. » Arrivé au bout du fantasme, on constate que l'harmonie n'a rien d'extatique, ni de voluptueux. Elle n'est ni colorée, ni musicale. L'harmonie est plutôt grise (« gris moyen », « gris sombre »), immobile (« rien ne laissait deviner notre prodigieuse vitesse »), silencieuse (« Le silence, presque absolu », « un silence feutré »), plate (« aucune émotion », « une harmonie un peu triste ») – en bref, l'harmonie est en tous points semblable à la mort. C'est la pulsion de mort ici qui insiste et qui structure l'« harmonie » lancinante du fantasme utérin. Cette harmonie est en effet à l'image d'un monde réconcilié, pacifié, sans lutte – on ajoutera, sans « vie » : « Seul le jeu lumineux des pictogrammes[...] trahissait une présence vivante dans la voiture ». Le sujet évolue passivement dans cet espace, où tout appelle la mort douce, depuis les « yeux clos » des passagers jusqu'aux « rideaux tirés ». On insiste, par ce mouvement de fermeture, sur l'imaginaire de la réconciliation; le sujet est, d'ailleurs, entouré de passagers, les corps se rapprochent, sont « immédiats », dans cette voiture où « soixante êtres humains [...] rassemblés » évoluent au sein du même mouvement.

Cette sortie hors du monde est généralement suivie d'un retour dans un univers hostile. Plusieurs poèmes qui mettent en scène une figure de transport empruntent en effet la même structure : ils commencent par montrer l'habitacle en mouvement jusqu'à la sortie du sujet hors de l'habitacle, qui est parfois décrite comme une « chute » ou comme un « retour brutal » dans le monde – n'est-ce pas, d'ailleurs, en tous points analogue à la *naissance*? En même temps

que s'immobilise le poème en laissant place au blanc de la page, les derniers mots du poème décrivent la fin du trajet : « Déjà, nous sommes en vue d'Avallon » (NR, 177) ; « Dix minutes plus tard, nous arrivions à Auray » (NR, 179); « Je me réveille à Montparnasse/[...]Le monde entier reprend sa place ;/Je me sens bizarrement triste. » (NR, 71). Dans la mesure où la cloison apparaît comme rassurante, il va de soi que la sortie hors de la cloison apparaisse comme un retour dans la dysharmonie du monde (le mouvement, le bruit, le désir, le chaos, le danger, la déliaison des corps, etc.), ainsi que le suggère ce poème tiré de *La Poursuite du bonheur* :

On descend de voiture et les ennuis commencent.
 On trébuche au milieu d'un fouillis répugnant,
 D'un univers abject et dépourvu de sens
 Fait de pierres et de ronces, de mouches et de serpents. (P, 159)

Si, lorsque le poète se retrouve à l'intérieur de la cloison, sa place et sa trajectoire sont clairement définies par une « limite, un déroulement et un sens » (NR, 48), le monde hors de la cloison est un monde sans repères, un cloaque. Dès lors, en sortant de l'habitacle, le sujet sort en même temps de la vision fantasmatique.

Outre les figures de transport, on rencontre aussi fréquemment, dans l'anthologie, la figure du couple, qui supporte l'imaginaire de la cloison. Cette conception cloisonnante du couple n'est pas exclusive à la poésie houellebecquienne, mais se retrouve aussi dans certains romans de l'auteur. C'est probablement dans *Soumission* qu'on peut lire la plus belle description du couple conçu comme une « cloison » : « Un couple est un monde, un monde autonome et clos qui se déplace au milieu d'un monde plus vaste, sans en être réellement atteint ; solitaire, j'étais traversé de failles [...]. » (S, 132) Houellebecq a souvent parlé de cette conception transcendante du couple qui imperméabilise les êtres aimés à l'hostilité ambiante, notamment dans un article récent consacré à Emmanuel Carrère : « Je crois à la possibilité du royaume restreint. Je crois à l'amour⁸⁵. » Le couple est envisagé chez Houellebecq comme une « cellule » permettant au sujet d'évoluer dans un espace clos et protégé, où l'on peut éprouver le sentiment d'unité du monde : « Tes yeux sont le miroir du monde/Marie, maîtresse des douleurs,/Marie qui fait battre le cœur;/À travers toi, la Terre est ronde. » (P, 333) Le poète met souvent en exergue le rôle salvateur de l'amour, comme ici, où il s'identifie à une « chose » fragile que l'amour a le pouvoir de protéger :

⁸⁵ Michel Houellebecq, « Emmanuel Carrère et le problème du bien », dans *Emmanuel Carrère : faire effraction dans le réel*, Paris, P.O.L., 2018, p. 458.

Chose entre les choses
 Chose plus fragile que les choses
 Très pauvre chose
 Qui attend toujours l'amour
 L'amour, ou la métamorphose. (NR, 91)

Les quatre répétitions incantatoires du mot « chose », au début du poème, amplifient l'amenuisement du sujet. Cet amenuisement du sujet se met en tension avec les deux répétitions du mot « amour » qui apportent un souffle nouveau au poème. Jusqu'à leur sonorité, les mots « chose » et « amour » sont décidément en rupture; le mot « chose » n'a qu'une seule syllabe et s'aplatit sur la sonorité « z », alors que le mot « amour » vibre, s'ouvre en mimant le mouvement de la bouche qui prononce la voyelle « a » et s'achève sur la douceur de sa deuxième syllabe « mour ». En rapprochant l'amour et la métamorphose dans le même vers, le poète pose une équivalence entre les deux termes, comme pour indiquer qu'ils jouent la même fonction dans l'existence : ainsi en vient-on à suggérer que l'on peut, par l'amour, métamorphoser cette « très pauvre chose » pour lui donner une forme plus sublime.

Dans le poème houellebecquien, si le couple a une fonction transcendante, c'est aussi parce qu'on confère à la femme aimée des attributs de pureté, qui sont proches de la figure virginale. Elle incarne, en effet, l'« intermédiaire de l'ange » (P, 83). Agissant ainsi comme un « seuil » donnant accès à une dimension sacrée, le contact avec le corps de la femme aimée ouvre vers une autre configuration topologique, un « royaume restreint » créé par l'union des corps :

Tendre animal aux seins troublants
 Que je tiens au creux de mes paumes ;
 Je ferme les yeux : ton corps blanc
 Est la limite du royaume. (NR, 135)

Dans cet autre poème, encore, l'union à la femme aimée permet explicitement de dessiner de nouvelles limites, de créer un espace où la vie prend de nouvelles formes :

Dans l'espace de ta splendeur,
 Le temps se replie et habite
 Une maison de pure douceur,
 Le temps capturé par les rites

Nous enveloppe dans sa blancheur
 Et sur nos lèvres palpite
 Un chant muet, géométrique,

D'une déchirante douceur

Un accord parfait, authentique,
Un accord au fond de nos cœurs. (P, 333)

L'amour permet, ici, de redéfinir les limites du monde à la fois d'un point de vue spatial et temporel. Il n'est pas rare que le poète investisse certaines notions topologiques pour décrire le couple. Le couple produit, en l'occurrence, un espace-temps cloisonné, ce que des termes comme « maison », « capturé », « replie », « enveloppe » ne manquent pas d'évoquer. Ce nouvel espace permet d'atteindre un « accord parfait » et de produire un « chant muet, géométrique », à l'image du poème, dont la musique est parfaitement mélodique. L'harmonie, ici, se noue aux signifiants du « mutisme », de la « blancheur », de l'« accord » et de la « douceur » – autant de figures qui ne sont pas sans accointances avec les signifiants de la mort. Mais ce qui m'apparaît d'autant plus crucial dans ce poème, c'est que l'harmonie provoquée par ce nouvel espace du couple est montrée comme étant « géométrique ». Par ce rapprochement, la géométrie entre aussitôt dans le régime fantasmatique. Que le poète associe aussi étroitement le sentiment amoureux à la géométrie permet dès lors de réitérer que, pour le poète, la configuration des formes – en l'occurrence, les formes poétiques – est envisagée comme une façon d'accomplir *en acte* la réconciliation du monde. La liaison à l'être aimé, tout comme la liaison des formes poétiques, permet, le temps d'un vers ou d'un embrasement, de créer un royaume restreint.

