

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

NOUVELLE DÉCADENCE

UNE LECTURE DE MICHEL HOUELLEBECQ, PHILIPPE MURAY ET

MAURICE G. DANTEC

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

REGIS-PIERRE FIEU

MAI 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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.04-2020). 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

Il faudrait sans cesse le répéter mais derrière chaque thèse menée à son terme il y a une excellente direction. J'ai eu la chance de travailler avec Jean-François Chassay à qui je dois ce travail important de ma vie. Lors de notre première rencontre, il m'a expliqué que si la maîtrise était une course de vitesse, le doctorat était un marathon. Je ne saurais le remercier assez de son soutien constant, de sa bonne humeur, de ses conseils pertinents et de sa capacité à tenir la bière. Je ne pouvais pas rêver d'un meilleur directeur pour mener ce travail d'Hercule.

En deuxième lieu ma famille bien sûr, mes parents qui ont toujours cru en moi et surtout ma fiancée, Yi, qui m'a soutenu dans les moments les plus difficiles de ce long travail. Sans elle, il eût été impossible de tenir face à l'adversité.

Enfin comment ne pas nommer mon compagnon de route, Maxime. Soyons lyriques mon ami, nous fûmes Sam et Frodo en route jusqu'au Mordor. Plaisanterie à part, je le remercie pour son soutien indéfectible, ses appels réguliers au travail, sa motivation lumineuse quand la mienne s'éteignait.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	I
RÉSUMÉ	IV
DÉDICACE	V
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I LA LITTÉRATURE FIN-DE-SIÈCLE : UN ÉTERNEL RETOUR ?..	9
1.1 AU COMMENCEMENT ÉTAIT LE PROGRÈS ET LE MODERNE	9
1.2 LA DÉCADENCE LITTÉRAIRE, EXTENSION DU DOMAINE DE LA CHUTE	18
1.3 L'ANTIMODERNE, ANTI-HÉRAUT DU SIÈCLE.....	33
CHAPITRE II VISION ESCHATOLOGIQUE DE L'HISTOIRE	42
2.1 Á LA SOURCE DE LA DÉCADENCE : LA RÉVOLUTION FRANÇAISE.....	43
2.2 XIX ^E SIÈCLE ET « DIXNEUVIÈMITÉ » : LE PÉCHÉ ORIGINEL DOIT MOURIR	55
2.3 LE XX ^E SIÈCLE EST-IL L'HÉRITIER DU XIX ^E ?.....	64
CHAPITRE III AUTOPSIE DU CADAVRE MODERNE.....	77
3.1 ARCHITECTURE DU DÉSASTRE	78
3.2 CORPS MALADES, ESPRITS SUICIDAIRES.....	91
3.3 DISSOCIATION	103
CHAPITRE IV LA FEMME EST-ELLE SOLUBLE DANS LA DÉCADENCE ?	112

4.1 LA BELLE EST LA BÊTE	114
4.2 IDÉAL EXOTIQUE	129
4.3 LA FEMME EST LE SALUT DE L'HOMME	144
CHAPITRE V MYSTIQUES D'UN SIÈCLE AGONISANT	158
5.1 LE CHRISTIANISME FACE AU MONDE MODERNE	160
5.2 FAUSSES IDOLES.....	172
5.3 UNE SPIRITUALITÉ COMMUNE EST-ELLE SEULEMENT POSSIBLE ?	186
CHAPITRE VI ARTIFICES DE L'EXTRÊME CIVILISATION.....	198
6.1 DE L'ARTIFICE.....	199
6.2 CONTRE LA NATURE	209
6.3 HOMO FESTIVUS : LE NOUVEL HOMME SELON MURAY.....	218
6.4 LE POSTHUMAIN, VITE !.....	226
CHAPITRE VII MONSTRUEUX ET APOCALYPSE	235
7.1 MONSTRES	240
7.2 LE VERBE S'EST FAIT MONSTRE.....	257
7.3 IMMINENTE APOCALYPSE.....	280
CONCLUSION.....	291
BIBLIOGRAPHIE	296

RÉSUMÉ

La décadence littéraire fit irruption durant une fin de siècle tourmentée par la défaite de Sedan, les événements de la Commune mais aussi et surtout à la suite d'une lassitude généralisée d'artistes qui ne veulent plus croire en un avenir. Ces esthètes amateurs d'un art pour l'art fuient une époque dont ils détestent les idéologies. Souvent antimodernes, voire réactionnaires, ils écrivent contre leur temps ou, plus radicalement encore, n'écrivent sur rien, et s'en vantent. Enfants héritiers d'une crise du monde moderne, ils contestent ce que René Guénon pouvait appeler le règne de la quantité sur la qualité. Élitistes, parfois monarchistes, ils exècrent le règne de la masse et vénèrent l'objet d'art dans sa singularité. Pourtant, leur quête du Graal est celle de l'artifice qu'ils préfèrent à la nature. Dans un basculement idéologique provocateur, ils détournent les particularités de leur époque (industrialisation, massification, reproduction mécanisée) afin d'ériger un art de la contrefaçon, quand ils ne sont pas occupés à célébrer les expériences les plus surnaturelles ou les prises de drogue permettant d'accéder à un autre stade de la réalité, loin du rationalisme du monde moderne.

Notre analyse vise à déterminer si cet esprit fin-de-siècle est unique au XIX^e, ou s'il peut être cyclique, et dès lors surgir à nouveau lors de périodes de crise similaires. En nous intéressant à l'œuvre romanesque de Michel Houellebecq, Philippe Muray et Maurice G. Dantec, nous pensons trouver une forme de nouvelle décadence dont les questionnements ont certes changé eût égard à l'époque récente, mais dont de nombreuses thématiques héritent de la décadence du XIX^e siècle. Notre thèse articule ainsi les rapprochements possibles du point de vue idéologique, thématique, historique et esthétique, mais également les différences qui permettent de questionner le qualificatif de nouvelle décadence quant à la fiction de ces trois auteurs.

Mots clefs : décadence, antimodernité, Philippe Muray, Michel Houellebecq, Maurice G. Dantec, fin-de-siècle, littérature française.

DÉDICACE

*L'homme moderne, au lieu de chercher à s'élever
à la vérité, prétend la faire descendre à son niveau.*

René Guénon

*Les queues de siècle se ressemblent. Toutes
vacillent et sont troubles.*

Joris-Karl Huysmans

Une civilisation débute par le mythe et finit par le doute.

Emil Cioran

INTRODUCTION

*La décadence, toujours la décadence... La vie est
une perpétuelle décadence depuis le début.*

Pierre Drieu La Rochelle

Décadence : le mot sonne comme un couperet. De nos jours il apparaît partout, sentence apocalyptique, en première page des journaux, en lettres majuscules sur le bandeau d'une émission télévisée, dans la bouche d'un politique. La France serait en décadence, ou plutôt, l'Occident tout entier. Chaque nouvelle élection amène une résurgence du mot. Il faut arrêter la décadence de nos civilisations, retrouver une force perdue. Le terme est usé jusqu'à la moelle, dans un pathos permanent, quand ce n'est pas un synonyme qu'on utilise, comme le « déclin ». Le mot comporte une part affective importante, car il implique une vision de l'Histoire tragique, et un raisonnement sur le destin des civilisations qui peut rendre cynique le simple citoyen. Connotée, la décadence est vue comme un concept réactionnaire. Elle impliquerait l'idée d'une grandeur perdue et ceux qui professent son existence se feraient les nostalgiques du passé. Étymologiquement, « décadence » vient du latin « decadentia », lui-même issu du verbe « cadere », soit « tomber ». La décadence est donc une chute, mais de quelles hauteurs ? Les discours médiatiques et politiques parlent d'une gloire perdue, d'un passé triomphant. La France, et plus largement l'Occident, furent nobles, prestigieux, et l'époque actuelle serait une lente dégringolade dans l'abîme de la médiocrité. Le propos n'est pas neuf, il s'inscrit dans la pensée de traditions ancestrales dont Julius Evola a bien étudié les conceptions¹. Ainsi les hindous parlent-ils déjà de

¹ Julius Evola, *Révolution contre le monde moderne*, Omnio Veritas, 2018.

plusieurs âges, de même qu'Hésiode. Il y aurait eu à l'origine de l'humanité un âge d'or, auquel succèdent des âges de plus en plus éloignés de la perfection originelle. À rebours de la notion de Progrès dont nous discuterons bientôt, les civilisations ancestrales concevaient le temps comme une chute. Cette conception se retrouve dans le christianisme qui marque néanmoins une rupture fondamentale entre une idée cyclique du temps propre aux civilisations grecques et indiennes et une idée linéaire d'un temps qui aurait un début et une fin. En conséquence, la pensée apocalyptique dont est issue la thématique décadente est une pensée foncièrement chrétienne. C'est avec l'essor du christianisme qu'un historien romain comme Végèce pouvait déjà écrire que l'Empire s'était effondré en raison du contact avec les Barbares, ce qui l'aurait rendu léthargique, indiscipliné. Sa conception d'un Empire décadent ne peut exister que dans une idée linéaire du temps et la potentialité d'une fin de l'Histoire. Pour le dire plus simplement : avec l'apparition du christianisme, chaque peuple d'Occident entrevoit le spectre de la fin du monde.

Nous le verrons régulièrement : la décadence se produit souvent quand l'organisme est perçu comme contaminé par des corps étrangers. Tel un virus en sommeil, elle réapparaît à plusieurs moments de l'Histoire lorsque la société semble éclater de l'intérieur. À ce titre, comment ne pas la voir surgir dans les discours, au cœur du XVII^e siècle, lorsque les Anciens combattaient les Modernes, ces décadents qui venaient parasiter les anciens usages et contaminer l'Art et la pensée antique de leurs idées nouvelles ? Comment ne pas penser que Rousseau déjà se faisait le chantre d'une décadence inhérente à l'Homme civilisé, privé d'un état ancestral meilleur ? La décadence est cet esprit qui chemine, cette ruah immortelle qui revient hanter la conscience collective dans les temps troublés. La preuve avec Joseph de Maistre, qui parle de noblesse décadente en partie responsable de la Révolution française.

La décadence au sens de déclin, de chute, ne doit cependant pas être assimilée à la décadence littéraire, qui est une esthétique, avec des thèmes concrets et des stylistiques propres. Un auteur peut dès lors écrire sur la chute d'un empire sans baigner

dans les complaisances vicieuses intrinsèques à la décadence littéraire. C'est le XIX^e siècle qui fait briller la décadence en la sublimant dans l'esthétique. On associe traditionnellement le terme « fin-de-siècle », qui réfère à ces années qui suivent la défaite de Sedan en 1870 et le massacre de la Commune, et furent marquées par une génération d'auteurs décidés à précipiter la littérature et les arts dans la décadence inéluctable. Le proto-décadent reste Baudelaire, qui fait de la charogne un projet poétique, qui sublime le Mal et injecte dans la poésie tous ces vices que ses contemporains ne sauraient voir, de la drogue au sexe, en passant par l'homosexualité, la violence, le sang et autres perversions éternelles de l'âme humaine. Las du naturalisme trop scientifique, du réalisme bêtement social et du romantisme béat, les Décadents fondent une littérature qui va abandonner la question du réel pour celle de l'Art. Il n'y a plus que ce dernier qui sauve, et la fin-de-siècle voit se multiplier la figure du dandy, cet esthète qui ne vit que pour l'amour du Beau. On pense hors des frontières françaises à Oscar Wilde, ce decadent anglais qui affirmait l'art supérieur à la nature. Car la décadence est un dégoût. Un dégoût de l'Homme, un dégoût de l'époque industrielle, un dégoût de la science positiviste, un dégoût de l'art utile et un dégoût de la modernité qui baigne dans l'idéologie progressiste. Les Décadents s'amuse dès lors à rétablir la primauté du Mal, ils rappellent l'existence du péché originel, ils vivent du vice, remettent en pleine lumière les anormaux que la science catégorise, se désintéressent des problématiques sociales chères à un Zola. La décadence littéraire est à la fois une réaction contre l'idéologie du progrès et un grand rire moqueur qui vit des provocations qu'il suscite. Ainsi, Huysmans plonge son personnage Des Esseintes dans une torpeur et une fièvre de la collection d'objets dans son chef-d'œuvre *A Rebours*. Le vieux decadent s'isole dans sa demeure qu'il peuple d'objets qui lui permettront de masquer le vide ontologique. Jean Lorrain, dans son *Monsieur de Phocas*, nous conte l'histoire de ce bourgeois en quête de la « transparence glauque », parfaite, qu'il guette dans les pierres précieuses, les portraits et surtout les yeux des prostituées, qu'il terrifie par ses obsessions morbides. Barbey d'Aurevilly peuple ses nouvelles de femmes fatales, de démons, de sorcières des temps ancestraux dans *Les Diaboliques*. Rachilde

joue avec les sexes dans *Monsieur Vénus* et établit un rapport inversé de domination entre une femme infâme et un jeune androgyne soumis à ses vices. Péladan invente la « Gynandre », ce personnage aux caractères sexuels inversés. Mallarmé pousse l'hermétisme poétique au bout de sa logique, il habille sa poésie de néologismes, de termes rares, il obscurcit la langue et rétablit un mystère dans une époque trop prompte à vouloir tout élucider grâce à la science. Villiers de L'Isle-Adam, dans son *Ève Future*, joue d'ailleurs avec cette dernière, et met en scène un Thomas Edison créateur d'une « andréide » dont le contrôle lui échappe puisqu'elle est investie de l'âme d'une femme. Enfin, le roman décadent déconcerte le lecteur par sa narration éclatée, ses récits épars, sa stylistique baroque qui enfle dans la rage. Ainsi Octave Mirbeau et son *Jardin des supplices*, étrange œuvre où se mêlent articles positifs sur le meurtre, portraits parodiques de la Troisième République et exploration du bain en compagnie de Clara, qui cherche l'orgasme au milieu des ignominies perpétrées dans cet enfer.

Pour qu'il y ait décadence littéraire, il faut toutefois qu'il y ait sentiment de décadence. Si les Décadents construisent cette esthétique, c'est bien parce qu'ils pensent vivre des temps particuliers, une ruine civilisationnelle dans laquelle ils décident de sabrer le champagne et allumer les pipes à opium. Si comme nous l'affirmons la décadence est un esprit cyclique, est-il possible qu'elle ait surgi à l'aube du XXI^e siècle, après un siècle de guerres, de massacres, de révolutions sociales, politiques et culturelles ? La question est rhétorique, le XX^e siècle comporte les germes de la destruction, et il apparaît certain qu'à la suite de toutes ces horreurs et ces visions de fin du monde la littérature ait pu être contaminée par l'esprit de décadence. Notre étude visera donc à répondre à cette question : y-a-t-il une nouvelle décadence littéraire au tournant du XXI^e siècle ? Qui dit nouvelle, dit différence. Il ne s'agit pas d'affirmer le retour d'une esthétique similaire. La décadence fin-de-siècle du XIX^e siècle n'est pas celle de l'époque contemporaine, et pour cause : les problématiques ont changé, les événements du XX^e siècle ont désormais donné naissance à des imaginaires propres. S'agit-il dès lors d'une simple « néo-décadence » ? Notre propos tentera d'être mesuré,

et de se concentrer davantage sur ce que ces auteurs empruntent à l'esthétique fin-de-siècle pour porter un discours sur le monde moderne. Il s'agira alors pour nous de montrer en quoi notre corpus hérite de thèmes décadents du siècle dernier, ce qu'il reprend à son compte et ce qui est nouveau dans son esthétique. Nous verrons ainsi que si plusieurs thématiques irriguent ces romans, de nouvelles considérations viennent ajouter un degré d'analyse supplémentaire et bâtir une forme de décadence littéraire propre au tournant du XXI^e siècle. Car entre la Révolution française, la défaite de Sedan et les guerres mondiales puis Mai 68, un monde s'est effondré, et un autre est né. Les auteurs que nous étudions ne sont pas les enfants du siècle de Louis XVI et de Napoléon III. Ils ont bien plutôt connu les désastres du XX^e siècle et ses révolutions culturelles. Enfants de Mai 68, ils vivent dans un monde marchand, néo-libéral, qu'ils exècrent. Leur esthétique décadente va dès lors se construire à partir de cet univers.