3.3 Tonalité apathique : une harmonie ataraxique

En se soustrayant au cycle du désir dans certains scénarios fantasmatiques, le poète balaie du même coup la perspective humaine sur le temps, qui est une expérience marquée par la discontinuité et l'ambivalence. Le temps n'est dès lors plus éprouvé comme une limite ayant un début, un déroulement et une fin, mais devient un élément qui peut contenir l'ambivalence, aplanir les séquences syncopées, absorber les chocs, autant de gestes qui permettent au sujet d'accéder à un déroulement harmonieux de son existence.

Pour exprimer ce désir de mettre fin à la discontinuité, le poète ponctue plusieurs poèmes par des répétitions. Si, dans les poèmes décrivant le manque, la répétition a une dimension péjorative, exprimant tantôt un empêchement (« La vie est rare, la vie est rare »[NR, 59]), tantôt l'inlassable retour du même (la souffrance, l'ennui, l'agonie, la solitude, etc.) qui

insiste comme une rengaine⁸⁶, la dimension itérative des visions fantasmatiques manifeste quant à elle la volonté du sujet de s'inscrire dans la durée. Les exemples de répétition abondent dans la poésie houellebecquienne, il est même rare qu'un poème ne fasse pas usage de ce procédé rhétorique d'insistance. C'est parfois une syllabe (ex. : « ange »), un mot (ex. : « Clifden ») ou un syntagme qui est répété (« Nous roulons »). Certains poèmes jouent sur des effets de ressassement qui permettent aux signifiants d'invoquer, comme par-dessus bord, l'autre dimension du signe et de son acoustique, et ainsi de se mettre en tension avec le signifié qui leur est attaché. Ces éléments répétitifs en viennent, autrement dit, à revendiquer davantage que leur statut de phonème en investissant le pouvoir d'invocation de la parole. Le mot cherche à agir sur le réel; il veut provoquer, performer, déplacer quelque chose dans l'état du monde. Ces effets de ressassement semblent aussi avoir pour objectif performatif de faire durer l'instant, de l'étirer, par la parole. À l'instar des poètes romantiques, la répétition d'un même terme permet en effet chez Houellebecq d'allonger une idée fugace, une sensation voluptueuse ou encore un affect. Par cette dimension incantatoire de la répétition, c'est bien la « soif d'éternité » (NR, 57) du poète que l'on entend⁸⁷. Le poète affirme d'ailleurs, dans un poème de l'anthologie, sa prédilection pour « [c]es états [...] qui laissent présager un destin plutôt qu'un instant, qui laissent entrevoir une éternité par ailleurs niée. Il passe, le génie de l'espèce. » (NR, 94) Le désir d'éternité est peut-être moins envisagé comme un possible à atteindre par le poète, que comme un horizon à pressentir, ou à « entrevoir », ne serait-ce, qu'un instant, comme il le formule ici dans un vers qui, comme beaucoup d'autres dans le recueil, change d'idée, manifeste un caractère palindorique : « Je veux l'éternité, ou au moins ses prémisses. » (P, 57)

⁸⁶ Certains vers témoignent en effet de cette « rengaine » associée au retour cyclique du même : « Et c'est toujours la même histoire qui recommence » (NR, 108) ; « Vient toujours un moment où l'on rationalise./Vient toujours un matin au futur aboli » (NR, 107) ; « Une fois de plus, vous attendrez la nuit – qui pourtant, une fois de plus, vous apportera l'épuisement, l'incertitude et l'horreur. Et cela recommencera ainsi, tous les jours, jusqu'à la fin du monde. » (NR, 54)

⁸⁷ D'une manière plus générale, on peut voir que c'est ce même désir d'éternité que le poète manifeste en ancrant le poème dans des formes fixes qui tendent à devenir immuables, transhistoriques. L'acte d'écriture est déjà, en soi, une façon de s'inscrire dans la durée, de dépasser sa propre mort physique en laissant une trace durable dans l'humanité. C'est l'une des plus vieilles fonctions de l'art ici qui est actualisée; chez les peintres rupestres, l'art visait déjà, on peut le supposer, à se mettre en contact avec le sacré, en s'inscrivant, sur autant de pans de murs, au-delà de la mort. Ainsi, le désir d'éternité du poète apparaît à la fois nommé et accompli dans l'écriture.

La répétition cherche à abolir fantasmatiquement toute perspective qui inscrirait une rupture dans le déroulement. C'est ce que suggère ce poème où l'on évoque le bonheur produit par la simple répétition d'un geste :

Être un petit chien blanc qui court sans se lasser
 après la même branche,
 Ou un vieux prêtre noir qui dit sans pleurnicher la
 messe du dimanche :
 Bref avoir une foi, minuscule ou sublime,
 un ensemble de gestes
 Comme une danse idiote, nous dirons le pas turc,
 une danse modeste
 Qu'on danse sans effort, minime apprentissage,
 très peu de réflexion :
 Atteindre le bonheur immobile et cyclique de la
 répétition. (P, 368)

Le régime du fantasme se déploie dès lors que le poème s'embraye sur le mode infinitif. Les deux premiers vers du poème relancent les deux derniers par leurs verbes à l'infinitif qui, respectivement, ouvrent et ferment le poème. Le premier verbe, « être », résonne avec la dernière action du poème, « atteindre ». Entre « être » et « atteindre », il y a, semble-t-il, la même distance qu'entre *décrire* le réel et le *fantasmer*. Plus le poème avance, plus il devient clair que l'énonciation relève des modes désirants de l'accomplissement et de la projection, en nous faisant entendre le rêve pour le sujet de *devenir autre*. Le poète envisage diverses façons d'accéder au « bonheur cyclique et immobile de la répétition », à partir de formes de vie : un « petit chien blanc », un « vieux prêtre noir ». En attachant le bonheur à des formes de vie cycliques et répétitives, le poète métaphorise son fantasme d'être conduit par quelque chose qui transcende l'ambivalence du désir : « une foi, minuscule ou sublime ». En même temps qu'il manifeste le besoin de croire, ce poème révèle aussi de manière implicite la volonté, pour le poète, de s'arracher au tumulte avilissant du désir. C'est bien, en effet, la quête d'ataraxie que préfigure un tel poème.