Pour développer ces interrogations, nous avons choisi de nous attarder sur trois auteurs qui ont la particularité d'avoir connu le tournant du siècle. Philippe Muray, essayiste et romancier, est un véritable enfant de Mai 68, dont il admirait l'esprit libertaire. Convaincu depuis de la trahison de l'esprit soixante-huitard au profit d'un universalisme béat, il est devenu au fil du temps cet auteur qualifié de réactionnaire par les médias. Nous nous intéresserons en particulier à son roman *On Ferme*, magma stylistique et narratif dans lequel le narrateur met en scène l'impossibilité de réconcilier le monde d'avant et le monde nouveau à travers les personnages de Jean-Sébastien, Naïma, Parneix et Bérénice. Le roman s'attarde sur ces cercles amoureux mais n'est qu'un prétexte pour développer ce qui deviendra la théorie majeure de Muray dans ses essais futurs : « Homo Festivus », la supposée fin de l'Histoire, et le festivisme qui caractérisait selon lui l'époque nouvelle. Le deuxième auteur est Michel Houellebecq, poète et romancier, et nous avons décidé de nous intéresser à deux de ses romans, *Les Particules élémentaires* et *Soumission*. Dans le premier, il y est question de Michel et Bruno, deux frères nés avant le tumulte de Mai 68 et dont les vies opposées (l'un est un scientifique reclus, l'autre un pervers incontrôlable) vont porter un discours sur la

faillite du monde moderne et les rapports entre humains, en particulier l'amour. Dans le second, nous suivons le parcours de François, universitaire spécialiste de Huysmans, qui va vivre le changement de la société française à travers l'élection d'un parti musulman. Le roman devient un moyen de parler du déclin français et va jouer de la potentielle régénération de la nation par l'apport d'une civilisation pleine d'énergie. Enfin, le dernier auteur de notre corpus, Maurice G. Dantec, français devenu canadien à la suite de son exil, est celui dont les romans lorgnent le plus vers la science-fiction et le thriller. Les Racines du Mal et Babylon Babies concentreront notre attention. Dans le premier, le scientifique Darquandier et son intelligence artificielle sophistiquée appelée neuromatrice enquêtent sur des meurtres survenus dans les Alpes. La traque sera le lieu d'une esthétique de la violence, de réflexions sur le tueur en série comme monstre de la décadence et de thématiques technologiques et sexuelles héritières du siècle dernier. Babylon Babies nous plonge dans un futur sombre et un univers dystopique dans lequel Toorop, mercenaire, est chargé de transporter Marie Zorn de l'Europe au Québec, sans savoir qu'elle est porteuse de deux jumelles génétiquement modifiées, transhumaines en devenir et annonciatrices de la fin de l'espèce humaine.

Chacun des auteurs de notre corpus hérite selon nous des thématiques et d'une forme esthétique de la décadence du XIX^e siècle. Chacun d'entre eux porte un discours radical et antimoderne. Néanmoins, nous verrons qu'ils ne portent pas tous exactement le même propos, ce qui était déjà le cas à l'époque, entre un Péladan royaliste catholique et un Huysmans fonctionnaire de la République. Ainsi, Muray est un enfant de Mai 68 qui a la nostalgie d'une promesse de liberté et qui a décidé de s'attaquer à un monde uniformisant. Sa décadence littéraire est celle d'un homme qui refuse les diktats d'une époque trop sage, lisse et moralisante. Dantec reste un traumatisé des guerres du XX^e siècle, des crimes nazis et communistes, en particulier la guerre de Serbie, dans laquelle il disait avoir vu les prémices d'une nouvelle guerre de civilisation en sol européen, raison pour laquelle il décida d'ailleurs de partir s'installer à Montréal. Bien plus catholique dans ses convictions, sa fiction est pénétrée de

mysticisme, et il serait de bon ton de le comparer à un Léon Bloy qui avait le verbe agressif et la fiction vengeresse. Houellebecq, lui, est le décadent désabusé. En ce sens, il est proche de Huysmans. Indifférent à la chute du monde, il se place en observateur néo-naturaliste, à ceci près qu'il dépasse le postulat zolien en refusant le positionnement social et en s'aventurant sur le terrain de l'anticipation. Ses fictions sont dépressives, nostalgiques, empoisonnées par une narration de l'indifférence, du recul froid, d'un style objectif et clinique. Malgré leurs différences, tous perçoivent la fin d'un monde et décident de l'écrire et de la mettre en scène. Nous verrons que ces fins comportent un discours de l'après, la probabilité d'un Homme nouveau. La nouvelle décadence est celle qui entrevoit la fin de l'humanité et l'observe avec le recul d'une Cassandre désabusée.

Notre développement est constitué de sept chapitres. Au cours du premier, nous prendrons le temps de discuter des termes de progrès, de progressisme et de modernité avant d'entamer une définition précise des concepts de décadence littéraire et d'antimodernité. Le deuxième chapitre sera consacré à un cheminement historique de la question de la chute. En partant des premiers discours contre-révolutionnaires sur la Révolution française, nous tenterons d'établir le lignage d'une pensée fondée sur une vision eschatologique de l'Histoire. Du XIX^e siècle empli d'auteurs qui vomissent la Révolution et la République à notre corpus focalisé sur les guerres mondiales, Auschwitz, Mai 68 ou encore le 11 septembre 2001, nous déterminerons quels sont les événements qui précipiteraient la décadence. Ce chapitre sera également l'occasion d'analyser la pensée de Muray quant au « dixneuviémisme », ce concept à l'origine selon lui du mal contemporain. À la suite de ces deux premiers chapitres consacrés aux définitions et à l'Histoire nous entrerons pleinement dans l'étude du corpus avec une troisième partie qui s'attardera sur l'autopsie du cadavre moderne, autrement dit, ce qui relève dans les fictions de la description d'un monde mourant. L'architecture tout d'abord, sera le lieu d'une étude précise puisqu'elle révèle l'âme d'une civilisation catastrophique. Ensuite, nous nous pencherons sur la thématique, fortement décadente,

des corps souffrants et des esprits malades. Les œuvres du corpus mettent en scène des individus atteints de différentes afflictions physiques, quand ce ne sont pas tout bonnement des malades mentaux et autres psychopathes dangereux. Le quatrième chapitre sera l'occasion de nous demander si la femme est soluble dans la décadence. Derrière ce questionnement provocateur réside un topos décadent : celui de la femme fatale, de la femme sorcière, de la femme comme Mal potentiel, mais aussi de la femme exotique et de la femme vue comme salut, en particulier lorsqu'elle s'avère proche d'une vision virginale. La spiritualité sera au cœur du cinquième chapitre durant lequel nous étudierons la place du christianisme face à la modernité dans ces œuvres, la mise en scène de fausses idoles à travers des sectes et des modes spirituelles décrites comme farfelues et nous nous interrogerons sur la possibilité d'une religion commune en nous attardant notamment sur la représentation de l'Islam dans *Soumission* de Houellebecq. Le sixième chapitre sera dédié à la question de l'artifice, thématique décadente suprême, réinventée dans notre corpus à travers les questions transhumaines et posthumaines. Nous discuterons ainsi des transhumains dans la fiction de Houellebecq, de la neuromatrice et des jumelles Zorn dans la fiction de Dantec et du transhumain métaphorique « Homo Festivus » dans celle de Muray. Enfin, nous ferons défiler les monstres de notre époque au cours de notre septième et dernier chapitre. Nous y analyserons les différentes incarnations du monstrueux dans ces romans, en prenant notamment le temps d'une analyse stylistique d'un Verbe qui s'est fait monstre, à la fois héritier du baroque chez Muray et Dantec, et bien plus « clinique » comme nous l'expliquerons avec Houellebecq. Nous terminerons par la thématique de l'Apocalypse, les signes d'une fin des temps, l'atmosphère inquiétante commune à ces romans qui ont comme particularité de revêtir un temps le manteau d'une Cassandra. Les Décadents sont en effet ces artistes qui voient, au sens rimbaldien, et leurs fictions sont teintées d'un imaginaire de la fin quasi-prophétique.

CHAPITRE I

LA LITTÉRATURE FIN-DE-SIÈCLE : UN ÉTERNEL RETOUR ?

1.1 Au commencement était le progrès et le moderne

*Les destins conduisent celui qui
veut, ils traînent celui qui ne veut pas.*

Sénèque

Avant d'aborder les concepts de décadence et d'antimodernité, il s'agit de définir les idées qui ont présidé à leur naissance, soit l'idée de progrès et l'idée de modernité. Ces deux concepts reviendront en effet souvent dans notre développement, et il faudra en premier lieu s'arrêter sur leurs définitions respectives, avant de pouvoir aborder la question de la littérature décadente et antimoderne.

Pour Robert Redeker, le progrès doit être défini comme « un fait, une idéologie [...] et une valeur². » Un fait d'abord car « l'accumulation des connaissances et des innovations techniques se ramasse en une transformation à la fois quantitative et

² Robert Redeker, *Le progrès ou l'opium de l'histoire*, Éditions Pleins Feux, Paris, 2004, p. 13.

qualitative du monde³. » Robert Redeker parle de « fait » car en se situant du point de vue des connaissances et de l'innovation technique, il est approprié de constater la transformation du monde, une transformation « quantitative » et « qualitative » selon ses dires. Concernant le premier terme, l'évolution du monde industriel et marchand lui donne raison, surtout dans notre XXI^e siècle productiviste. Dans le second cas, le terme est discutable, puisque la logique de production de la quantité justement, ne signifie pas pour autant une augmentation de la qualité. Le fordisme a-t-il ainsi accru la qualité des voitures ou simplement le rendement de production ? Bernanos disait déjà que « la civilisation des machines est la civilisation de la quantité opposée à celle de la qualité⁴. » On peut donc entendre le progrès comme un fait, certes, si l'on conçoit certains aspects comme étant meilleurs grâce aux progrès de la technique, et l'on pense notamment à tout ce qui permet désormais à l'Homme de déléguer, en premier lieu l'ordinateur. Le progrès est finalement un fait, car du XIX^e siècle au XXI^e siècle, il y a bien eu progression de la technique, qu'elle soit au service de l'humanité ou contre elle⁵. Robert Redeker estime ensuite que le progrès est une valeur car :

[...] la valeur attribue un caractère de mieux à tout progrès. Elle est à la fois mélioriste et absolue : ce qui vaut, vaut absolument, et tout progrès vaut parce qu'il est un pas supplémentaire vers cet absolu [...] Le progrès est une valeur dans la mesure où l'on suppose, à juste titre, qu'il améliore empiriquement l'existence humaine et où, c'est beaucoup moins justifié, qu'il améliore l'humanité elle-même, qu'il la conduit vers un état de bonheur et de perfection⁶.

Le progrès serait une valeur car l'on supposerait qu'il améliore l'existence humaine et que, de ce fait, tout progrès a caractère positif, que ce soit pour l'existence humaine, et pour l'humanité intégrale. Ce dernier point est problématique, et pose les prémices de ce que deviendra le progressisme. En effet, l'idée que le progrès « améliore l'humanité elle-même » conduit à penser que celui qui s'opposerait à celui-ci

³ *Ibid.*

⁴ Georges Bernanos, *La France contre les robots*, Paris, Robert Laffont, 1947, p. 182.

⁵ Du *smartphone* à la bombe nucléaire, il y a un fossé.

⁶ Robert Redeker, *op.cit.*, pp. 13-14.

participerait d'une réaction obscurantiste, ennemie de la science, de la technologie, et en définitive de la volonté de poursuite du bonheur. Cette définition du progrès comme amélioration de l'humanité par amélioration des conditions de vie va entraîner l'émergence de ce concept comme idéologie⁷, soit le progressisme. C'est est en fin de compte une idéologie, voire une religion⁸, dont la gnose est à la fois ontologique, anthropologique et morale, comme l'explique Pierre-André Taguieff :

La gnose progressiste fonctionne donc à la fois comme une ontologie (de la nature à l'histoire, tout est en progrès), une anthropologie (l'homme est l'être perfectible), une morale (l'homme doit vouloir le progrès et y contribuer) et une religion (par le progrès, l'humanité se sauve)⁹.

Le progressisme, « religion de la Science et de l'Avenir », peut ainsi être défini comme la croyance dans le progrès comme marche messianique vers un avenir plus heureux. Initialement technique et scientifique, il devient vite moral, sociétal. Tout progrès technique et scientifique devient de fait un progrès moral et sociétal. Cette confusion menée par l'idéologie du progrès va entraîner l'émergence d'un contrepoids politique¹⁰, mais surtout - et c'est cela qui nous intéresse - d'une réaction artistique, soit la littérature décadente et antimoderne, parmi d'autres¹¹. Au XIX^e siècle, le progrès est consacré, surtout lors de la révolution industrielle sous le Second Empire. Le Larousse du XIX^e siècle caractérise ainsi le progrès comme « la marche du genre humain vers la perfection, vers son bonheur. L'humanité est perfectible et elle va incessamment du moins bien au mieux, de l'ignorance à la science, de la barbarie à la civilisation¹². » Le terme de « marche » renvoie déjà lui-même à l'idée d'une avancée voire d'une traversée du désert biblique. Le progrès est une marche qui ne peut s'arrêter

⁷ Une idéologie étant ce qu'« une société s'accorde à tenir pour réel, à tel moment de son évolution. » (Régis Debray, *Civilisation : comment nous sommes devenus américains*, Paris, Gallimard, 2017, p. 55).

⁸ Une religion qui peut être expliquée comme « religion de la Science et religion de l'Avenir » (Pierre-André Taguieff, *Du progrès*, Libro, 2001, Paris, p. 31).

⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰ Incarnée notamment au XIX^e siècle, par la Contre-Révolution.

¹¹ Le surréalisme peut être vu comme une réponse artistique au progressisme, plongeant ses racines dans la volonté de sortir du monde matériel par le rêve.

¹² Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 1865, article « Progrès », t. XIII, p. 224.

que lorsqu'elle aura atteint les idéaux de « perfection » et de « bonheur », les termes étant par ailleurs plutôt vagues. Ainsi le progrès est-il déjà circonscrit dans une acceptation quasi messianique : le salut passe par le progrès. Cette idée de salut fait du progressisme une religion séculière, au sens de Raymond Aron qui théorise celle-ci comme étant une « doctrine de salut collectif¹³ ». Cet horizon religieux est fixé dans le même Larousse en ces termes : le progrès est « la vraie foi de notre âge¹⁴ ». Le progressisme peut en fin de compte être délimité comme la foi dans le progrès, entendu comme une marche de l'humanité vers le bonheur et la perfection. Il faut bien insister sur cette perspective d'idéologie et de religion car le progressisme est en fin de compte l'héritier du christianisme, religion en fin de vie, et il la remplace en reprenant à son compte certaines de ses aspirations, tout en refusant le caractère religieux de son existence :

Le progressisme est ainsi une religion qui affirme une foi - la foi dans l'avenir, dans la science, dans l'homme, dans l'humanité, dans la valeur infinie de chaque homme, contenus de foi proches de ceux du christianisme, ou qui y trouvent leur origine - tout en pratiquant la dénégaration par rapport à cet aspect religieux¹⁵.