La quête d'ataraxie correspond à cette recherche d'une « vie passive » (NR, 72) et docile, sans hostilité ni discontinuité, en bref, elle vise l'atteinte d'une forme de vie apaisante, organisée par le retour incessant du *même* :

Un deuxième vieillard près de son congénère
 Observait sans un mot les vagues à l'horizon
 Comme un arbre abattu observe sans colère
 Le mouvement musclé des bras du bûcheron. (NR, 120)

À l'instar de la posture de passivité qu'adopte le vieillard dans ce poème (contempler le même mouvement des « vagues à l'horizon »), le sujet de *Non réconcilié* fantasme sa soumission à l'ordre du monde. Le rêve ultime du poète semble dès lors consister à se faire diriger par un mouvement qui le transcende et le conduit à adopter un mouvement cyclique dont il connaît par cœur les battements et dont les inflexions lui sont familières :

Lors de la transition de nos corps vers l'extrême,
Nous vivons des moments d'épouvante immobile.

La platitude de la mer
Dissipe le désir de vivre
Loin du soleil, loin des mystères,
Je m'efforcerai de te suivre⁸⁸. (NR, 207)

Dans ce poème, le mouvement répétitif des vagues, sans discontinuité, inspire un état proche de la mort. L'aspiration à s'inscrire dans une continuité, lorsqu'elle est poussée dans sa forme la plus radicale, apparaît dès lors, comme dans ce poème, dans sa vérité de « fantasme de mort ». La mort est souvent appréhendée à travers l'anthologie comme un moyen permettant de sortir de l'expérience discontinue de la temporalité. Le sujet dont le désir a été accompli dans la scène fantasmatique accède ultimement à cette « face B » de l'existence, un état de plénitude qui s'apparente en effet à la mort :

Dans la mort, les corps déviandés
De ceux qu'on avait cru connaître
Ont l'attitude un peu guindée
De ceux qui ne vont pas renaître

Ils sont là, simples et sans blessures
Tous leurs désirs sont apaisés,
Ils ne sont plus qu'une ossature
Que le temps finit par user. (I, 142)

Le poète rapproche ici la mort à l'apaisement du désir. À l'instar de ces créatures mortes, « simples et sans blessures », l'être du non-désir est lui aussi délesté de sa vitalité. C'est un être dont le corps est « déviandé » et qui n'est pas animé au-devant par le manque. L'être du non-

⁸⁸ J'ai déjà évoqué que l'imaginaire lacustre est souvent mobilisée dans la vision fantasmatique; on peut noter, à cet égard, que la figure des « vagues » ou, plus généralement, le mouvement de la mer (« la platitude de la mer », écrit le poète), expriment dans plusieurs poèmes ce désir d'éternité, voire de mort, par le ressassement, la continuité, la platitude, qu'elles inspirent au poète. « Les vagues lentement palpitent » (NR, 79); « Et il y avait les vagues./Toujours les vagues/Leur bruit était très doux/Mon destin était flou. » (NR, 114) ; « Et mille devenirs se dénouent et s'avancent./Les vagues de la mer. » (NR, 201)

désir n'est plus engagé dans un combat *pour* la vie, mais plutôt *contre* la vie : « Nous ne vivons pas; nous opérons des mouvements que nous croyons volontaires. La mort ne nous atteindra pas; nous sommes déjà morts. » (I, 143)

Le fantasme de réconciliation qu'on observe dans *Non réconcilié* apparaît, dans son versant le plus radical, comme un *fantasme de mort*. C'est en accédant à la mort, seulement, que le poète envisage la fin complète du désir, comme l'indique le dernier vers de cette strophe :

À l'abri d'un transat, sous le ciel bleu et sombre,
J'aurai surtout songé à la fusion des corps
À ces petits moments qui précèdent la mort,
Au désir qui s'éteint quand s'allongent les ombres. (P, 321)

La mort est en effet décrite en termes fantasmatiques dans plusieurs poèmes : « et je veux accomplir ma mort ». (NR, 127) Ce fantasme de mort s'entend dans ces vers où le poète souhaite par exemple « se reposer dans les herbes impassibles ». (NR, 53) Le caractère fantasmatique de la mort se dévoile également lorsque le poète « jouit » de sa mort : « Une mort délicieuse et douce » (P, 390); « Quand viendra la douceur? Quand viendra la mort? » (P, 48); « Nos corps sont presque froids, il faut que la mort vienne./La mort douce et profonde ». (NR, 160) Dans plusieurs poèmes, la mort apporte la paix et met fin à l'agonie : « [l]a lutte s'y apaise, on a l'impression d'entrer au tombeau ». (NR, 87) Il devient plus clair, après avoir identifié l'imaginaire de l'habitable comme retour au ventre maternel, qu'une figure comme celle du « tombeau » puisse être conçue dans plusieurs poèmes comme « douce » : « Je ne connaîtrai pas la douceur du tombeau ». (NR, 193) Une figure comme celle du tombeau rend d'ailleurs compte de la forme paradoxale du fantasme houellebecquien, qui s'éprouverait dans la mise au tombeau – forme inscrite dans l'immanence qui « ouvre » vers le monde transcendant de la mort. Un autre poème décrivant le passage vers la mort met en jeu ce mouvement d'entrelacement paradoxal entre les gestes d'ouverture et de fermeture : « J'achève ma vie, je me couche/Le sol ressemble à une bouche/Dont les lèvres de terre noircie/Sont prêtes à recueillir ma vie. » (P, 220) La bouche du sol s'*ouvre* pour recueillir le corps du sujet, avant de se *refermer* sur sa vie qui s'achève.

La mort exerce son pouvoir d'attraction sur le poète par sa façon de s'ancrer totalement hors des limites du temps, de l'espace et du corps. En effet, le poète, qui appréhende l'existence comme un duel avec les limites, constate alors que « [l]e meilleur moyen de gagner la partie

contre le temps est/encore de renoncer dans une certaine mesure à y vivre ». (P, 200) La mort configure, pour ainsi dire, sa propre topologie.

Dans ces poèmes où le désir s'annihile, on repère la pulsion de mort telle qu'elle est : muette, calme et immobile – un versant en tous points semblable à l'état qui précède le désir, à l'état qui précède la *vie*. Le travail poétique formalise ce retour à l'inorganique, en mimant la continuité temporelle dans ces moments où l'on aplanit, égalise, le rythme des strophes par leur aspect harmonique :

Un matin d'hiver, doucement,
Loin des habitations des hommes ;
Désir d'un rêve, absolument,
D'un souvenir que rien ne gomme. (NR, 127)

Ce court poème, qui correspond strictement à cette strophe, déploie une forme particulièrement harmonique. Sa dimension acoustique tend vers la perfection, tant sa structure phonique mise avec précision sur l'équilibre des sonorités par la mesure syllabique de ses alexandrins. Cela produit une temporalité qui est celle visée par le fantasme, soit une temporalité « plate », continue, sans rupture.

C'est dans l'œuvre de Schopenhauer que Houellebecq semble tirer sa réflexion sur la fin du cycle du désir qui engendre le fantasme de mort :

La révélation que Schopenhauer apportait sur le monde, "d'une part existant comme volonté (comme désir, comme élan vital), et d'autre part perçu comme représentation (en soi neutre, innocente, purement objective, susceptible comme telle de reconstruction esthétique)", semble aujourd'hui, dit-il, avoir fait long feu. Cette révélation que Schopenhauer pensait définitive s'avère en effet battue en brèche par la "logique du supermarché" qui prévaut dans le libéralisme contemporain : au lieu de "cette force organique et totale, tournée avec obstination vers son accomplissement" que suggère le mot "volonté", l'homme contemporain ne connaît plus qu'"un éparpillement des désirs" et une "certaine dépression du vouloir". (PS, 15-16)

Chez Schopenhauer, sortir du cycle du désir ne permet pas seulement d'accéder à l'élan vital, mais permet également d'outrepasser le vouloir afin d'atteindre l'état contemplatif. Dans la traduction que fait Houellebecq de l'état contemplatif chez Schopenhauer, un tel état suppose de

se perd[re] entièrement dans [l']objet, c'est-à-dire, qu'on oublie son individu, sa volonté, et qu'on ne subsiste plus que comme sujet pur, comme clair miroir de l'objet, de telle façon que ce soit comme si l'objet était seul, sans personne qui le perçoive, et qu'on ne puisse plus distinguer l'intuition de celui qui l'éprouve, car les deux se confondent, en ce que la conscience est entièrement remplie et absorbée par une image intuitive unique[...]; et celui qui est saisi par cette contemplation cesse par là même d'être un individu, car l'individu a disparu dans

l'instant de contemplation ; il est devenu le sujet pur de la connaissance, délivré de la volonté, de la douleur et du temps. (PS, 38)

Si décrire cet état contemplatif est un projet philosophique en soi, cela se présente aussi comme un projet esthétique dans certains poèmes de *Non réconcilié*⁸⁹. En effet, l'état contemplatif se rend audible par la forme de certains poèmes de l'anthologie, qui ne sont ni lyriques, ni pathétiques, mais qui déploient plutôt une « tonalité apathique ». Cette tonalité est facilement identifiable dans le paysage de la poésie houellebecquienne, par son contraste avec les autres tonalités du recueil qui soutiennent un rythme plus cadencé. Quand le sujet désire, le souffle du poète apparaît en effet plus haletant, comme dans le poème « Jim » : « Tant que tu n'es pas là, je t'attends, je t'espère ; ». (NR, 48) Ce vers n'a rien de plat; le relief de l'alexandrin repose ici sur l'hémistiche qui divise le vers en deux (« Tant que tu n'es pas là/Je t'attends, je t'espère »), l'hémistiche étant lui-même divisé en deux parties équivalentes après la césure, ce qui vient saccader le rythme d'un vers qui était déjà fortement ciselé par l'allitération en « t ». Par la tonalité apathique, le poète cherche plutôt à transcrire la disponibilité du sujet qui atteint l'état contemplatif : « Exister, percevoir/Être une sorte de résidu perceptif ». (NR, 99) Cet état laisse place à un rythme poétique qui se ralentit :

L'univers a la forme d'un demi-cercle
Qui se déplace régulièrement
En direction du vide.

(Les rochers n'y sont plus consultés
Par la lente invasion des plantes.)

Sous le ciel de valeur « uniforme »,
À équidistance parfaite de la nuit,
Tout s'immobilise. (NR, 104)

La tonalité de ce poème est apathique dans la mesure où il ne contient ni rime ni virgule pour inscrire un certain rythme à l'intérieur du vers. Dans ce dernier poème, l'absence de désirs se manifeste notamment par une phrase sans relief, sans entrain. On a en effet l'impression que le

⁸⁹ Dans un article qu'il consacre à *La Carte et le territoire*, Pierre Dos Santos commente cette éthique d'écriture houellebecquienne : « Épouser le vouloir-vivre. S'unir au monde comme sujet pur de contemplation. Il y a là consécration d'une forme de religiosité artistique, quelque chose comme une religion de l'Art. Don, vocation, inspiration, contemplation... la vocation artistique rejoint la vocation religieuse sans se confondre avec elle. Simple homologie. La *Vita Contemplativa* comme promesse de bonheur, ou d'extase. » (« Une éthique de la contemplation », dans Agathe Novak-Lechevalier (dir.), *Houellebecq, op. cit.*, p. 225)

poème n'est pas *embrayé*. Le poème va jusqu'à se mettre « en pause », par l'usage de la parenthèse, avant de s'interrompre sur la description de l'immobilité du monde. Dans cet autre poème sans titre, le sujet apparaît là encore complètement délesté de tout désir :

Quand les membres battent faiblement
 De plus en plus faiblement
 Avant de s'immobiliser sur le canapé
 De manière apparemment définitive ; (NR, 148)

Dans cette strophe impersonnelle, le rythme du poème est ralenti par les trois adverbes (« faiblement », « faiblement », « apparemment »). Les deux premiers vers suggèrent d'ailleurs un rythme de lecture qui va en se ralentissant, dans la mesure où, si l'on souhaite lire ces deux vers comme étant heptasyllabiques, il faut procéder à deux césures épiques dans le premier vers (à « membres » et « battent ») : « Quand/les/membr'/batt'/fai/ble/ment », ce qui accélère résolument la lecture. Or, dans le deuxième vers, l'heptasyllabe est clair, chaque syllabe ayant amplement la « durée » d'énonciation qui lui revient dans le vers : « De/plus/en/plus/fai/ble/ment ». On ne manquera pas de noter, ici, qu'on nous suggère une telle lecture par le sens même qui se dégage du vers. Par ailleurs, le rythme des troisième et quatrième vers, qui sont des alexandrins, ne contiennent pas d'hémistiche en milieu de vers – la sixième syllabe se trouvant au milieu d'un mot – ni de ponctuation qui permettrait de cadencer la lecture. On pourrait se rabattre sur le découpage ternaire de l'alexandrin; or, la cadence ne semble pas inspirée par un souffle hugolien qui permettrait une telle lecture. Un découpage hugolien n'a, en effet, aucun sens d'un point de vue rythmique : « Avant de/s'immobiliser/sur le canapé » et « De manière/apparemment/définitive ». Le rythme du poème est également affecté par l'absence de nouage entre les vers d'un point de vue sonore. En effet, si le poète répète le même mot dans les deux premiers vers pour faire opérer la rime (« faiblement/faiblement »), l'oreille du lecteur ne peut toutefois s'accrocher sur aucune rime dans les deux derniers vers. La strophe, qui se referme sans complètement se refermer sur un indécidable point-virgule, semble avoir épuisé tout son souffle.