D'après Robert Redeker, la foi du progressisme en l'humain et en sa valeur est héritière du christianisme, et l'on serait tenté de dire que si le progressisme a été si bien adopté dans les sociétés originellement chrétiennes, c'est bien parce qu'il a adopté ces traits optimistes, en précisant néanmoins qu'il s'en remet à la science pour accomplir cette poursuite du bonheur. Robert Redeker va plus loin, en affirmant que « Le christianisme peut alors être tenu pour l'Ancien Testament du progressisme : il révèle les valeurs que le progressisme va dégager de leur gangue imaginaire, va démythologiser¹⁶. » Redeker affirme que le progressisme est l'héritier du christianisme dont il a dégagé les aspects « imaginaires », soit ceux relevant de la foi chrétienne, tout

¹³ Raymond Aron, *Les Désillusions du progrès*, Paris, Calmann-Lévy, p. 264.

¹⁴ Pierre Larousse, *op.cit.*, p. 224.

¹⁵ Robert Redeker, *op.cit.*, p. 23.

¹⁶ *Ibid.*, p. 23.

en gardant en fin de compte l'esprit d'une religion, avec ses croyances et ses mythes¹⁷. Le progrès est désormais devenu sous la plume de certains le « Progrès », assumant pratiquement la fonction du « Bien » et, chez ses détracteurs, du « Mal ». Le progressisme, fait, valeur, idéologie et religion est ce que Redeker nomme « la clef laïque » du « royaume¹⁸ », un nouveau type de religion, laïque, qui peut prétendre à l'approbation du plus grand nombre.

D'après Pierre-André Taguieff, progressisme et modernité ne font qu'un : « Le culte de l'avenir et la foi dans le Progrès [...] représentent les deux piliers sur lesquels repose la religion civile des Modernes¹⁹. » Si nous avons pu arriver à une définition du progressisme, il nous faut désormais caractériser le terme de « moderne », et surtout mettre en lumière les deux différents types de « moderne » dont nous discuterons dans notre thèse, soit la modernité entendue au sens de l'esprit du monde moderne et la modernité littéraire.

Paul Valéry écrivait que « l'homme moderne est l'esclave de la modernité : il n'est point de progrès qui ne tourne pas à sa plus complète servitude²⁰. » Elle est liée au progrès tandis que l'homme moderne est enchaîné à ce dernier. La modernité dont parle Valéry est l'esprit du monde moderne et doit être entendue en premier lieu comme un phénomène de civilisation né des bouleversements de la pensée scientifique et philosophique au XVII^e siècle. René Descartes peut être vu comme l'un des pères de la pensée moderne car il défendait l'usage de la raison au-dessus du reste, ainsi que la rigueur méthodologique et scientifique qui feront de la civilisation moderne cette

¹⁷ On peut en effet parler de « mythe » constitutif du progressisme lorsque l'on pense aux grandes avancées technologiques, devenues des prouesses prouvant le caractère essentiel du progrès. Prenons comme exemple le premier homme sur la Lune, l'allongement de l'espérance de la vie grâce à la science (les vaccins) ou même la création de prophètes, tels Steve Jobs ou Bill Gates, incarnations des promesses du progressisme.

¹⁸ « Le progrès était la clef laïque, de double origine scientifique et philosophique, du royaume. » (Robert Redeker, *op.cit.*, p. 8).

¹⁹ Pierre-André Taguieff, *op.cit.*, p. 5.

²⁰ Paul Valéry, « Fluctuations sur la liberté », *Regards sur le monde actuel et autres essais*, Paris, Gallimard, 1938, p. 75.

« conspiration universelle contre toute espèce de vie intérieure²¹ » dont parlait Bernanos. En effet, le monde moderne ne conçoit plus l'univers comme une structure sacrée mais bien plutôt comme une réalité intelligible dont on peut connaître les secrets. Ce primat de la raison est lié à l'essor technologique et scientifique qui commence à la Renaissance et se poursuit jusqu'à nos jours. La modernité est tout d'abord la défense de la raison et de la Science. Mais c'est également un bouleversement anthropologique, puisque du « Cogito ergo sum » aux thèses de Luther, il y a un changement de paradigme dans la conception que l'Homme se fait de lui-même. Luther développe une vision de l'Homme autonome opposée au féodalisme religieux dominé par le catholicisme. L'Homme moderne est rationnel et autonome, bien plus libre que par le passé. Le monde moderne est issu de ces multiples révolutions, scientifiques, philosophiques et anthropologiques. La modernité s'oppose au passé en mettant l'individu en avant, en défendant le rationalisme et l'analyse rigoureuse de tout phénomène par le biais de la science. Elle est en fin de compte sœur du progressisme, car elle suppose elle aussi la marche vers un idéal de l'Homme. Ernest Renan témoigne de cet espoir moderne en écrivant qu'« il n'y a qu'un moyen de comprendre et de justifier l'esprit moderne: c'est de l'envisager comme un degré nécessaire vers le parfait: c'est-à-dire vers l'avenir²². » L'esprit moderne est progressiste et estime que l'Homme est en perpétuelle amélioration, quitte à ne voir dans les époques passées que des brouillons du futur. Être moderne, au premier sens du terme, c'est ainsi affirmer le primat de son époque sur les époques passées, confiant que le Progrès, allié du Temps, ne peut mener qu'à la perfection de l'Homme. Cette idée de perfectibilité était déjà énoncée par les Lumières, en premier lieu par Condorcet, qui témoignait d'un triple idéal :

Nos espérances sur les destinées futures de l'espèce humaine peuvent se réduire à ces trois questions, la destruction de l'inégalité entre les nations,

²¹ Georges Bernanos, *op.cit.*, p. 121.

²² Ernest Renan, *L'Avenir de la science. Pensées de 1848*, Paris, Calmann-Lévy, 1890, in E. Renan, *Œuvres complètes*, Paris, Calmann-Lévy, 1949, t. III, p. 787.

les progrès de l'égalité dans un même peuple, enfin, le perfectionnement réel de l'homme²³.

Le programme de Condorcet témoigne des trois fondamentaux de la religion du Progrès, soit le politique, le social et l'anthropologique. Ce dernier trouve de nos jours sa forme la plus avancée dans les théories transhumanistes, qui annoncent l'augmentation des capacités humaines par le biais de la technologie. Une théorie que reprend Maurice G. Dantec, lorsqu'il retourne la science contre elle-même avec les jumelles Zorn dans *Babylon Babies*, comme nous le verrons lors de notre chapitre sur l'artificialité. Le progrès doit finalement permettre au paradis sur terre d'advenir, correspondant ainsi à ce que Christopher Lasch écrivait en qualifiant l'idéologie du progrès de « seul et vrai paradis²⁴ ».

Le Moderne triomphe et le progrès est devenu la religion dominante du siècle. Une remise en question des arts s'opère face à cette nouvelle conception de la destinée humaine : l'art moderne existe-t-il ? Le monde moderne peut-il produire du Beau ? Et surtout, les Anciens étaient-ils supérieurs contrairement à ce que laisserait penser la doxa progressiste, qui ne conçoit l'Histoire que comme un processus linéaire et évolutif ? La querelle des Anciens et des Modernes née au XVII^e siècle constitue un véritable cas d'école - si ce n'est le premier - de ce qui va devenir la modernité littéraire. Il s'agissait pour l'Académie Française de débattre sur la question de l'héritage des Anciens, autrement dit les Latins et les Grecs. Le camp dit des Classiques ou des Anciens, mené par Boileau, plaidait la cause d'une imitation des Anciens, maîtres absolus de l'art véritable, et indépassables exemples à suivre. Les Modernes, menés par Charles Perrault, défendaient eux une approche moderne de la création artistique, estimant que ces auteurs antiques peuvent être dépassés et que l'art doit trouver de

²³ Condorcet, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain, suivie de Réflexions sur l'esclavage des nègres*, Paris, Masson et fils, 1822, p. 263.

²⁴ Christopher Lasch, *Le Seul et vrai paradis*, Paris, Climats, 2002.

nouvelles voies d'expression. Le poème qu'il lut le 27 janvier 1687 à l'Académie française révèle sans détours la pensée moderne littéraire :

La belle Antiquité fut toujours vénérable,
Mais je ne crus jamais qu'elle fût adorable.
Je vois les Anciens sans ployer les genoux.
Ils sont grands, il est vrai, mais hommes comme nous;
Et l'on peut comparer sans craindre d'être injuste
Le siècle de LOUIS au beau siècle d'Auguste²⁵.

Les Modernes se situent en rapport aux Anciens, sans sentiment d'infériorité, bien au contraire. Les vers de Charles Perrault résument une attitude de non-soumission (« sans ployer les genoux ») et d'affirmation de l'égalité. Il n'y a en fin de compte pas de supériorité dans l'art antique, et dès lors, une première consécration institutionnelle va se faire quant au primat de l'art moderne. Néanmoins, c'est bien au XIX^e siècle, avec l'essor du Romantisme en Angleterre, en Allemagne, puis en France, que cet art va prendre une dimension majeure. Le sujet devient prédominant dans une littérature du « moi » en crise face à une société mécaniste, scientiste et rationnelle qu'il défie via le refuge dans la mélancolie du passé, les rêves, le mystère et le fantastique. Le monde doit être poétisé de nouveau, et les idéaux rationnels des Lumières sont contestés, ne pouvant pas expliquer les mystères de l'univers. Le Romantisme est un mouvement qui relève de la modernité littéraire car l'individu est au centre de son schéma de pensée, mais ce même mouvement se refuse à célébrer le monde moderne. La césure est radicale. Le Romantisme célèbre le « moi », défie le rationalisme de son temps en lui préférant le fantastique et le merveilleux, développe une fascination pour les cultures orientales, mystérieuses, exotiques, puis replace la question spirituelle au centre du débat, ce que le terme « Sehnsucht », nostalgie et désir, utilisé par les romantiques allemands, illustre : la quête d'un éden perdu. Au XIX^e siècle, Baudelaire va entériner

²⁵ Charles Perrault, *La Querelle des Anciens et des Modernes*, précédé d'un essai de Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, Folio classique, 2001, p. 257.

une définition de la « modernité littéraire » : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable²⁶. » La modernité, c'est ce que Baudelaire qualifie de « transitoire, fugitif », soit la mode, l'éphémère. Pour que le moderne accède au statut d'éternité, il faut réussir à en extraire les mystères. La théorie de Baudelaire est donc que le monde moderne, en constant changement, recèle encore du mystère et qu'il s'agit de le capturer pour en faire de l'art.

Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? À coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d'hommes, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire²⁷.

La modernité littéraire est paradoxale puisqu'elle déconsidère le monde moderne, « fugitif », « transitoire », dans une attitude proprement antimoderne (nous y reviendrons), mais dans le même temps, elle admet la possibilité d'un Beau dans ce fantôme du monde moderne. Néanmoins, comme l'écrit Gérard Froidevaux, elle « donne en spectacle » ce beau moderne pour mieux dénoncer le « vide » de son existence : « Le beau moderne, en représentant le monde présent, le donne en spectacle et montre son déficit originel ; il glorifie la beauté véridique de son apparence et dénonce le vide fantomatique de son existence²⁸. »

La modernité littéraire est un couteau à double-tranchant dont le premier côté dissèque le cadavre du monde moderne pour en extirper les amas de mystère et de

²⁶ Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, II, Paris, Calmann-Lévy, 1885, p. 695.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Gérard Froidevaux, « Modernisme et modernité : Baudelaire face à son époque » in *Littérature*, 1986, pp. 90-103.

beauté tandis que l'autre côté perce l'âme du lecteur et spectateur qui réalise à quel point la modernité est vide et fantomatique.

Il sera dès à présent compris que les emplois des termes « moderne » et « modernité » feront référence au monde moderne et à l'esprit de ce dernier - soit le progressisme - tandis que le terme de « modernité littéraire » fera référence à cette théorie élaborée par Baudelaire. On peut être un défenseur de la modernité littéraire tout en haïssant le monde moderne, ce qui est le propos de la suite de notre argumentation, où nous discuterons des concepts de décadence littéraire et d'anti-modernité.

1.2 La décadence littéraire, extension du domaine de la chute

Je m'ennuie en France, surtout parce que tout le monde y ressemble à Voltaire. [...] Voltaire, ou l'anti poète, le roi des badauds, le prince des superficiels, l'anti-artiste, le prédicateur des concierges [...]. Voltaire, comme tous les paresseux, haïssait le mystère.

Baudelaire

La décadence est d'abord un sentiment. Le sentiment de lente déliquescence, de chute inéluctable, de fin d'une époque. Montesquieu parlait déjà de la décadence de l'Empire Romain tandis que, forte de son empire réputé éternel, Rome laissa la maladie de la langueur envahir son territoire, rendant immortelles les images – exagérées – de Romains avachis tirées des péplums. Une décadence issue selon Montesquieu d'une série de fautes politiques et d'une absence de morale civique, puisque la vertu vient à manquer, et que la constitution de la République est étouffée par le despotisme. Les Lumières aussi, Voltaire et Diderot en tête, parlaient de décadence de la royauté, et Montesquieu de nouveau ne se priva pas de dire que le Roi était vieux, dans un passage

resté célèbre de ses *Lettres Persanes*²⁹. Baudelaire fit de la décadence sa muse lorsque, las des discours modernes de son époque, il aimait mettre en valeur la maladie, le cadavre, l'épuisement des forces vitales. Baudelaire est novateur lorsqu'il fait de cette boue décadente de l'or à travers la poésie, et crée une esthétique singulière en sublimant ce qui ne devrait pas être sublimé. De toutes ces époques il subsiste un même principe : le sentiment de décadence intervient à la fin d'une époque, à la fin d'un âge d'or³⁰, soit le moment idéal pour jeter un œil dans le rétroviseur et constater l'étendue du potentiel désastre. L'époque a passé, le souvenir d'une gloire s'est effacé, il semble désormais au décadent que plus rien n'a d'énergie vitale et que la société est paralysée dans une torpeur toxique. Le décadent est celui qui se pense entouré d'une armée de cadavres en devenir.

Jean de Palacio a été l'un des premiers à parler d'une littérature décadente. Celle-ci trouve sa pleine expression à la fin du XIX^e siècle. Ce siècle est intense de changements pour la France qui s'industrialise, digère la Révolution française³¹, aspire à une véritable république, à la justice sociale, à l'émancipation de l'individu et à la consécration du Progrès comme horizon terminal du bonheur individuel. Dans ce XIX^e siècle, la littérature est consacrée, c'est l'époque du roman, de la poésie, et les auteurs chantres de la modernité, du progressisme, sont restés éternels : Victor Hugo et Émile

²⁹ « J'ai étudié son caractère, et j'y ai trouvé des contradictions qu'il m'est impossible de résoudre: par exemple, il a un ministre qui n'a que dix-huit ans, et une maîtresse qui en a quatre-vingts ; il aime sa religion, et il ne peut souffrir ceux qui disent qu'il la faut observer à la rigueur ; quoiqu'il fuie le tumulte des villes, et qu'il se communique peu, il n'est occupé depuis le matin jusqu'au soir qu'à faire parler de lui ; il aime les trophées et les victoires, mais il craint autant de voir un bon général à la tête de ses troupes qu'il aurait sujet de le craindre à la tête d'une armée ennemie. Il n'est, je crois, jamais arrivé qu'à lui d'être en même temps comblé de plus de richesses qu'un prince n'en saurait espérer, et accablé d'une pauvreté qu'un particulier ne pourrait soutenir. » (Montesquieu, *Les Lettres Persanes*, Lettre 37, Amsterdam, Jacques Desbordes, 1721.) La Raison et la Nature s'opposent : la décadence s'illustre dans le comportement et les décisions de Louis XIV.