En plus de mobiliser la tonalité apathique, l'état ataraxique du sujet est également incarné par des figures du refus qui expriment l'idée d'une négation. Le poète matérialise ici cette pensée de la négation en contournant la syntaxe affirmative :

Cette envie de ne plus rien faire et surtout de ne plus rien éprouver,
 Ce besoin subit de se taire et de se détacher
 Au jardin du Luxembourg, si calme

Être un vieux sénateur vieillissant sous ses palmes

Et plus rien du tout, ni les enfants, ni leurs bateaux, ni surtout
la musique
Ne viendrait troubler cette méditation désenchantée et
presque ataraxique;
Ni l'amour surtout, ni la crainte.
Ah! n'avoir aucun souvenir des étreintes. (NR, 126)

Le poème se bute constamment à la consonne du « n », dont le son provoque un effet incantatoire au sein de la structure rythmique, qui devient comme entravée par un « non » qui inhibe le poème. En effet, la récurrence des « ni » et des « ne » frappent dans cet extrait et semblent exprimer la volonté, pour le sujet, de transiter vers le non-désir. Tout vise, dans ces vers, à figurer l'attraction vers le vide : *vider sa mémoire*, *vider* le jardin du Luxembourg de sa *musique*, de son *enchantement* et de ses *enfants*, *vider* son corps de la *crainte* et de l'*amour*. En vidant de telle sorte son existence de ce qui suscite le désir, on peut ainsi atteindre le « rien du tout », l'« ataraxie », le silence, ou, peut-être mieux encore, se rapprocher de la *mort*, en devenant un « sénateur vieillissant ».

D'autres poèmes appellent également l'idée de la négation et de la fermeture en supprimant toute évocation du sujet : « Le bloc énuméré/De l'oeil qui se referme/Dans l'espace écrasé/Contient le dernier terme. » (NR, 174) Dans ce poème, le fantasme d'ataraxie semble accompli, en ce sens qu'il n'y a plus d'inscription textuelle du désir. Le sujet et son action s'amenuisent jusqu'à disparaître du poème ; il ne subsiste, dans l'espace écrasé, qu'un « oeil qui se referme ». Le geste se raccourcit, devient presque imperceptible, ce qui résonne avec le raccourcissement du poème. Plusieurs poèmes de la section « La grâce immobile » sont d'un rare dépouillement et ne contiennent que quelques mots. Par sa disposition géométrique, le poème laisse par le fait même une place accrue au blanc de la page. Le poème met ainsi en tension la posture de contemplation avec le silence.

Il s'agit ici de voir que cette posture permet au sujet du poème d'entrer en contact plus direct avec la totalité de l'univers. C'est donc la communion entre le sujet et le monde qu'on tente de mettre au jour quand on accède à l'ataraxie post-fantasmatique. « [A]u bout du blanc » (P, 220), au bout du fantasme, c'est la fusion archaïque que l'on peut éprouver. Ainsi, la chair du monde devient l'autre peau du poète.

La poésie, plus que tout autre discours littéraire peut-être, met en jeu ce rapport crucial du sujet au langage. Les poètes ne cessent de nous rappeler que le langage est un voile sur le

réel. En effet, la poésie « dévoile le voile » pour reprendre l'expression de la chercheuse Laurence Bougault : « le poète, conscient que le mondain n'est pas le monde, que la langue constitue un système fermé sur soi, tente néanmoins de joindre le monde et de rétablir, dans la langue, un contact avec l'extra-textuel⁹⁰. » Le langage, qui médiatise notre rapport à la « réalité », joue ainsi le rôle paradoxal de reflet et d'écran – c'est, en ce sens, « un reflet qui nous prive du monde⁹¹ ». Ainsi, la réalité (ou le *mondain* comme l'appelle Bougault) fait écran : « Le mondain est donc un médiateur mais aussi un enfermement de l'homme vis-à-vis des libres espaces du monde⁹² ». Le poète est sensible à ce voile en tant qu'il cherche, par le pouvoir invocatoire de sa parole, à se réapproprier un rapport non-médiatisé au monde. Laurence Bougault soutient, à cet égard, que la poésie « déborde le mondain », car son discours est « infra-représentationnel », et on pourrait ajouter, après Barthes, que le discours poétique est « présémiologique⁹³ » :

Loin d'être le prisme déformant, écrit Yves Bonnefoy, qui n'incite qu'à l'illusoire, le vers est l'index qui pointe vers cet au-delà du vocable qui est notre seul contact qu'on puisse dire tangible avec une réalité autrement insaisissable. On a bien le droit de dire, en dépit de la critique des sémiologues, que la poésie peut prétendre à la vérité. Et c'est la vérité d'un contact, d'un dévoilement, mais c'est aussi [...] un savoir, lui-même nouveau, qui peut s'affirmer et se maintenir à côté, sinon au-dessus, de la pensée conceptuelle aux virtualités réifiantes. (Bonnefoy, cité dans PR, 29-30)

Dès lors, la poésie exacerbe le rôle de voile du langage sur le monde, en même temps qu'elle tend à en faire un usage qui « dévoile le voile » du langage. La surface de l'espace (la topologie) étant conçue, chez Houellebecq, comme un « miroir », c'est-à-dire comme une projection réflexive du sujet sur le monde, il faut donc accéder à un état de non-désir pour dénuder son regard et recevoir le monde dans sa totalité. L'état de non-désir permet ainsi d'appréhender

⁹⁰ *Poésie et réalité*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 13.

⁹¹ *Ibid.*, p.15.

⁹² *Id.*

⁹³ Selon Barthes, parmi les usages du langage, c'est le discours poétique qui tend à saisir le réel au plus près, car il transforme le « signe en sens ». Le poète Yves Bonnefoy est particulièrement intéressant en ce sens qu'il complète, dans un tout autre registre, cette idée barthésienne : « Dénommer, c'est ainsi détruire. Mais ce contact avec l'origine n'en est pas perdue pour autant, car le mot isolé, ainsi vent ou pierre, nous dit parfois d'un seul coup cette réalité pré-verbale que la pensée a voilée de ses représentations approximatives ; et c'est cette lutte au sein du langage contre sa loi de langage [...] que j'appelle poésie. » (Bonnefoy cité dans Laurence Bougault, *Poésie et réalité*, p. 200.)

autrement ce rapport spéculaire à l'espace et de réaliser ce fantasme qui animait déjà l'enfant, soit prendre la pleine mesure du monde : « Enfant, je marchais dans la lande/[...]Et je rêvais du monde entier ». (P, 81) C'est ce qui, d'une certaine façon, est mis en scène dans le dernier poème de l'anthologie :

Tout a lieu, tout est là, et tout est phénomène,
Aucun événement ne semble justifié ;
Il faudrait parvenir à un cœur clarifié ;
Un rideau blanc retombe et recouvre la scène. (NR, 208)

Ce dernier poème montre un sujet qui contemple le monde en se détachant de tout vouloir. Le monde se déploie sous les yeux du poète dans une sorte de nudité. Quand le sujet accède à la contemplation, les événements s'enchaînent devant lui sans causalité, parce qu'il cesse de projeter sur le monde son propre désir. Ainsi, la perspective devient celle d'un « cœur clarifié ». Le dernier vers du recueil, « Un rideau blanc retombe et recouvre la scène » reflète le geste de lecture qui vient à son terme. C'est sur l'oeuvre poétique que le rideau tombe. La poésie s'insinue ici, en effet, comme un voile – qui, chez Houellebecq conjure, console, réconcilie.

Le poète met ainsi en résonance, dans ce dernier poème, deux voiles ou deux simulacres : d'abord, celui du poème lui-même, et ensuite, celui du sujet inscrit dans la trajectoire de son désir. Le désir, tout comme la parole, sont des voiles sur le monde pour le sujet. Ainsi, le poète semble ici vouloir nous rappeler que le poème, mais aussi le fantasme, n'étaient qu'une mise en scène. Le rideau qui tombe sur le poème, c'est aussi ce qui vient rappeler dans l'ultime vers du poème la distance irréductible – fantasmatique - entre le sujet et le monde.