³⁰ Un âge d'or au sens de Raoul Girardet, soit la création d'un « mythe », « figuration d'un bonheur » qui n'est que « confusion d'une double nostalgie, celle d'un passé individuel et celle d'un temps révolu de l'histoire. » (Raoul Girardet, *Mythes et mythologies politiques*, « Pour une introduction à l'imaginaire politique », Paris, Seuil, 1986, p. 134).

³¹ François Furet dira que la Révolution est « rentrée au port » avec la III^e République, qui achève selon lui cette période tourmentée.

Zola, pourfendeurs des inégalités, défenseurs du peuple et surtout, apôtres du progrès social. Un siècle plus tard, la République a consacré ces auteurs. Ils sont devenus des hérauts de l'époque moderne. Pourtant, parmi les écrivains de cette ère imposante, il y eut des voix discordantes. Des voix pour lesquelles le progrès social, industriel et démocratique était une chimère, l'individu irréductiblement mauvais, la masse une fourmilière de mauvaises intentions et l'évolution optimiste de l'Histoire une ridicule prophétie funèbre. Ces notes désaccordées formèrent une écriture à rebours de leur époque, capable de la représenter dans ses excès, ses lubies, et d'illustrer sa nouvelle religion : la modernité triomphante³². La décadence littéraire apparaît lorsque la littérature du siècle sanctifie le moderne. Il ne faut alors pas la confondre avec le sentiment de décadence. Ce dernier est l'esprit, tandis que la littérature en est l'incarnation. Au XIX^e siècle, la littérature de Victor Hugo et celle d'Émile Zola ont joué ce rôle de glorification du progressisme, et donc de la modernité. Il fallait mettre en avant cette dernière par le biais de la fiction. Toujours plus de justice sociale, de glorification des masses, et de progressisme :

Le progrès est le mode de l'homme. La vie générale du genre humain s'appelle le Progrès ; le pas collectif du genre humain s'appelle le Progrès. Le progrès marche ; il fait le grand voyage humain et terrestre vers le céleste et le divin³³.

A contrario, la décadence littéraire se rit de ces horizons. Son mérite principal est de montrer la faille ontologique qui découle de l'époque, et surtout d'accentuer le désassemblage de l'unité organique : « La décadence, comme l'avait définie Paul Bourget, n'était-ce pas cette déconstruction de l'unité, ce désassemblage des parties qui la formaient, cette ruine des liens organiques ³⁴? » Cette unité a en effet disparu,

³² La modernité triomphante peut s'entendre comme l'éloge des modernes de la modernité, celle du progressisme que nous avons défini précédemment. Progrès social et technique qui permettent le recul du religieux, dans une spirale d'autoglorification qui est similaire à celle des progressistes actuels, « dévots du Progrès » selon l'expression de Philippe Muray.

³³ Victor Hugo, *Les Misérables*, [1862], 5^e partie, liv. I, chapitre 20, éd. B. Leuilliot, Paris, L.G.F., 1972, t. III, p. 291.

³⁴ Michel Winock, *Décadence fin de siècle*, Paris, Gallimard, 2017, p. 206.

selon les décadents, à la suite de la Révolution française. Le XIX^e siècle, application des principes de la Révolution, est celui du monde industriel en devenir, de la fin de la France religieuse, fille aînée de l'Église, du triomphe de la République. C'est le siècle de l'opposition entre deux idéaux de société : la restauration monarchique et la république démocratique. Au cœur de cette époque, certains auteurs comme Léon Bloy observent et dénoncent la fin de la vie spirituelle dans le quotidien des Français, la perte des valeurs ancestrales, et l'éclosion d'un monde industriel menaçant pour la tradition. Pour Joris-Karl Huysmans, c'est le confort bourgeois qui mène à une forme d'ennui, dans une société qui ne proposera bientôt plus aucun idéal de transcendance. Ainsi, dans *À Rebours*, l'avalanche d'objets du quotidien masque cette faille ontologique. La recherche du personnage de Des Esseintes d'un objet unique, qui échappe à la production manufacturée, est une tentative de retrouver l'authenticité, l'organique dans une société fausse. La mort de la tortue sertie d'or représente pourtant la futilité de cette quête, ainsi que la futilité d'un monde serti d'un nouveau luxe dont il ne peut supporter le poids³⁵. Le surplus qu'amènera le monde industriel et marchand ne comblera pas le fossé qui se creuse dans l'individu détaché de Dieu. Tandis que le corps de Des Esseintes se décharne, les objets s'accumulent, dans une écriture duale baroque du fait de sa profusion et clinique dans son analyse du corps du personnage tout autant que du corps social. La décadence littéraire est ainsi obsédée par l'essor du matérialisme, la fin du spirituel, avec en ligne de mire la fatigue de l'individu en Europe de l'Ouest³⁶, et de nos jours de « l'individu occidental³⁷ » détaché de toute transcendance, sans condition : « La mentalité fin de siècle se résigne à l'épuisement des forces vitales. Elle est convaincue de la décadence de la civilisation occidentale, sclérosée par son

³⁵ « Elle ne bougeait toujours point, il la palpa ; elle était morte. Sans doute habituée à une existence sédentaire, à une humble vie passée sous sa pauvre carapace, elle n'avait pu supporter le luxe éblouissant qu'on lui imposait, la rutilante chape dont on l'avait vêtue. » (Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, Berlin, Hofenberg, 2015, p. 52).

³⁶ Comme le dirait Dostoïevski.

³⁷ Michel Houellebecq.

rationalisme, elle est obsédée par le vieillissement de la race³⁸. » Obsédée par le vieillissement oui, mais également par les tentatives du siècle de dissimuler le fait majeur : le péché originel. L'idéologie dominante du siècle, le progressisme, veut supprimer l'idée de Mal, l'injustice sociale, et la littérature d'un Hugo imagine la possibilité d'un bonheur social grâce à l'essor du Progrès : « l'éclosion future, l'éclosion prochaine du bien-être universel, est un phénomène divinement fatal³⁹. » Les auteurs décadents cherchent plutôt la provocation et surtout la réhabilitation voire l'accentuation du péché. Leurs œuvres sont remplies de fantasmes sexuels, de personnages friands de drogues, de pulsions mortifères, d'humour macabre. Comme l'écrit Daniel Grojnowski :

Tour à tour philosophique, sociologique, physiologique, esthétique ou stylistique, elle associe le raffinement à la névrose, l'excellence à la déchéance. [...] Tous [les artistes décadents] se situent en dissidence par rapport aux courants littéraires prédominants ou au régime politique⁴⁰.

Il y a de fait un jeu de la part de l'écrivain qui cultive cette décadence, c'est-à-dire qu'il accentue les errements de son époque et accélère en quelque sorte le processus de pourrissement qu'il dénonce. L'époque est décadente, tout comme l'artiste, qui s'amuse de la dépeindre et de la grossir :

Barrès est ainsi conduit à ce double emploi – alors original – du terme décadent dans l'expression qualitative de la société en déchéance mais aussi dans la désignation de l'écrivain professant et cultivant à outrance le goût de ce décadent⁴¹.

L'artiste décadent s'élève contre le progressisme, idéologie dominante de son époque, s'insurge, principalement par la révolte esthétique. Le décadent cherche les plaisirs rares, les effets précieux, et se désole des simplicités naturalistes, mouvement

³⁸ Gérard Peylet, *La littérature fin de siècle, de 1884 à 1898 : entre décadentisme et modernité*, Paris, Vuibert, 1994, p. 26.

³⁹ Victor Hugo, *Les Misérables*, 4^e partie, livre VII, chapitre 4, *op.cit.*, p. 28.

⁴⁰ Daniel Grojnowski, *Aux Commencements du rire moderne*, Paris, José Corti Editions, 1997, p. 58-59.

⁴¹ Louis Marquèze-Pouey, *Le mouvement décadent en France*, Paris, PUF, 1986, p. 109. Notons que Barrès ne peut être compté comme un décadent, lui qui jugeait cet art comme « maladif », à l'image de ses considérations sur la dégénérescence raciale.

qu'il exècre car définitivement trop en adéquation avec la modernité du XIX^e siècle, celle qui poursuit les idéaux de liberté et d'égalité promus par les Lumières. C'est donc une littérature précieuse, en quête du choc, qui ne s'interdit aucun traitement, ne s'impose aucun interdit moral, et surtout aucune limite esthétique :

Décadisme, qui est proprement une littérature éclatant par un temps de décadence, non pour marcher dans les pas de son époque, mais bien tout « à rebours », pour s'insurger contre, réagir par le délicat, l'élevé, le raffiné si l'on veut, contre les platitudes et les turpitudes, littéraires et autres, ambiantes – cela sans nul exclusivisme et en toute confraternité avouable⁴².

Arrêtons-nous un instant sur le terme utilisé par Verlaine : Décadisme. Pour donner suite aux travaux de Jean de Palacio, la critique universitaire a d'abord pensé la décadence littéraire sous la forme d'un mouvement, d'une école, à l'instar du Réalisme et du Naturalisme. On a commencé à parler de Décadisme, puis de Décadentisme. Louis-Marquèze Pouey, dans son ouvrage *Le Mouvement Décadent*, théorise ainsi la possibilité d'une unité :

[le mouvement décadent partirait de] la lutte contre le positivisme, contre la Science, qui menaçait de détruire la civilisation par le dessèchement. Il importait de lutter contre la pensée scientifique et ses expressions littéraires, Parnasse et Naturalisme⁴³.

Si le Naturalisme souscrit à la pensée scientifique de son temps, difficile d'être d'accord avec l'auteur lorsqu'il parle du Parnasse, mouvement classique centré sur le culte d'une littérature ancestrale et quasi panthéiste. L'unité de la décadence littéraire passe certes par une lutte commune : celle contre le positivisme, le scientisme, et ses représentations littéraires, mais cette lutte est principalement menée contre le Naturalisme de Zola, car ce que la décadence littéraire rejette, c'est en définitive la pensée scientifique mise au service de la littérature, et non la science en elle-même.

⁴² Paul Verlaine, « Lettre au décadent », *Décadent-revue*, numéro 2, 1^{er} janvier 1888.

⁴³ Louis Marquèze-Pouey, *op.cit.*, p. 163.

L'essor de certaines théories scientifiques est même à l'origine de l'esthétique décadente. La dégénérescence est par exemple l'un des principaux concepts qui a inspiré cette dernière. Le terme, employé par Condorcet, est bâti sur le mot latin *degenerare*, signifiant « perdre les qualités de sa lignée » ; il supplante peu à peu le terme de « dégénération⁴⁴ » au XVIII^e siècle jusqu'à devenir courant dans la pensée scientifique du XIX^e siècle avec la théorie générale – et fumeuse – de Bénédicte Augustin Morel, censée rendre compte des maladies mentales. Son *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*⁴⁵ développe l'idée d'un vieillissement de la race, d'une transmission génétique de tares à travers les générations. La dégénérescence devient l'un des matériaux principaux d'Émile Zola pour bâtir la saga des Rougon-Macquart mais elle est aussi un sujet primordial de l'esthétique de la décadence littéraire, qui voit une explication scientifique au mal fin-de-siècle. Les auteurs décadents sont fascinés par les idées de maladies héréditaires, d'épuisement de la race et de transmission des maladies mentales. Dans *À Rebours*, Des Esseintes se perd dans cet imaginaire scientifique nouveau :

Tout n'est que syphilis, songea des Esseintes, l'œil attiré, rivé sur les horribles tigrures des Caladiums que caressait un rayon de jour. Et il eut la brusque vision d'une humanité sans cesse travaillée par le virus des anciens âges. Depuis le commencement du monde, de pères en fils, toutes les créatures se transmettaient l'inusable héritage, l'éternelle maladie qui a ravagé les ancêtres de l'homme, qui a creusé jusqu'aux os maintenant exhumés des vieux fossiles⁴⁶!

La « syphilis » est ici la métaphore du péché originel qui se transmet « depuis le commencement du monde ». Les thèses scientifiques sont exploitées par les décadents afin de rappeler l'ordre mystique du monde.

⁴⁴ Alain Rey, *Dictionnaire culturel en langue française*, t. I, Le Robert, 2005, p. 2193.

⁴⁵ Bénédicte Augustin Morel, *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*, Paris, J.B Baillière, 1857.

⁴⁶ Huysmans, *op.cit.*, p. 80.

En 1892, Max Nordau poursuit l'étude de ce concept avec son ouvrage *Dégénérescence*⁴⁷, dans lequel il tente d'établir un lien logique entre l'évolution de la technique et l'épuisement organique. Il analyse également l'œuvre d'artistes de l'époque, à l'aune de cette théorie. Les décadents, les naturalistes et les symbolistes sont tous qualifiés de « dégénérés » : « les auteurs de tous les mouvements fin de siècle en art et en littérature sont des dégénérés⁴⁸. » L'avènement des théories héréditaires met enfin en lumière les difformités, les anomalies génétiques et autres bizarreries du corps. Le monstre scientifique devient un sujet majeur, dont s'emparent les décadents, qui y trouvent bien plus d'attrait que les monstres symboliques de l'Antiquité, ainsi que l'explique Pierre Jourde : « La décadence s'intéresse plus aux monstres de la science qu'aux vieux monstres symboliques qui ne lui suffisent plus et épuisent toute leur violence dans leur fonction signifiante⁴⁹. »

Pierre Jourde parle de « violence », à juste titre, puisque la violence du monstre réside dans le symbole d'une rupture de l'unité organique, thème majeur de l'esprit décadent. Le corps et l'esprit sont malades et fragmentés : « le monstre manifeste les signes de la fracture, de la division d'avec soi⁵⁰. » La décadence est fascinée par ces découvertes qui sont une preuve de la crise ontologique primordiale. La science montre ainsi que la perfection voulue par les progressistes n'existe pas, le monstre est le symbole de la séparation de l'Un. Il est en définitive le symbole ultime de la fin de race, signe d'une Apocalypse imminente. Représentant parfait de la négation, il imprègne l'esthétique décadente :

Le monstre, à la fin du XIX^e siècle, est constitutif d'une esthétique décadente, qui cherche le renouvellement non dans une affirmation souveraine, mais dans les voies tortueuses de la négation. Le décadent n'assume pas pleinement la création. L'ironie, la fragmentation, le second

⁴⁷ Max Nordau, *Dégénérescence*, traduit de l'allemand par Auguste Dietrich, Paris, Alcan, 1894.

⁴⁸ *Ibid.*, t. II, p. 33.

⁴⁹ Pierre Jourde, *Littérature monstre* : études sur la modernité littéraire, Paris, Balland, 2008, p. 259.

⁵⁰ *Ibid.*

degré, la référence, l'affectation d'impuissance lui permettent de se maintenir en dehors d'elle⁵¹.

On serait tenté de dire que contrairement à ce que Pierre Jourde écrit, le décadent assume, au contraire, la création. En se situant du côté de l'inconnu, du malade, du fou et du corps fragmenté, le décadent réaffirme le négatif, l'Autre, et en définitive la présence immuable du péché originel. Contrairement à ce que pourrait supposer la pensée progressiste, l'humanité ne va pas vers une unité définitive : le monstre est là pour rappeler les caprices de la création. La décadence littéraire dissèque le cadavre de la modernité et son regard même a quelque chose de « monstrueux⁵² ».

Revenons à l'idée de « mouvement ». Il apparaît donc difficile de partager ce terme en parlant de la décadence, et il faut noter que cette idée même est annulée par Louis Marquèze-Pouey dans son ouvrage :

Dépourvu de maîtres et de doctrine, le mouvement s'était formulé, sans grande résonance sur l'extérieur, avec pour seul idéal la liberté d'expression contre les contraintes : contrainte du naturalisme surtout, la plus honnie, parce que, matérialiste et positiviste – qualités souvent jugées synonymes de sordide, - elle réduisait l'art à ce qu'il y avait de plus inhumain et de plus laid dans le spectacle du monde ; - contrainte aussi de la technique artistique, qui lui était asservie⁵³.

Il est étrange de parler d'un mouvement qui serait « dépourvu de maîtres et de doctrine ». L'antithèse est importante, et révèle le problème. La décadence littéraire n'est pas un mouvement, et on ne peut parler de décadentisme, puisqu'il n'y a nul manifeste, nul maître et nul projet unificateur⁵⁴. À l'instar de ce qu'elle cherche à représenter, soit le désassemblage de l'unité, la rupture des liens organiques, la décadence littéraire ne peut fonctionner en masse. Malgré ce sentiment décadent,

⁵¹ *Ibid.*

⁵² « la décadence pourrait ainsi se définir comme l'excès monstrueux du regard, jamais rassasié de cette mise en pièces des choses remontées et étalées à la surface. » (*Ibid.*, p. 253).

⁵³ Louis Marquèze-Pouey, *op.cit.*, p. 262.

⁵⁴ Séverine Jouve, dans son ouvrage *Les Décadents : bréviaire fin de siècle*, explique bien que le terme « décadentisme » n'a pas lieu d'être : « La décadence, telle qu'elle apparaît à la fin du XIX^e siècle, pas plus qu'une école n'est un mouvement. [...] Entre naturalisme et symbolisme, elle se refuse à devenir décadentisme. » (Séverine Jouve, *Les Décadents : bréviaire fin de siècle*, Paris, Plon, 1989, p. 15).

uniforme par bien des aspects, l'esprit fin-de-siècle, l'esprit décadent, n'est donc pas un mouvement littéraire comme le romantisme ou le symbolisme. Il n'y a pas d'école, de manifeste ou de pape de la décadence comme pourra l'être André Breton plus tard pour le surréalisme. Elle « se refuse » en tant que décadentisme puisqu'elle refuse l'époque, et que l'époque qu'elle représente est faite de mouvements qu'elle exécute. La décadence littéraire, représentée par une variété d'auteurs aux styles disparates, ne s'est donc jamais formé en un mouvement aux objectifs communs. Elle est une forme inédite d'« anarchisme littéraire », au sens où l'entend Michel Winock⁵⁵, autrement dit une tentative de s'éloigner d'une autorité littéraire et une praxis quant aux attaques contre l'ordre littéraire établi. On serait tenté de dire que la décadence littéraire est une forme d'art pour l'art, à l'instar du Parnasse justement. Ces deux esthétiques sont à rebours de leur époque et de l'idéologie du progrès, l'une cherchant à accentuer davantage les maux du siècle et l'autre cherchant à retrouver la poésie d'une époque définitivement disparue.

L'esprit décadent est à la fois stylistique, car il cherche l'implosion et manie l'ironie, et ontologique puisqu'il questionne la vie d'un être né dans une période sombre. Un postulat que partage Paul Bourget, qui, dans ses *Essais de psychologie contemporaine*, établit un premier diagnostic de l'origine de la décadence à son époque :

La génération nouvelle a grandi parmi des tragédies sociales inconnues de celle qui la précédait. Nous sommes entrés dans la vie par cette terrible année de la guerre et de la Commune, et cette année terrible n'a pas mutilé que la carte de notre pays, elle n'a pas incendié que les monuments de notre capitale ; quelque chose en nous est demeuré, à tous, comme un premier empoisonnement qui nous a laissés plus dépourvus, plus incapables de résister à la maladie intellectuelle où il nous a fallu grandir⁵⁶.

Maladie intellectuelle. Pour Paul Bourget, la décadence témoigne d'une maladie dans le tissu social : « Par le mot de décadence, on désigne volontiers l'état

⁵⁵ « Devant la nouvelle civilisation industrielle, démocratique et utilitaire, ils – les Décadents – ont développé le pessimisme aristocratique, esthétique, l'anarchisme littéraire, attendu ou célébré la fin du monde. » (Michel Winock, *op.cit.*, p. 255.).

⁵⁶ Paul Bourget, *Essais de Psychologie contemporaine*, Paris, Gallimard, 1885, p. 440.

d'une société qui produit un trop petit nombre d'individus propres aux travaux de la vie commune. Une société doit être assimilée à un organisme⁵⁷. » L'image rappelle d'ailleurs la notion de « corps social », propre à la Révolution, qui était un progrès dans la conception de ce qui constituait la nation. La société est organique selon Paul Bourget, et la décadence signifie que cet organisme est malade, que l'unité éclate. Il parle bien d'« empoisonnement », de « mutilé », de « tragédies sociales ». Dans cet essai qui marquera les décadents de la fin du siècle, Paul Bourget fait déjà le constat d'une époque traumatisante, et le constat de l'émergence d'une modernité littéraire emmenée par Baudelaire :

Si une nuance très spéciale d'amour, si une nouvelle façon d'interpréter le pessimisme, font déjà de la tête de Baudelaire un appareil psychologique d'un ordre rare, ce qui lui donne une place à part dans la littérature de notre époque, c'est qu'il a étonnamment compris et insolemment exagéré cette spécialité et cette nouveauté. Il s'est rendu compte qu'il arrivait tard dans une civilisation vieillissante, et, au lieu de déplorer cette arrivée tardive, comme La Bruyère et comme Musset, il s'en est réjoui, j'allais dire honoré. Il était un homme de décadence, et il s'est fait un théoricien de décadence. C'est peut-être le trait le plus inquiétant de cette inquiétante figure. C'est peut-être celui qui a exercé la plus troublante séduction sur une âme contemporaine⁵⁸.

Le décadent réalise que la société industrielle issue de l'idéologie du Progrès l'éloigne toujours davantage de Dieu, de son état de nature, et que sous ses dehors de promesse future de bonheur, cette idéologie moderne n'est qu'un mirage de plus. La décadence est en fin de compte l'accentuation, l'aggravation, le gonflement ultime des aspects les plus sournois de cette société honnie. L'écriture décadente révèle donc la perversion sous-jacente d'une société sans transcendance. Puisqu'il n'y a aucune volonté d'agir sur le monde, il reste l'art pour l'art, et tout le reste n'est que littérature :

L'homme décadent s'éloigne chaque jour davantage de sa biologie, de ses instincts, de son authentique naturalité ; la civilisation urbaine et le machinisme lui créent des conditions de vie de plus en plus artificielles et

⁵⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 19.

des besoins de plus en plus complexes. Adieu l'ingénuité et l'innocence !
La décadence est l'extrême civilisation⁵⁹.

Le débat universitaire sur la décadence a donc tourné essentiellement autour de sa définition comme mouvement, mais les dernières recherches tendent à la conclusion d'une non-école. Cela étant dit, la recherche s'est concentrée sur divers aspects de la décadence littéraire. Jean de Palacio a beaucoup étudié cette littérature et son travail atteint certainement son sommet dans l'ouvrage *La Décadence : le mot et la chose*⁶⁰ dans lequel il analyse les rapports entre cette littérature et l'esprit politique et religieux du temps où selon ses propres termes, fin-de-siècle et fin de race se confondaient. Il fait partie de ces spécialistes, au même titre que Séverine Jouve, Gérard Peylet, Pierre Jourde ou encore Michel Winock, pour qui la décadence n'est pas une école ni un mouvement mais un état d'esprit, une réaction à des écoles existantes. Pierre Jourde a étudié en détail la poétique de la décadence ainsi que sa philosophie, dans son essai *L'Alcool du silence*. À l'instar de Jean De Palacio, il pense que la décadence n'est pas une école et articule son propos autour d'une philosophie qui serait celle de la contemplation du néant⁶¹. La littérature décadente est une littérature de la profusion, de la profanation, du voyeurisme, comme si l'écriture décadente parodiait et moquait la création, les hommes et la littérature même. Son travail sur l'humour décadent, qu'il compare à l'action de gonfler une baudruche que l'on crève et regonfle, a eu le mérite de mettre en avant une dimension esthétique nouvelle⁶². Car la décadence est une dégénérescence, mais également une aggravation : « De même que "dégénérer" signifie non pas seulement s'affaiblir, mais s'aggraver ou exagérer, ainsi la décadence ne signifie pas seulement détente, mais surenchère et frénésie⁶³. » Louis Marquèze-Pouey,

⁵⁹ Vladimir Jankélévitch, « La Décadence », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 55e Année, No. 4 (Octobre-Décembre 1950), pp. 337-869 (33 pages), p. 362.

⁶⁰ Jean de Palacio, *La Décadence : le mot et la chose*, Paris, Les Belles lettres/Essais, 2011.

⁶¹ Contemplation qui rappelle le recueil éponyme de Victor Hugo et à juste titre, si ce n'est que les décadents aspirent aux contemplations les plus morbides.

⁶² « Dans la décadence, il n'y a que des formes. Furie de l'expression, frénésie baroque utilisent les contorsions, les métamorphoses, la prolifération pour mimer l'excès d'un contenu sous pression, d'un hypothétique jaillissement de la nécessité interne. » (Pierre Jourde, *op.cit.*, p. 255).

⁶³ Vladimir Jankélévitch, *op.cit.*, p. 357.

que nous avons mentionné précédemment en tant que partisan de l'existence d'un mouvement, s'est intéressé à la philosophie, l'idéologie et l'histoire de la décadence littéraire. Bien que nous soyons personnellement opposés à l'idée de mouvement décadent, son ouvrage contient quelques analyses sur le rapport entre la décadence et la Technique, mais aussi entre l'esprit décadent et les mouvements plus fameux du XIX^e siècle comme le Naturalisme et le Parnasse. Gérard Peylet, dans son ouvrage *La littérature fin de siècle*⁶⁴, dresse un état des lieux des différentes composantes de cette fin-de-siècle. Il parle d'un esprit, qui ne serait pas seulement celui de la Décadence, mais aussi celui du Romantisme et du Symbolisme. Concernant le premier esprit, il aborde des questions telles que l'obsession du vieillissement, de la maladie, de la dégénérescence de la civilisation et, comparativement, des corps, qu'ils soient physiques ou sociaux, ce qui nous intéressera durant notre développement sur l'écriture « clinique ». Il aborde également l'artificialité et le concept de surnature, thème éminemment décadent⁶⁵, en réaction à une « faillite » de la nature, et par là-même, du monde réel. La littérature décadente, travaillée par l'idée du pourrissement, l'est aussi de l'artifice, qui permet une évasion du monde, que ce soit par la profusion de l'art ou l'usage de stupéfiants. Cette fuite est aussi une réaction farouche aux dogmes scientifiques et à l'esprit positiviste. Un postulat qu'explique Gérard Peylet, en s'intéressant à la conversion tardive de Huysmans :

Les lois scientifiques n'ont plus de valeur absolue. Elles vont devenir des hypothèses qui permettent la recherche qui les remettra en cause. Devant l'échec de la science positive et celui également de l'antiphysis, il ne reste plus à Huysmans qu'à se tourner vers la religion. C'est elle qui va lui offrir un modèle explicatif qui élimine le hasard et garantit le sens. Là où l'artifice a échoué, la surnature réussira⁶⁶.

⁶⁴ Gérard Peylet, *op.cit.*

⁶⁵ La « surnature » est la tentative décadente de sublimer la nature par l'art, et ainsi de perfectionner celle-ci, notamment par l'artifice, « marque distinctive du génie de l'homme. » (Huysmans, *op.cit.*, p. 32).

⁶⁶ Gérard Peylet, *op.cit.*, p. 130.

L'auteur décadent, est donc un rêveur déçu par le « réel⁶⁷ », en quête d'un idéal qu'il ne trouvera peut-être jamais. Une faille existentielle qui est liée à une tentation nihiliste, fort présente dans ces écritures désabusées : « partagés entre l'impossibilité de croire et la nostalgie de croire, les écrivains fin-de-siècle refusent le réel, le monde positif, ont besoin d'idéal, mais leur idéalisme est d'emblée porteur d'un certain nihilisme⁶⁸. »

Dernièrement, Michel Winock s'est penché sur les conditions historiques et politiques de l'émergence d'une littérature fin-de-siècle au XIX^e dans son ouvrage *Décadence fin de siècle*. Il trace un lignage entre différents auteurs et défend une vision de la décadence comme esprit d'opposition et de rejet, ce que nous partageons, car, comme nous l'avons souligné, la décadence s'oppose à l'idéologie du Progrès, et en s'y opposant, bâtit une esthétique qui exhume ce que l'époque ne veut plus voir, soit la maladie, la mort, les perversions et la monstruosité.

Ces auteurs critiques montrent déjà que la question a été traitée en profondeur, et que les contours de la décadence littéraire sont définis. Pourtant, cet esprit est souvent cantonné par la critique à la fin du XIX^e siècle, ce que reproche L. Malizia dans son compte-rendu sur *Fabula*, à propos de l'ouvrage collectif *Les Mythes de la décadence*, dirigé par Alain Montandon :

Il est restrictif de penser que la Décadence est limitée dans le temps. Des mythes continuent au XX^e siècle à ressurgir, à se transformer, d'autres naissent et subissent encore des transformations ; les idées d'érotisme et de création, d'artificialité et d'éphémère de l'art, de détérioration des valeurs n'ont pas été mises aux oubliettes à partir d'une date donnée⁶⁹.

On serait tenté d'affirmer que le qualificatif de « fin-de-siècle » devrait être revu, puisque Baudelaire, quintessence du décadent, publie déjà *Les Fleurs du Mal* en

⁶⁷ Le réel est ici le monde dans lequel ils doivent vivre et donc la réalité des idéologies dominantes *versus* leur conception du monde.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁹ L. Malizia, *Décadence : passé et présent*, *Fabula* : en ligne : <http://www.fabula.org/cr/369.php>.

1857, indiquant déjà que cette esthétique n'a pas attendu les dernières décennies du siècle pour émerger. Il est certes bon de rappeler que c'est la défaite face à la Prusse en 1871 qui marque une rupture et amorce l'idée d'un déclin de la France, mais Baudelaire écrivait déjà une poésie du spleen, de la maladie, de la mort et de la perversion, bien avant cet événement. On conviendra cependant que les Essais de psychologie contemporaine de Paul Bourget qui aborde la notion de névrose, ont inspiré les auteurs de la fin du siècle comme Huysmans, Barbey D'Aurevilly ou Tristan Corbière. La majorité des revues consacrées à la décadence, comme La Plume ou Le Décadent, sont également apparues dans le dernier quart du siècle. Il faut malgré tout souligner l'importance d'un esprit et d'une esthétique déjà présents dans la poésie de Baudelaire. « Littérature fin-de-siècle » paraît donc ne pas rendre justice au poète, et empêche de saisir que le sentiment de décadence a traversé une grande partie du siècle.