CONCLUSION

REMARQUES CONCLUSIVES SUR LA MORT DU POÈTE

Dans *La Carte et le territoire* (2010), Michel Houellebecq apparaît comme l'un des personnages de son propre récit. Dans la troisième partie du roman, l'auteur est assassiné sauvagement dans des circonstances mystérieuses, ce qui conduit à une enquête de la police. Les enquêteurs apprendront que Michel Houellebecq avait préparé sa mort en formulant des indications pour ses installations funéraires :

[I]l avait laissé des directives très précises, allant jusqu'à dessiner son monument funéraire : une simple dalle de basalte noir, au niveau du sol ; il insistait sur le fait qu'elle ne devait en aucun cas être surélevée, même de quelques centimètres. La dalle portait son nom, sans date ni aucune autre indication, et le dessin d'un ruban de Moebius. Il l'avait fait exécuter avant sa mort, par un marbrier parisien, et avait personnellement suivi sa réalisation. (CT, 319)

Suprême ironie de l'écrivain : aucun mot n'est inscrit sur la pierre tombale de celui qui, durant toute sa vie, s'est engagé à donner la mesure du monde par le langage. Pour l'auteur, un ruban de Moebius suffit à rendre compte de la traversée d'une vie, si tant est qu'un édifice funéraire vise à résumer, dans son expression la plus simple, l'essence de l'existence humaine. Pour révéler l'identité d'une vie humaine, il suffit peut-être, en effet, d'un objet topologique.

Or, pour l'écrivain, celui de chair et d'os, la question du langage se pose : comment peut-on traduire cette identité paradoxale de l'existence par la parole? Dans sa correspondance avec Bernard-Henri Lévy où il réfléchit à la question, Houellebecq hésite. Il réfléchit d'abord aux usages du langage scientifique, notamment à ceux de la physique quantique. Puis il se ravise : c'est vraisemblablement le discours poétique qui peut exprimer avec le plus de justesse le caractère paradoxal de l'existence :

La poésie [...] prouve que l'utilisation fine et partiellement contradictoire du langage usuel permet de dépasser ses limitations. Le principe de complémentarité introduit par Bohr est une sorte de *gestion fine* de la contradiction : des points de vue complémentaires sont simultanément introduits sur le monde; chacun d'entre eux, pris isolément, peut être exprimé sans ambiguïté en

langage clair; chacun d'entre eux, pris isolément, est faux. Leur présence conjointe crée une situation nouvelle, inconfortable pour la raison; mais c'est uniquement à travers ce malaise conceptuel que nous pouvons accéder à une représentation correcte du monde. (I, 80-81)

À l'instar du mathématicien qui invente la formule mathématique pour décrire le ruban de Moebius, le poète invente, « découvre ⁹⁴ », des formes poétiques qui expriment des *points de vue complémentaires* pour accéder à une représentation correcte du monde. Par ces propos, l'écrivain est, précisément, en train de rappeler cette fonction bien particulière de la poésie : donner à entendre la tension plutôt que l'opposition stricte entre les antagonismes, dire plusieurs choses complémentaires simultanément. Il y a bel et bien une définition de la poésie qui se dégage de *Non réconcilié*. La façon dont Houellebecq s'engage dans son travail d'écriture manifeste une *pensée* inédite de la poésie; c'est à cette pensée que j'aimerais, enfin, consacrer les dernières lignes de cette étude.

Estimation de la valeur du poème sur le marché de l'art :
Pour une définition du poème comme *entrelacement topologique*⁹⁵

C'est en étant attentif aux mots qui sont revenus souvent dans cette analyse – tels que, tension, mouvements contraires, chocs, antithèse, hésitation, ambivalence – qu'on voit le rôle qui est accordé à la poésie chez Houellebecq. Cette composante paradoxale que j'attribue au poème houellebecquien semble en effet dépositaire de quelques fonctions proprement poétiques, qu'on pourrait aussi désigner comme les « possibles » ou les « privilèges » de la poésie. La poésie se voit confier un rôle d'expression des formes complexes qu'engage notre présence au monde : le caractère erratique du « désir/Paradoxal, léger comme un lointain sourire/Et cependant profond comme l'ombre essentielle » (NR, 118), de même que l'intrication des pulsions de vie et de mort, deux forces contraires que le poète rapproche souvent par des procédés de voisinage, notamment dans un des rares vers interrogatifs du recueil : « Faut-il toucher à la mort/pour atteindre la vie? » (NR, 115) Le poème houellebecquien en vient ainsi à manifester la valse-hésitation des pulsions, une danse par

⁹⁴ Je fais ici référence à cette façon dont Houellebecq évoque son travail de poète comme celui qui « découvre un trésor » (cf. p. 52).

⁹⁵ Michel Houellebecq, *Poésie*, p. 202.

laquelle le sujet avance et recule, cherchant tantôt l'assouvissement du désir, tantôt son annihilation⁹⁶. Quand la poésie s'emploie ainsi à réconcilier des contradictions qui apparaissent *a priori* indépassables, c'est là que le « privilège » de la poésie apparaît. C'est là, en effet, que la poésie peut revendiquer sa singularité, aux côtés du roman, de l'essai et de la philosophie, aux côtés de la physique quantique, de la religion et de la sociologie.

À quoi bon des poètes en temps de détresse ?

« À quoi bon des poètes en temps de détresse? » prend l'allure d'une boutade quand on l'envisage à partir du rôle qui est confié à la littérature par Michel Houellebecq. Car c'est précisément *en temps de détresse* qu'il faut écrire des poèmes, nous répondrait sans doute l'écrivain : « [l]a structure est le seul moyen d'échapper au suicide » (RV, 15), déclare Houellebecq dans *Rester vivant*. C'est précisément lorsque, au cœur de l'immanence, on plonge comme dans un gouffre dans la détresse – celle, primaire, installée définitivement au fond de l'être et qui creuse, *ab ovo*, un sillon – qu'il faut écrire un poème. C'est en tentant de contenir l'étendue de cet abîme sans bords, sans fins, que le poète sort une feuille de papier pour s'employer à redessiner les contours du monde. Chez Houellebecq, *la poursuite du bonheur* est une affaire de géométrie.