L'idée que nous souhaitons défendre est que cette notion de littérature décadente doit être extirpée du terme « fin-de-siècle » et étudiée à travers un prisme transhistorique et cyclique. La décadence survient selon nous durant des événements historiques importants⁷⁰. A contrario d'un esprit qui aurait traversé le XIX^e siècle uniquement, nous soutenons donc la thèse d'un esprit qui perdure, renaît, se transmet et hérite à travers le temps, pour mieux ressurgir dans des périodes de changements similaires. Ces dernières partent d'événements précis, vus comme des origines primordiales que nous appelons « points de chute ». Ainsi la Révolution française est le point de chute primordial selon les antimodernes du XIX^e siècle tandis que son miroir contemporain serait mai 1968 pour ceux des XX^e et XXI^e siècle. Bien sûr, la Seconde Guerre, Auschwitz et la chute du Mur de Berlin constituent des événements majeurs pour ces auteurs, mais mai 1968 concentre bien davantage leur attention quand il s'agit de circonscrire l'idée d'une chute. Similitude donc car ces deux points de chute ont été

⁷⁰ Nous entendons comme « événements historiques importants » des événements qui ont entraîné un changement de paradigme dans une société donnée, et donc des conjonctures de nature idéologique et culturelle.

vus comme les moteurs premiers de changements sociétaux, culturels et idéologiques majeurs dans la société française. Nous parlons donc de transhistorique pour témoigner d'un état d'esprit qui ne serait pas cantonné à une époque précise. Du fait de l'absence de mouvement, l'on peut se poser la question d'un esprit qui se perpétuerait. C'est un des premiers arguments de notre thèse : la décadence littéraire n'est pas limitée au XIX^e siècle, bien qu'elle y soit apparue avec force. On peut situer un de ses avatars, chez plusieurs auteurs, au tournant du XXI^e siècle, en analyser l'esthétique, l'héritage, la nouveauté. En quoi une partie de la littérature française de la fin du XX^e peut-elle être identifiée comme « décadente » ? Quels héritages thématiques puis esthétiques peut-on y retrouver ? Et surtout, qu'est-ce que cette esthétique nous raconte quant au monde dans lequel nous vivons ?

1.3 L'antimoderne, anti-héraut du siècle

Qu'exige un philosophe, en premier et dernier lieu, de lui-même ? De triompher en lui-même de son temps, de se faire « intemporel ». Sa plus rude joute, contre quoi lui faut-il la livrer ? Contre tout ce qui fait de lui un enfant de son siècle.

Nietzsche

Antoine Compagnon affirme que « Le moderne et l'antimoderne sont aisément et rapidement réversibles ; les termes semblent souvent interchangeables. On est toujours l'antimoderne de quelqu'un.⁷¹ » L'antimoderne serait une forme de moderne selon l'essayiste, voire un moderne parmi la foule. La théorie principale de son essai

⁷¹ Antoine Compagnon, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2016, p. 215.

repose sur cette affirmation : l'antimoderne, en lutte contre son époque, n'est finalement qu'un moderne revenu de l'amour inconditionné pour celle-ci. Une définition contestable, puisqu'il peut sembler facile de nier le caractère « anti » d'auteurs à charge contre leur époque. Les deux termes sont-ils finalement si réversibles que cela ? Le concept même d'antimodernité renvoie à des affiliations plus ou moins valables. Tout d'abord, antimoderne n'est pas réactionnaire. Le réactionnaire est celui qui, en réaction à l'événement historique, souhaite enclencher la marche arrière. Ainsi, est réactionnaire Joseph de Maistre qui cherche à rétablir la monarchie à la suite de la Révolution française. Ensuite, antimoderne n'est pas conservateur, car le conservateur s'inscrit de facto dans le débat politique, en défendant des valeurs traditionnelles tout en prônant le maintien de certains aspects de la modernité. Face à ces deux courants de pensée, l'antimoderne doit être défini à part, comme nous allons le voir.

Pour Antoine Compagnon, il n'y a pas un type d'antimodernité : « Tous les antimodernes ne se réduisent pas à un type unique puisque la liberté appartient à leur credo.⁷² » L'antimoderne serait par définition contre la modernité et ses rejets sont différents selon les époques et les modes qu'elles épousent. Pourtant, le « père » des antimodernes serait Joseph de Maistre, selon Compagnon, et l'on peut dégager de sa pensée plusieurs constantes qu'Antoine Compagnon décline ainsi : « Contre-révolution, anti-Lumières, pessimisme, ces trois premiers thèmes antimodernes sont liés à une vision du monde inspirée par l'idée du mal⁷³. » La Contre-révolution est ce projet opposé à la Révolution française, qui défendait soit le retour à l'Ancien Régime, soit l'instauration future d'une société basée sur ce dernier, mais en tout point différente de ce que proposaient les révolutionnaires. Contre-révolutionnaire donc et se réclamant parfois monarchiste, comme Balzac, anti-Lumières, car opposé à l'idée progressiste et l'idée de liberté individuelle ; enfin pessimiste car l'antimoderne conçoit le péché

⁷² *Ibid.*, p. 441.

⁷³ *Ibid.*, p. 17.

originel comme étant impossible à effacer⁷⁴. L'homme est habité par le Mal, et l'optimisme quant au progrès social n'a pas lieu d'être. La Révolution française, aspirant à une société nouvelle, heureuse, ne peut alors qu'échouer, d'autant que, comme le dirait de Maistre, elle n'est que la destruction de corps sociaux bien établis. L'auteur antimoderne serait donc un écrivain à contre-courant, opposé aux transformations sociales, morales, culturelles et politiques de son époque et surtout aux nouvelles idéologies face aux traditions⁷⁵. Néanmoins, Antoine Compagnon élargit cette conception en expliquant que c'est finalement la notion de progrès qui est au cœur de l'antimodernité, ce qui nous semble bien plus pertinent. De fait, l'idée de progrès implique toujours un regret chez l'auteur antimoderne. Méfiant de nature, il n'adopte pas l'optimisme quant à celui-ci, rit des modes et conspue ses contemporains. On retrouve chez Baudelaire une réflexion que pourraient partager nombre d'auteurs antimodernes :

Quoi de plus absurde que le Progrès, puisque l'homme, comme cela est prouvé par le fait journalier, est toujours semblable et égal à l'homme, c'est-à-dire toujours à l'état sauvage. [...] n'est-il pas l'homme éternel, c'est à dire l'animal de proie le plus parfait⁷⁶ ?

Comme l'explique Antoine Compagnon, « Les antimodernes [...] ne seraient autres que les modernes, les vrais modernes, non dupes du moderne, déniaisés⁷⁷. » Cette définition nous paraît problématique car l'antimoderne, s'il est un moderne littéraire, ne peut être qualifié de moderne au sens de progressiste. Il est bien plutôt contre le moderne, car il ne participe pas des discours optimistes son temps. Il ne pense pas que le progrès va améliorer les conditions de la population, il n'imagine pas non plus être dans l'époque la plus formidable du monde. Le « vrai moderne » reste le moderne, le progressiste, contre lequel écrivent les antimodernes, et il nous semble que

⁷⁴ Une définition contestable puisqu'affirmer la prééminence du péché originel ne signifie pas pour autant être pessimiste. Chateaubriand écrit *Le Génie du christianisme* en affirmant le péché originel et le progrès.

⁷⁵ Joseph de Maistre soutenait l'idée que la Révolution était avant tout une idéologie contre-catholique.

⁷⁶ Baudelaire, *Fusées*, in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Pléiade, Gallimard, 1975, p. 663.

⁷⁷ Antoine Compagnon, *op.cit.*, p. 10.

la théorie de Compagnon ne peut fonctionner face à des auteurs qui cherchent à faire tomber les masques du discours des modernes. S'ils peuvent être les modernes « déniaisés », car conscients des limites de la pensée moderne, cela n'en fait pas des modernes pour autant, mais bien plutôt des observateurs à l'écart de toute récupération. L'antimoderne est alors un dissident, en conflit permanent avec son époque. C'est un auteur qui est engagé contre plusieurs dogmes de celle-ci :

À rebours du grand récit de la modernité battante et conquérante, l'aventure intellectuelle et littéraire des XIX^e et XX^e siècles a toujours bronché devant le dogme du progrès, résisté au rationalisme, au cartésianisme, aux Lumières, à l'optimisme historique⁷⁸.

L'antimoderne déteste l'« optimisme historique », soit la croyance en une Histoire qui ne pourra qu'amener le bonheur; une réflexion quasi religieuse que reprendront les marxistes plus tard⁷⁹. L'antimoderne ne veut pas participer à cette « fête⁸⁰ ». En retrait, il dissèque et expose les problèmes d'une société qui s'auto-glorifie⁸¹. Ainsi, au XIX^e siècle, le triomphe de la technique, l'avènement de la République, la disparition progressive du lien entre l'État et l'Église sont autant de raisons d'écrire contre, pour certains auteurs antimodernes comme Léon Bloy ou Joseph de Maistre.

La décadence littéraire et l'anti-modernité forment selon nous un même masque de Janus. Un masque dont le rictus subtil sourit face aux travers de l'époque incriminée. Anti-progressisme, évasion du réel et prégnance du péché originel et du Mal sont les points de convergence majeurs de ces deux entités littéraires. L'antimoderne est l'esprit tandis que le décadent est le corps. L'un théorise, peste, tandis que l'autre applique, écrit, sublime la pensée. La décadence littéraire est l'application des songes

⁷⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁹ L'idée d'une destinée du prolétariat était de Marx.

⁸⁰ « La fête est la force motrice du monde. » (Philippe Muray, *Festivus, Festivus, conversations avec Élisabeth Levy*, Paris, Flammarion, 2008, p. 26).

⁸¹ L'antimoderne décadent « dissèque », car, nous y reviendrons, son style est *clinique*, méthodique, froid.

antimodernes, c'est une esthétique qui va à rebours d'une époque qui cherche à tout unifier, cette époque que Muray appelait « L'Empire du Bien ». Muray parlait d'« Empire » car cette tendance idéologique de l'unification, du semblable, de la suppression de négatif, était un phénomène répandu en Amérique du Nord et en Europe de l'Ouest. Une pensée pratiquement universelle, disséminée dans le discours des élites intellectuelles et des médias, qui défendent le « Bien », c'est-à-dire la défense absolue des progrès sociaux, culturels et même économiques, face au « Mal », défini comme la défense de traditions appartenant à un passé péjoratif. De fait, lorsque Baudelaire s'amusait à transformer une charogne en objet de contemplation esthétique et morale, il était autant décadent qu'antimoderne, puisqu'il mettait au centre de la littérature le cadavre, la maladie et la mort et en définitif le négatif, dans une époque où l'esprit progressiste préférait écarter toute négativité. Cette dernière doit être entendue au sens hégélien, soit la tension permanente d'une conception dialectique du monde, que Muray défendait, et dont il observait la disparition à son époque, au profit d'une unité du « Bien », dans laquelle l'absence de « négativité » s'illustre par la volonté de tout uniformiser, de refuser la différence⁸². Baudelaire donc, par le biais de cette négativité retrouvée bâtissait une esthétique nouvelle, qui ne cherchait ni l'horizon radieux, ni la fin du Mal :

En plus du désenchantement du monde dont l'importance est considérable, l'esthétique de ces antimodernes doit aussi être soulignée, car, si leurs créations artistiques semblent vouées à honnir la modernité que cette politique cherche à construire, elle ne le construit pas strictement en réaction contre elle mais, en partie, indépendamment de la même politique, de ses propos et de ses élaborations en raison, justement, d'un désir de circonscrire le territoire de la beauté dans les régions les plus obscures du cœur humain, ouvrant ainsi la création à une terra incognita sombre et mystérieuse où peut enfin fleurir une autre littérature, une littérature qui ne souhaite lutter ni pour la tolérance, ni propager le savoir technique, ni militer pour les bienfaits de la libération des mœurs

⁸² « La mort elle-même n'en mène pas large, elle sait qu'elle n'en a plus pour longtemps », Philippe Muray, *Essais*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 18.

ou pour ériger en absolu la bonté de la nature comprise dans les plus strictes limites de la raison humaine⁸³.

François-Emmanuel Boucher parle de créations artistiques vouées à « honnir la modernité » mais aussi de « désir de circonscrire le territoire de la beauté dans les régions les plus obscures du cœur humain ». Ce désir est celui du travail du négatif que nous avons défini. L'antimoderne, par le biais de l'esthétique décadente, réaffirme le primat de la négativité pour mieux lutter contre « l'Empire du Bien », et ses tentatives de refouler au cimetière ce qui se cache de plus sombre dans la psyché humaine.

Certes, il serait tentant de parler d'antimodernité à chaque époque. Difficile de ne pas penser que Rousseau avait des accents antimodernes face à un Voltaire ou un Diderot, quand, parangon de la nature face à la culture, il glorifiait l'Homme à l'état de nature. Compagnon tempère malgré tout en affirmant que c'est le triomphe de la « métaphysique moderne » qui entraîne une véritable idéologie du progrès, et une modernité battante :

La veine élégiaque du temps fugit se retrouve toujours et partout. Mais comment parler d'antimodernes au sens fort avant le triomphe de la « métaphysique moderne » comme disait Péguy, avec la Révolution française, avec l'idéologie du progrès. L'antimoderne comme arrière-pensée, pensée de derrière, restriction mentale des modernes [...] comme méfiance à l'égard du dogme de la métaphysique moderne, à savoir le progrès, apparaît avec ce dogme, comme son revers, son autre ou sa mauvaise conscience. L'antimoderne refuse, sinon le progrès, du moins la bonne conscience du progrès⁸⁴.

Nous partageons l'avis de Compagnon lorsqu'il parle d'antimodernité comme « méfiance à l'égard du dogme de la métaphysique moderne. ». L'antimoderne refuse la bonne conscience du progrès. L'antimoderne ne fustige donc pas tout progrès, mais fustige bien plutôt les discours optimistes quant à ce dernier. Et, en allant à rebours de

⁸³ François-Emmanuel Boucher, *La conjuration du tertiaire : une lecture de Philippe Muray*, Laval, PUL, 2015, pp. 82-83.