Mais par-delà le chant de détresse, l'expérience de lecture des poèmes houellebecquiens ne cesse pas de nous révéler les rôles que peut jouer la poésie dans un contexte contemporain. Ainsi, on reposera la même question à Houellebecq, mais cette fois-ci, en l'abrégeant : à quoi bon des poètes? La poésie houellebecquienne formule, au moins, trois réponses :

⁹⁶ Dans *Au-delà du principe de plaisir*, Freud soutient que toute vie psychique est animée par deux mouvements contraires : la pulsion de vie et la pulsion de mort. Par leur intrication, ces deux pulsions sont dans un rapport de « valse-hésitation » (*Zauderrythmus*) entre un retour à l'inorganique (pulsion de mort) et l'autoconservation (pulsion de vie). Un extrait placé entre parenthèses et en italique, qui apparaît comme un commentaire à deux vers d'un poème de *Configuration du dernier rivage*, exemplifie bien cette dualité des pulsions : « (*Je ne connaissais pas en moi/Cette affreuse obstination d'être/Fût-ce en dehors de toute joie,/De tout plaisir, de tout bien-être,/Cette imbécile et sourde force/Qui vous pousse à continuer/Alors que chaque instant renforce/L'évidence de diminuer*). » (P, 366)

« Le monde est de taille moyenne »

À *quoi bon des poètes?* D’abord, parce que la poésie permet de faire tenir le monde, l’espace d’un instant. Habiter le monde en poète, c’est penser d’autres configurations qui traduisent la « synthèse organique ». L’œuvre poétique de Michel Houellebecq nous met ainsi en contact avec la première fonction de la littérature. En effet, à l’instar du « mythe », qui dévoile la fondation du monde à partir du chaos primitif jusqu’au tracé d’un nouvel ordre cosmogonique, l’anthologie *Non réconcilié* s’emploie aussi à *ordonner* le monde. Tout comme la parole poétique houellebecquienne, le mythe assemble, enchaîne et articule les éléments épars de l’univers pour les souder les uns aux autres, comme pour sceller le monde dans un monolithe infailible. On pourrait dire, en ce sens, que les mythes – mais on pourrait également étendre ce constat à tout un pan de la littérature occidentale⁹⁷ – entretiennent le même fantasme de « réconciliation » que le sujet de *Non réconcilié*. Dans *Espèces d’espaces*, Georges Perec commente ce rôle de réconciliation du langage, qui permet, comme chez Houellebecq, de dépasser l’apparente séparation de l’espace :

L’espace commence ainsi, avec seulement des mots, des signes tracés sur la page blanche. Décrire l’espace : le nommer, le tracer, comme ces faiseurs de portulans qui saturaient les côtes de noms de ports, de noms de caps, de noms de crique, jusqu’à ce que la terre finisse par ne plus être séparée de la mer que par un ruban continu de texte. L’aleph, ce lieu borgésien où le monde entier est simultanément visible, est-il autre chose qu’un alphabet⁹⁸?

Pour redonner une valeur d’unité et une pleine mesure au monde, Houellebecq s’engage dans un travail d’unification des formes poétiques, notamment lorsqu’il investit la cohérence sonore et thématique d’un poème. Par un travail rigoureux sur l’architecture du poème, souvent mesurée au pied près, l’écrivain en vient, par là même, à créer une forme poétique autonome. Le poème est en effet pensable comme un monde en soi, « cosmogonique », « océanique », c’est-à-dire un monde sans failles, sans ouverture. Le poème est une île.

⁹⁷ Prenons, par exemple, ce beau passage d’Hugo, dans sa préface de *Cromwell*, qui emblématique de ce projet de synthèse de la littérature romantique : « Elle[La poésie] se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l’ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d’autres termes, le corps à l’âme, la bête à l’esprit ; car le point de départ de la religion est toujours le point de départ de la poésie. Tout se tient. » (Hugo, « Préface de Cromwell », Éditions Larousse, coll. « Petits classiques Larousse » 2009[1827].)

⁹⁸ *Espèces d’espaces*, *op. cit.*, p. 26.

Dans *Non réconcilié*, le fantasme de réconciliation est donc à la fois figuré et accompli « en acte » par le poète, c'est-à-dire qu'il est accompli d'une manière discursive. Ainsi, le temps d'un poème, on a, nous aussi, l'impression que *le monde est de taille moyenne*⁹⁹. Cette phrase, tirée de *Lanzarote*, résume, par sa simplicité désarmante, tout le projet poétique de *Non réconcilié*.

« Un saut vers l'absolument identique »

À *quoi bon des poètes?* Michel Houellebecq répondrait peut-être, aussi, que la poésie dégage le sujet d'une vision trop étroite, trop immanente, et qu'elle engage une réflexion sur la transcendance. Le monde n'est pas toujours *de taille moyenne* chez Houellebecq; ce monde prend parfois une ampleur difficilement appréhendable lorsque la poésie fait un « saut vers l'absolument ». Au même titre que la philosophie et la religion, la poésie houellebecquienne cherche à configurer les modalités du vide, à donner un nom aux formes suprasensibles, à penser une géographie à la mort. Ainsi, lorsque le poète *découvre* un trésor, c'est notamment dans ces moments où il trouve les quelques traces du discours qui logent au bord du dicible et qui scrutent ces lieux difficilement accessibles à la représentation, notamment ces lieux qui appartiennent à la dimension métaphysique du monde. À défaut de visiter ces lieux par le « langage articulé », on écrit un poème sur la transcendance :

Quelque chose autour de quoi l'espace se lie et se constitue
en même temps par ce lien,
Un point central autour duquel le monde se forme et se
définit dans un *formidable entrelacement topologique*,
[...]
Le nom de ce point n'existe dans aucune langue; mais de
lui émanent la joie, la lumière et le bien. [Je souligne] (P, 202)

Le poète, qui essaie de nommer les formes et de donner un visage à la transcendance, révèle en même temps comment la poésie travaille le langage. En tentant de tendre vers ce « point qui n'existe dans aucune langue », le poème ne devient-il pas, lui-même, un *formidable entrelacement topologique*¹⁰⁰, une forme où différents plans en viennent à se réconcilier ?

⁹⁹ Michel Houellebecq, *Lanzarote*, Paris, Flammarion, 2010[2000], p. 7.

¹⁰⁰ La définition du mot « entrelacement » montre d'ailleurs que l'idée d'une réconciliation entre deux choses distinctes est au cœur de cette notion : « Apparence prise par deux choses normalement distinctes

C'est vers une telle conception de la poésie que nous porte Houellebecq quand il décrit le *mode poétique* comme étant ce « qui contribue à dissoudre les limites, à faire du monde un tout homogène et mal différencié ». (I, 77)

« Les masques de survie »

À *quoi bon des poètes?* Finalement, l'écrivain répondrait, sans doute, que la poésie permet, simplement, de réapprendre à vivre : « si je suis un auteur [...], je le dois à [...] une manière d'être à demi présent, une capacité à l'hébétude[...]; une faiblesse d'ordre néoténique qui me rend nécessaire, plus qu'à un autre, chaque matin, de réapprendre à vivre ». (EP, 289) Si elle risque parfois à donner une forme à l'infini ou au transcendant – qui devient tantôt un « Soleil », un « autel vide » ou une « ombre essentielle » –, à l'éternité ou à la mort, la poésie houellebecquienne est d'abord et avant tout une poésie qui *cherche* des possibles, qui questionne les formes que peut prendre la vie et qui s'engage dans une réflexion éthique. Dans le poème « Séjour-club », « [l]e poète est celui qui se recouvre d'huile/Avant d'avoir usé les masques de survie ». (P, 64) Il suffit de traverser *Non réconcilié* pour voir à quel point la dimension éthique prend une place importante dans la poésie de Michel Houellebecq. Ainsi, quand le monde pose une question au poète et qu'il cherche une réponse dans un autre monde, c'est néanmoins pour s'approprier un savoir ici-bas, pour reprendre sa place dans les formes sensibles de l'humanité.

qui sont réunies comme si elles étaient enlacées l'une dans l'autre. » (*L'Internaute*, dictionnaire en ligne, <<https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/entrelacement/>>, consulté le 13 avril 2019.)