⁸⁴ Antoine Compagnon « Après les antimodernes », in *La polémique contre la modernité. Antimodernes et réactionnaires*, études réunies par Marie-Catherine Huet-Brichard et Helmut Meter, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 15.

ces discours, construit une littérature dont l'esthétique provoque ces derniers, notamment en mettant en scène la technologie dans la fiction, sous des formes souvent perverses ou surprenantes. Aussi, l'antimoderne est-il, à l'instar d'Ulysse, ligoté au mât, s'efforçant de résister au chant des sirènes, à la tentation de la modernité, dans une posture d'opposant frontal ? Ou bien ne peut-il en jouir car il est exclu de ce nouvel ordre social ? Philippe Muray disait que dans la société post-68 il ne restait plus les libertés, mais seulement la bien-pensance, tandis que Michel Houellebecq construit, nous le verrons, ses romans autour de personnages incapables de s'adapter à la modernité triomphante. L'antimoderne est donc tout d'abord un exclu de l'Histoire, souvent attiré par le progrès - Maurice G. Dantec était obsédé par le progrès technologique - mais résistant par principe. Tandis que le réactionnaire souhaite le retour en arrière, et écrit pour le combat politique, l'antimoderne, être littéraire avant tout, ne souhaite que représenter le nouveau réel, et disséquer le Moderne. Pour l'antimoderne, il n'y a pas de volonté de retour, puisque le retour est impossible : « Ni réaction ni rébellion. Toute cette affaire est à jamais piégée⁸⁵. » Piégée, car pour Muray, la modernité a désormais instauré ce fameux « Empire du Bien » qui ne souffre aucune opposition et dans lequel la population est plongée dans la torpeur de l'ultra-consommation et des plaisirs constants⁸⁶. L'antimoderne contemporain est pleinement conscient que le monde ancien est terminé. Néanmoins, il ne prête aucun crédit à la théorie de la fin de l'Histoire, développée par Fukuyama, soit l'idée selon laquelle la fin des grandes guerres et l'essor du libéralisme allait enfin mettre un terme aux velléités de chacun. Une fin de l'Histoire que Philippe Muray a repris à son compte, en ironisant sur cette théorie, et en la définissant du point de vue négatif, puisqu'elle n'est selon lui pas tant une victoire qu'une soumission à l'« Empire du Bien », stade terminal des sociétés occidentales. L'antimoderne est finalement ancré dans la modernité mais

⁸⁵ Philippe Muray, *Essais, op.cit.*, p. 1657.

⁸⁶ « Panem et circenses » disait déjà Juvénal pendant la Rome Antique.

se plaît à l'ausculter, surtout dans ses discours, et en montrer les délires, blasphémer contre son mysticisme.

Si nous avons pu définir le progressisme au XIX^e siècle, il ne faut pas l'entendre de la même manière au tournant du XXI^e siècle. Les thèmes circonscrits par Compagnon et que nous avons reformulés peuvent pourtant être retrouvés dans notre corpus et il nous appartiendra de les développer et de les discuter à l'aune de cette littérature contemporaine. Si parler d'anti-Lumières pourrait sembler dépassé⁸⁷, les auteurs du XXI^e siècle étudiés partagent ce sentiment anti-Progrès et la quête du mystère. Contre-révolution donc, mais pas celle de 1789. L'antimoderne contemporain a d'autres révolutions à fouetter :

Philippe Muray n'est ni un enfant de la démocratie, ni nostalgique d'une société organique, ni hostile au suffrage universel et il n'est ni pour ni contre l'héritage des Lumières ou de 1789, pour la simple raison qu'il n'est pas de cette époque et qu'il passe la plus grande partie de sa vie adulte à montrer la désuétude de ce paradigme, question d'écrire et de réfléchir enfin sur d'autres sujets, des sujets qui sont pour lui modernes, contemporains et différents⁸⁸.

Dantec, Muray et Houellebecq s'attaquent ainsi à des révolutions plus modernes, actuelles, contemporaines, telles que Mai 68, révolution des mœurs. De même, la nouvelle « métaphysique moderne » dont parlait Péguy a évolué. La religion a cédé davantage de terrain à la science⁸⁹, ce qui explique la prééminence de ce thème dans les fictions de Houellebecq et Dantec, qui vont utiliser les théories scientifiques les plus modernes (le transhumanisme par exemple) pour construire une esthétique décadente et un discours antimoderne. Le libéralisme est devenu prééminent dans les discours des

⁸⁷ Pourrait, car la montée des discours politiques et médiatiques dans le monde occidental tend à nous prouver la domination de cette pensée. Difficile de ne pas voir dans le succès d'un Zemmour en France ou l'élection de Trump autre chose qu'un ralliement d'une bonne catégorie des populations à l'opposition aux idées des Lumières, d'autant plus symptomatique dans ce dernier cas puisque les États-Unis se sont bâtis à partir des grandes théories de ces penseurs, en particulier Montesquieu.

⁸⁸ François-Emmanuel Boucher, *op. cit.*, p. 85.

⁸⁹ Du moins jusqu'à récemment. André Malraux ne s'est guère trompé en affirmant que « le XXI^e siècle sera spirituel ou ne sera pas. »

élites en Occident⁹⁰ et la mondialisation a amené son lot d'optimistes dont le zèle constitue le terrain d'analyse préféré des antimodernes et décadents contemporains. Il nous semble en définitive que cette notion d'antimodernité va nous amener à comprendre comment chaque auteur nous permet de lire la révolution que nous sommes en train de vivre. Ensuite, il s'agira de définir notre idée d'un masque de Janus, et de bâtir une analyse qui mêle à la fois l'étude de cette éthique antimoderne et de l'esthétique décadente dans les œuvres de notre corpus.

⁹⁰ Nous précisons « dans le discours des élites » car le dogme libéral n'a jamais autant été conspué dans nos sociétés qu'aujourd'hui. Mais il reste prééminent dans le discours des dominants, soit les progressistes actuels.

CHAPITRE II

VISION ESCHATOLOGIQUE DE L'HISTOIRE

Ce chapitre n'a pas vocation à discuter des faits du point de vue d'un historien, ce que nous ne sommes pas, mais à discuter de l'Histoire vue par les auteurs décadents du XIX^e au XXI^e siècle. Nous étudierons le discours qu'ils portent sur l'Histoire, et notamment l'idée qu'ils ont d'un cheminement historique conçu à partir d'événements primordiaux. La décadence de la société est pensée à partir d'événements précis, ou plus largement de périodes significatives de l'Histoire. Pour ces auteurs, l'Histoire passe par des phases linéaires provoquées par des événements majeurs, à partir desquels toute situation future peut s'expliquer. Cette explication est connue des auteurs seuls, qui pensent détenir la vérité dans un monde qui a perdu la notion du passé, souvent conçu comme un « âge d'or » comme l'explique Marc Lilla : « Political nostalgia reflects a kind of magical thinking about history. The sufferer believes that a discrete Golden Age existed and that he possesses esoteric knowledge of why it ended⁹¹. » Cet « âge d'or » a pris fin en raison d'événements importants que les auteurs analysent comme les points de départ d'une longue chute catastrophique.

⁹¹ « La nostalgie politique reflète une sorte de pensée magique sur l'histoire. Celui qui en souffre croit qu'il existait un âge d'or et qu'il détient la connaissance ésotérique de la raison pour laquelle il a pris fin. » (notre traduction), Mark Lilla, *The Shipwreck mind: on political reaction*, New York, New York Review Books, 2019, pp. 20-21.

C'est en raison de cette vision linéaire et apocalyptique de l'Histoire que nous parlons d'une vision eschatologique. Nous verrons donc que pour les décadents du XIX^e siècle, la Révolution française est l'événement à partir duquel toute la décadence de la France qu'ils pensent observer peut être analysée. L'événement sera tout autre pour un antimoderne du XX^e siècle et du XXI^e siècle, que ce soit Mai 1968, la chute du mur de Berlin, la Seconde Révolution française ou bien le 11 Septembre 2001. Il y a de fait autant d'événements considérés comme à la base de la décadence qu'il y a d'opinions, car les auteurs décadents, s'ils font le même constat, n'établissent pas la même origine. Houellebecq et Muray, dont les fictions font ressortir la question de la sexualité à l'ère moderne, se concentrent par exemple davantage sur Mai 1968, tandis que Maurice G. Dantec préfère analyser Auschwitz ou la guerre des Balkans dans ses fictions apocalyptiques. Notons enfin que le décadent ne conçoit pas toujours la décadence comme dérivant d'un seul événement, mais bien d'une succession d'événements, ce que nous verrons avec les auteurs de notre corpus.

2.1 À la source de la décadence : la Révolution française

S'il y a bien pourtant un événement originel, primordial, qui ne fait aucun débat et se trouve partagé par les décadents du XIX^e siècle, c'est bien la Révolution française. Elle est l'origine de deux catastrophes majeures selon ces auteurs : la mort symbolique du Père, figure d'autorité, et la consécration des idéaux prônés par les Lumières, en premier lieu l'égalité, illustrée par l'essor de la démocratie, et la liberté, qui progresse surtout dans les mœurs. Ces deux catastrophes sont, aux yeux des décadents, responsables de la déliquescence de la société française. Les Lumières en sont coupables par leur philosophie, puis les révolutionnaires par leurs actions.

Joseph de Maistre est le père de l'opposition à la Révolution française. Elle est selon lui la consécration d'un vieux projet politique mené par les Lumières, celui de bâtir une société fondée sur la raison humaine en détruisant le catholicisme et en débarrassant la nation des antiques croyances en la tradition et le surnaturel :

For early counterrevolutionary thinkers like Joseph de Maistre, 1789 marked the end of a glorious journey, not the beginning of one. With astonishing speed the solid civilization that was Catholic Europe was reduced to a magnificent shipwreck. This could not have been an accident. To explain it Maistre and his many progeny became adepts at telling a sort of horror story. It recounted, often melodramatically, how centuries of cultural and intellectual developments culminated in the Enlightenment, which rotted the ancient régime from within, so that it broke to pieces the moment it was challenged⁹².

Sur les ruines de cette société, la Révolution construit les droits de l'homme et l'individu démocratique. Ce projet de destruction des fondations ancestrales de la France est une abomination pour de Maistre. Il écrit ainsi qu'« Il y a dans la Révolution française un caractère satanique qui la distingue de tout ce qu'on a vu et peut-être de tout ce qu'on verra⁹³. » La conception de Joseph de Maistre de la Révolution française est religieuse. Il y a une essence « satanique » à cet événement, qui en fait un événement à part dans l'Histoire. « Satanique » selon de Maistre car la Révolution est une destruction de ce qui a été établi durant un millénaire : à la fois la royauté, l'aristocratie et la religion catholique. Trois corps constitués qui faisaient la France. « Satanique » également, car elle est un blasphème contre la religion catholique. Ainsi, de Maistre décrit ce qu'il a pu voir de blasphémateur dans les rues: « les autels sont renversés ; on a promené dans les rues des animaux immondes sous les vêtements des

⁹² « Pour les premiers penseurs contre-révolutionnaires comme Joseph de Maistre, 1789 marqua la fin d'une entreprise glorieuse, et non le début d'une nouvelle. Avec une rapidité étonnante, la solide civilisation qu'était l'Europe catholique fut réduite à un magnifique naufrage. Cela ne pouvait être un accident. Pour l'expliquer, Maistre et sa nombreuse progéniture se mirent à raconter une histoire d'horreur. Cette dernière rappelait, souvent de manière mélodramatique, comment des siècles de développements culturels et intellectuels ont abouti au siècle des Lumières, qui a pourri l'Ancien Régime de l'intérieur, de sorte qu'il s'est effondré dès qu'il a été défié. » (Notre traduction), Mark Lilla, *op.cit.*, p. 12.

⁹³ Joseph de Maistre, *Considérations sur la France*, Paris, Garnier, 1980, p. 226.

pontifes ; et sur ces autels que la foi antique environne de chérubins éblouis, on a fait monter des prostituées nues⁹⁴. »

Pourtant, si la Révolution française est vue comme le péché premier à l'origine de la déliquescence de la civilisation française, elle est aussi analysée comme résultant déjà elle-même d'une décadence, celle de la noblesse. Joseph de Maistre écrit ainsi que « La Révolution française a pour cause principale la dégradation morale de la Noblesse⁹⁵. » C'est donc en raison de la Noblesse décadente que la Révolution a eu lieu. L'événement est déjà situé par de Maistre à travers le prisme d'une « dégradation ». La faute est à la fois dans les acteurs du mouvement, et dans ceux qui en ont précipité l'avènement. La France était déjà malade avant la Révolution, malade d'une décadence dans son aristocratie. La Révolution est alors vue par de Maistre comme une punition divine, ce qui veut aussi dire que la Providence pourvoira au salut futur de la France, si elle sait traverser cette épreuve et ce chaos. Si la Révolution est « satanique » et donc orchestrée par le Diable, elle est malgré tout régulée par la Providence, et n'échappe pas aux projets divins. Joseph de Maistre écrit ainsi que « le désordre est ordonné par une main souveraine qui le plie à la règle et le force à concourir au but⁹⁶. » La « main souveraine » est cette main invisible de la Providence qui dirige les événements, « plie » la Révolution de façon à atteindre un objectif que seul Dieu peut concevoir. Le « but » dont parle de Maistre est, avec l'aide de Dieu, son idéal de Contre-Révolution, soit le rétablissement de la monarchie de droit divin en France.

La Révolution est « satanique » car ses instigateurs ont tué le Roi, et par là-même symboliquement tué le Père. Le Roi, Père de la Nation, a été décapité : la France s'est retournée contre elle-même et doit subir son châtement. C'est en tuant ce père symbolique que de Maistre estime que l'autorité naturelle a disparu du pays et que tout

⁹⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 195.

⁹⁶ Joseph de Maistre, *Œuvres complètes, t. I*, Lyon, Vitte et Perrussel, 1884, p. 147.

n'est que « factice » : « Il n'y a donc point de souveraineté en France ; tout est factice, tout est violent, tout annonce qu'un tel ordre de choses ne peut durer⁹⁷. » « Factice » et « violent » : la Révolution est un faux idéal et ses défenseurs sont prompts à la violence. L'argumentaire de Joseph de Maistre situe la Révolution dans le camp de l'anarchie, et annonce d'emblée « qu'un tel ordre de choses ne peut durer », signifiant une nouvelle fois sa croyance en la possibilité d'une Contre-Révolution. La crise de l'autorité est essentielle pour De Maistre et elle est liée à la crise du sacré déclenchée par le protestantisme et l'essor de l'individualisme. Le protestantisme avait sapé l'autorité de l'Église et proposé une approche chrétienne plus individuelle quant à la foi. L'individu hérité des Lumières, conçu comme son propre fondement, échappe alors à toute autorité. C'est un homme qui remet tout en question, et ne permet dès lors pas la stabilité d'une société durable. La destruction de l'unité de ce corps social, maintenu par le religieux, aurait, selon De Maistre, entraîné la décadence, ce que résume Zeev Sternhell :

Selon ses théoriciens, [contre-révolutionnaires,] l'éclatement, la fragmentation et l'atomisation de l'existence humaine, engendrée par la destruction de l'unité du monde médiéval, sont à l'origine de la décadence moderne. On déplore la disparition de l'harmonie spirituelle qui faisait le tissu de l'existence de l'homme médiéval et détruite par la Renaissance pour les uns, par la Réforme pour d'autres. On regrette le temps où l'individu, dirigé jusqu'à son dernier soupir par la religion, laboureur ou artisan ne vivant que pour son métier, à tout instant encadré par la société, n'avait d'existence que comme rouage d'une machine infiniment complexe dont il ignorait la destinée. [...] Le jour où, de simple pièce d'un mécanisme sophistiqué, l'homme est devenu individu possédant des droits naturels, est né le mal moderne⁹⁸.

Cette « harmonie spirituelle » dont parle Zeev Sternhell est celle qui était assurée par le catholicisme, harmonie qui fut en partie brisée par la Réforme, ce que défend aussi Joseph de Maistre, ainsi que l'idée que l'individu vivait comme « rouage d'une machine infiniment complexe dont il ignorait la destinée ». Zeev Sternhell synthétise bien la crise ontologique provoquée par la Réforme puis la Révolution

⁹⁷ *Ibid.*, *Considérations sur la France*, *op.cit.*, p. 67.