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Michel Houellebecq citées dans ce mémoire

Poésie (recueils et anthologies)

Houellebecq, Michel, *Configuration du dernier rivage*, Paris, Flammarion, 2013.

———, *La Poursuite du bonheur*, Paris, La différence, 1991.

———, *Le Sens du combat*, Paris, Flammarion, 1996.

———, *Non réconcilié. Anthologie personnelle 1991-2013*, Paris, Gallimard, coll. « NRF/Poésie », 2014.

———, *Poésie*, Paris, J'ai lu, 2014.

———, *Renaissance*, Paris, Flammarion, 1999.

———, *Rester vivant. Méthode*, Paris, Librio, 1999[1991].

Fiction

Extension du domaine de la lutte, Paris, J'ai lu, 1999[1994].

La Carte et le territoire, Paris, Flammarion, 2010.

Lanzarote, Paris, Flammarion, 2010[2000].

Les Particules élémentaires, Paris, Flammarion, 1998.

Sérotonine, Paris, Flammarion, 2019.

Soumission, Paris, Flammarion, 2015.

Plateforme, Paris, Flammarion, 2001.

La Possibilité d'une île, Paris, Fayard, 2005.

Essais, entretiens et correspondance

« Houellebecq : Mieux vaut s'écouter parler on est plus heureux », entrevue menée par Sylvain Bourmeau, disponible en ligne, <https://next.liberation.fr/>, 1^{er} avril 2013.

« Emmanuel Carrère et le problème du bien », dans *Emmanuel Carrère : faire effraction dans le réel*, Paris, P.O.L., 2018, pp. 451-459.

En présence de Schopenhauer, Paris, L'Herne, 2017.

Ennemis publics, Paris, J'ai lu, 2008.

H.P Lovecraft. Contre le monde, contre la vie, Paris, J'ai lu, 1999[1991].

Interventions 2, Paris, Flammarion, 2009.

Études sur l'œuvre de Michel Houellebecq

Bellanger, Aurélien, *Houellebecq, écrivain romantique*, Paris, Léo Scheer, 2010.

Devarrieux, Claire, « Compte-rendu du *Sens du combat* », *Libération*, 11 avril 1996.

Dumont, Jean-Noël, *Houellebecq. La vie absente*, Paris, Manucius, coll. « Le Marteau sans Maître », 2017.

Estier, Samuel, *À propos du style de Houellebecq. Retour sur une controverse (1998-2010)*, Paris, Archipel, coll. « Essais », 2016.

Clement, Murielle Lucie et Sabine van Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 2007.

Evans, David, « Il y a un autre monde » : reconstructions formelles dans les Poésies de Houellebecq », dans *Le Monde de Houellebecq*. University of Glasgow French and German Publications, 2006.

Noguez, Dominique, *Houellebecq, en fait*, Paris, Fayard, 2003.

Novak-Lechevalier, Agathe, *L'art de la consolation*, Paris, Stock, coll. « Essais », 2018.

———, « Il y a chez Houellebecq un désir d'envol qui caractérise toute la littérature romantique », *In Revue des deux mondes*, 11 janvier 2019, <en ligne>, <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/il-y-a-chez-houellebecq-un-desir-denvol-qui-caracterise-toute-la-litterature-romantique/>, consulté le 15 janvier 2019.

Rachet, Clémentin, *Topologies. Au milieu du monde de Michel Houellebecq.* Paris, Éditions B2, coll. « Laboratoires », 2015.

Weitzmann, Marc, Compte-rendu de *Sens du combat, Les Inrockuptibles*, 24-30 avril 1996.

Corpus théorique

Asselin, Guillaume, « Entropologiques métamorphoses du sacré dans la littérature contemporaine », Thèse de doctorat, Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, 2008.

Bailey, Edward I, *La religion implicite. Une introduction.* Montréal, Liber, 2006 [1998].

Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 15

Bastide, Roger, *Le sacré sauvage*, Paris, Stock, 1997.

Bataille, George, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1954.

———, Georges, *Théorie de la religion*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1973.

Baude, Jeanne-Marie et Michel, *Poésie et Spiritualité en France depuis 1950. Spiritualité chrétienne, Spiritualité athée*, Actes du colloque, Paris, Klincksieck, 1988.

Baudelaire, Charles, *De l'essence du rire*, Paris, Sillage, 2008[1855].

Boisvert, Yves et Lawrence Olivier (dir.), *À chacun sa quête. Les nouveaux visages de la transcendance.* Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2000, p.183.

Bougault, Laurence, *Poésie et réalité*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Brix, Michel, *Poème en prose, vers libre et modernité littéraire*, Paris, Éditions Kimé, coll. « Détours littéraires », 2014.

Casey, Edward S., « Le lieu du sublime. Vers un sublime postmoderne dans le sillage de Kant », *Revue d'esthétique*, no. 42, 2002.

Castanet, Didier, « Fantasma et réel », *L'en-je lacanien*, vol. 9, no. 2, 2007, pp. 101-118.

Castin, Nicolas, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1998.

Cliche, Anne Élaïne, Stéphane Inkel et Alexis Lussier (dir.), *Imaginaire et transcendance.* Montréal, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », vol. 8, 2003.

- Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1969.
- Eliade, Mircea, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988[1965].
- Freud, Sigmund, « Un enfant est battu. Contribution à la connaissance de la genèse des perversions sexuelles », *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973[1919], 219-243.
- , *L'avenir d'une illusion*, France, Éditions Points, coll. « Essais », 2011[1927].
- , *L'interprétation du rêve*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2010[1899].
- Gleize, Jean-Marie, *Littéralité*, Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2015.
- Lacan, Jacques, *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1966.
- Loiseleur, Aurélie, « Propositions sur le lyrisme. Autour de J. Culler », *Fabula*, en ligne, <https://www.fabula.org/atelier.php?Le_lyrisme%2C_autour_de_J%2E_Culler>, consulté le 10 mars 2019.
- Maingueneau, Dominique, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, 2010.
- Maulpoix, Jean-Michel, *Du lyrisme (3^e éd.)*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2009.
- Pinson, Jean-Claude, *Poétique. Une autothéorie*, Paris, Champ Vallon, 2013.
- Safouan, Moustapha, « Notes sur la métonymie et la métaphore (Rhétorique et théorie du signifiant) », *Figures de la psychanalyse*, vol. 11, no. 1, 2005, pp. 13-17.

Œuvres littéraires citées dans ce mémoire

- Baudelaire, Charles, « Spleen », *Les fleurs du mal*, Montréal, Éditions Beauchemin, 2008[1857], p.69.
- de Gourmont, Remy, « Songe », *L'Odeur des jacinthes*, Paris, La différence, coll. « Orphée », 1991.
- Hugo, Victor, « Préface de Cromwell », Éditions Larousse, coll. « Petits classiques Larousse » 2009[1827].
- de Lamartine, Alphonse, *Graziella*, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 1979[1852].

Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000[1974].

———, *Les Choses, Une histoire des années soixante*, Paris, Pocket, 1967.

Pessoa, Fernando, *Le Gardeur de troupeaux*, Paris, Gallimard, coll. « NRF/Poésie », 1960.