⁹⁸ Zeev Sternhell, *les Anti-Lumières, du XVIII^e siècle à la guerre froide*, Paris, Fayard, 2006, p. 17.

française : autrefois l'Homme était animé par un idéal supérieur, transcendant, et il voyait encore le monde à travers le prisme du mystère, tandis que la modernité l'a amené à prendre possession de droits naturels dont il n'avait pas conscience, et à remettre en question le mystère, le sacré et en définitive cette harmonie si chère à Joseph de Maistre, qui, une fois détruite, ne peut qu'entraîner le chaos vécu suite à la Révolution.

La conclusion politique de De Maistre est alors la suivante : l'autorité doit être assurée par le monarque de droit divin, et seul un pouvoir mystérieux peut assurer la cohérence et le maintien d'un peuple. La Révolution, en s'affranchissant de ce mystère, cherche à bâtir une société sur l'idée de raison et sur l'Homme, principes que De Maistre exècre⁹⁹, considérant de prime abord que les hommes ne savent pas ce qu'ils font, et d'autant plus les révolutionnaires :

[...] plus on examine les personnages en apparence les plus actifs de la Révolution, et plus on trouve en eux quelque chose de passif et de mécanique, [...] ce ne sont point les hommes qui mènent la révolution, c'est la révolution qui emploie les hommes. On dit fort bien quand on dit qu'elle va toute seule¹⁰⁰.

« Elle va toute seule », et ses « personnages » sont « mécaniques » : la Révolution est une machine dont le révolutionnaire a perdu le contrôle. Mieux encore, en les qualifiant de « personnages », De Maistre fait de la Révolution une fiction qui s'écrit elle-même, et dont les acteurs ne sont rien de plus que des pions. Sa description correspond à son idée d'œuvre « satanique ». Et s'il y a « satanisme », cela veut dire que le divin peut intervenir. De Maistre construit une mystique de l'Histoire. La

⁹⁹ « La constitution de 1795, écrit-il, tout comme ses aînées, est faite pour l'homme. Or il n'y a point d'hommes dans le monde. J'ai vu, dans ma vie, des Français, des Italiens, des Russes, etc., je sais même, grâce à Montesquieu, qu'on peut être Persan ; mais, quant à l'homme, je déclare ne l'avoir rencontré de ma vie ; s'il existe, c'est bien à mon insu. » (Joseph de Maistre, *Considérations sur la France, op.cit.*, p. 74).

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 7.

Révolution est née de Satan, mais Dieu l'a voulue, et acceptée. Le peuple français, régicide, doit subir cette sentence avant la Contre-Révolution, qui viendra de Dieu.

Joseph de Maistre fut le spectateur direct de la Révolution française, et son opposition frontale à celle-ci perdura au XIX^e siècle, qui vit s'intensifier les changements opérés par cet événement primordial. Jean de Palacio résume ainsi ce à quoi les décadents assistent. Selon lui, la décadence est « contemporaine de deux faits majeurs : le déclin de l'aristocratie de sang et la naissance de l'esprit républicain¹⁰¹. » Dans le premier cas, le déclin de l'aristocratie de sang est lié à l'essor de la bourgeoisie, catégorie sociale détestée par les décadents, en particulier Baudelaire, du fait de son inculture et de sa tendance à faire de la morale : « Tous les imbéciles de la Bourgeoisie qui prononcent sans cesse les mots : immoral, immoralité, moralité dans l'art et autres bêtises ¹⁰² ». La bourgeoisie médiocre a succédé à l'aristocratie et le bourgeois, a contrario de l'aristocrate, se satisfait de peu. Il n'est pas élitiste comme le dandy décadent. L'aristocrate est de fait un idéal bien plus grand que le bourgeois qui souscrit à toutes les évolutions du siècle. Dans le deuxième cas, soit la naissance de l'esprit républicain, il est certain qu'il entraîna une véritable contre-offensive de la part d'écrivains décadents et antimodernes du XIX^e siècle pour lesquels la République ne remplacera jamais l'Ancien Régime. L'exemple le plus probant est celui de Balzac, lorsqu'il écrivit : « J'écris à la lueur de deux vérités éternelles : la Religion, la Monarchie, deux nécessités que les événements contemporains proclament, et vers lesquelles tout écrivain de bon sens doit essayer de ramener notre pays¹⁰³. » Ces deux « vérités éternelles », Religion et Monarchie, sont les deux piliers de la Contre-Révolution que souhaitait, comme nous l'avons détaillé, Joseph De Maistre. L'argumentaire de Balzac suit en ce point celui de l'écrivain savoyard, à ceci près qu'il ajoute que « tout écrivain de bon sens » se doit de porter cet étendard et de tenter de

¹⁰¹ Jean de Palacio, *La Décadence. Le mot et la chose, op.cit.*, p. 8.

¹⁰² Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, in. *Œuvres complètes, op.cit.*, p. 707.

¹⁰³ Balzac, « Avant-propos », *La Comédie Humaine*, Paris, Furne, 1842, pp. 12-13.

ramener la France à ce passé. Paul Bourget le proclame lui aussi, il faut « défaire systématiquement l'œuvre meurtrière de la Révolution française¹⁰⁴. » tandis que Baudelaire voit dans le changement opéré par cette dernière, de « l'infâme » et de l'« agréable », car l'événement consolide son appétit pour la destruction : « Il y a dans tout changement quelque chose d'infâme et d'agréable à la fois, quelque chose qui tient de l'infidélité et du déménagement. Cela suffit à expliquer la Révolution française¹⁰⁵. »

La naissance de l'esprit républicain est surtout conjointe à l'essor d'un idéal qui répugne aux décadents, celui de la démocratie. Le décadent est un dandy, qui a quelque chose d'aristocratique, d'élitiste, et le suffrage universel est pour lui une insulte. Dès les prémisses, De Maistre témoignait de son aversion pour la souveraineté du peuple : « le peuple est souverain, dit-on ; et de qui ? De lui-même apparemment. Le peuple est donc sujet. Il y a sûrement ici quelque équivoque s'il n'y a pas erreur, car le peuple qui commande n'est pas celui qui obéit¹⁰⁶. »

Joseph de Maistre riait déjà du concept, en arguant de l'impossibilité pour le peuple d'à la fois commander et obéir : si le peuple est souverain, soumettra-t-il des lois contre son intérêt ? La pensée de De Maistre dépasse cependant la stricte observation politique et, nous l'avons vu, l'idéal démocratique hérité des Lumières et de la Révolution est selon lui un leurre bâti sur l'idée de raison et les droits de l'Homme, qui ne peuvent remplacer l'autorité divine, suprahumaine. Au XIX^e siècle, la démocratie est également vue comme une tentative de remplacer le sacré par le trivial. L'Homme ne peut trouver la vérité en lui-même : cette conception des Lumières est moquée par Baudelaire, qui écrit sur le suffrage universel : « Le suffrage universel et les tables tournantes. C'est l'homme cherchant la vérité dans l'homme¹⁰⁷. » L'analogie entre le suffrage universel et les tables tournantes révèle la pensée antimoderne du siècle : la République ne propose comme idéal politique qu'une société basée sur

¹⁰⁴ Paul Bourget, *Outre-mer. Notes sur l'Amérique* (1892), Paris, Lemerre, 1895, 2 vol., t. II, p. 321.

¹⁰⁵ Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, *op.cit.*, p. 679.

¹⁰⁶ Joseph de Maistre, *Étude sur la souveraineté*, in *Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 311.

¹⁰⁷ Baudelaire, *Pauvre Belgique !* in *Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 903.

l'égalité et la raison humaine, puis comme idéal mystique une mode abreuvée d'occultisme. Barbey d'Aurevilly aura lui aussi une formule assassine sur la transformation de la société française : « C'est la plaisanterie d'un peuple naguère encore aristocratique et raffiné, mais qui a chuté, et s'est étendu tout de son long dans la mare aux canards de la démocratie, comme un ivrogne dans un égout¹⁰⁸. » La comparaison est peu flatteuse. Il n'est cependant pas le seul à établir un lien entre la saleté et la démocratie. Les auteurs décadents aiment rapprocher cette dernière d'une maladie, d'une infection, qui gangrène la société française. Barbey d'Aurevilly parle ainsi de l'esprit républicain en ces termes : « Nous avons tous l'esprit républicain dans les veines, comme la vérole dans les os. Nous sommes Démocratisés et Syphilisés¹⁰⁹. » L'esprit républicain est une maladie, une « vérole », et donc une infection contractée au contact des prostituées. Pour Barbey D'Aurevilly, les Français sont autant « Démocratisés » que « Syphilisés ». Le peuple français est coupable d'avoir fricoté avec une catin qui n'est autre que la République, héritière de la Révolution et des Lumières. Charles Péguy n'écrivait pas différemment, lui qui parlait de la « prostitution électorale¹¹⁰. » La démocratie, le suffrage universel, idéaux républicains, sont en définitive décrits comme des maladies vénériennes, et ces maladies entraînent une décadence du corps social, ainsi que le détaille Octave Mirbeau :

La démocratie, cette grande pourrisseuse, est la maladie terrible dont nous mourons. C'est elle qui nous a fait perdre nos respects, nos obéissances, et y a substitué ses haines aveugles, ses appétits salissants, ses révoltes grossières. Grâce à elle, nous n'avons plus conscience de la hiérarchie et du devoir, cette loi primitive et souveraine des sociétés organisées¹¹¹.

Comme la syphilis qui peut provoquer à son stade tertiaire surdité ou aveuglement, la démocratie, est une « maladie terrible » qui fait « perdre nos respects,

¹⁰⁸ Barbey d'Aurevilly, *Les Ridicules du Temps*, Paris, Rouveyre et Blond, 1883, p. 291.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 961.

¹¹⁰ Charles Péguy, *œuvres en prose complètes*, éd. Robert Burac, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1987-1992, 3 vol., t. I, p. 939.

¹¹¹ Octave Mirbeau, « Le Tripot aux champs », in *Lettres de ma chaumière*, Paris, A. Laurent, 1886, p. 12.

nos obéissances ». Mirbeau fait de la démocratie une maladie qui entraîne la perte de facultés qu'il juge essentielles à l'Homme. La décadence, nous l'avons dit, aime à rappeler l'Homme à la maladie et à la mort. Son discours sur l'esprit républicain dont parle Jean de Palacio est ainsi éminemment littéraire : la République et ses idéaux sont décrits dans une poétique de la dégénérescence, de l'épuisement vital et de la mort, sans qu'aucune guérison semble possible, si ce n'est le retour à la monarchie, ce que Mirbeau conclut en écrivant qu'« Il n'y a de gouvernement raisonnable et assuré que l'aristocratique¹¹². »

On voit bien que l'argumentaire contre-révolutionnaire de Joseph de Maistre est poursuivi au XIX^e siècle, prenant des allures différentes avec la naissance de l'esprit républicain. Le diagnostic est le même pour De Maistre et les décadents, et on peut même trouver son descendant le plus direct en la personne de Péladan, dont la radicalité équivaut à celle du pamphlétaire :

L'état de République est un état social antiphysique. Diffuse, l'autorité se perd ; anonyme, le pouvoir devient lâche et honteux [...]. La République s'est jugée par les mots de sa devise qui renferment trois propositions contre nature : la Liberté, c'est la négation du devoir ; l'égalité, c'est la négation de la justice ; la fraternité, c'est la négation de l'égoïsme, et l'État n'a pas le droit de la demander. Ces trois mots que les catholiques ont eu la lâcheté, ajoutée à tant d'autres, de laisser écrire au fronton des églises, sont trois affreux blasphèmes — contre le Saint Esprit. Le vrai nom de liberté, c'est DEVOIR ; le vrai nom de légalité, c'est HIÉRARCHIE ; le vrai nom de fraternité, c'est CHARITÉ¹¹³.

À l'instar de Joseph De Maistre, Péladan juge la République blasphématrice, et condamne ses devises comme antinaturelles. Il reprend la logique de l'écrivain savoyard en arguant de la nécessité du devoir individuel, de la hiérarchie politique et de la charité comme morale. L'utilisation du substantif « le vrai », répété par trois fois, souligne la vision de Péladan : la République est mensongère et a substitué aux termes de « devoir », « hiérarchie » et « charité », des mots qui sont « trois affreux

¹¹² *Ibid.*, p. 684.

¹¹³ Péladan, *Le Vice suprême*, Genève, Slatkine, 1979, p. 390.

blasphèmes ». Le décadent est antimoderne, nous l'avons déjà souligné, et il se fait parfois le héraut d'un rétablissement des principes catholiques comme base d'une société juste et harmonisée. Il constate la dégradation des principes hérités des Anciens, et fustige la « lâcheté » des catholiques, qui ont abandonné la défense de leur religion, ciment de la société française. Sans la civilisation de leurs ancêtres, les Français se meurent, et Péladan poursuit dans une description typiquement décadente, où le mal du siècle entraîne l'irruption de la violence individuelle :

À cette heure des histoires où une civilisation finit, le grand fait est un état nauséux de l'âme, et dans les hautes classes surtout, une lassitude d'exister. Alors, sciemment, délibérément, on gâche sa vie, on émiette son intelligence, on aime le mal pour le mal, on le fait 'pour le plaisir', et jusqu'à soi-même. Car de la décomposition générale des idées et des concepts, il résulte pour l'individu sans haut vouloir et qui ne sait pas réagir contre le courant de l'époque, un phénomène formidable d'envoûtement¹¹⁴.

Péladan établit un second diagnostic décadent : la civilisation antérieure à la Révolution vivant ses dernières heures, l'âme est dans « un état nauséux », et le corps social est pénétré d'une « lassitude d'exister ». On retrouvera ce thème dans la littérature de la décadence, en premier lieu Á Rebours, dont nous avons déjà écrit qu'il était un roman de la fuite du réel, dans lequel Des Esseintes se retire du monde pour ne plus baigner que dans la contemplation esthétique, mais aussi la volonté de faire « le mal pour le mal », ainsi que l'écrit Péladan. L'époque étant décadente, l'individu le devient aussi. Á la maladie du corps social répond le corps physique. Il y a dans l'imaginaire décadent un lien de cause à effet entre l'environnement et le sujet. Si l'un se meurt, l'autre aussi, et tandis que l'Homme observe tout s'effondrer autour de lui, il ne lui reste plus qu'à se laisser aller à l'abandon, dans ce « phénomène formidable d'envoûtement » qui pourrait être celui de la fascination hypnotique pour la mort.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 75.

De Joseph de Maistre aux décadents du XIX^e siècle, la Révolution française puis la naissance de la République et de ses idéaux démocratiques ont entraîné le même diagnostic ainsi que la même idée de vaccin. L'individu détaché de Dieu, de la nation, du devoir, de la hiérarchie et du mystère n'est plus ce « rouage » dans une machine complexe dont parlait Zeev Sternhell. Il souffre alors d'être livré à lui-même. On serait tenté de dire que le décadent est effrayé à l'idée de la liberté ou bien qu'il la pense illusoire, et qu'il pense la société malade dès lors que les individus sont abandonnés sans transcendance. La République s'est dévoyée à des principes vils, décrits comme des maladies, et le peuple s'y mêle comme le client fréquente les prostituées. Le caractère pamphlétaire de ces auteurs est au niveau de leur dégoût pour la modernité et le progrès. Balzac, Péladan, Baudelaire, Mirbeau ou encore d'Aurevilly le prouvent : il y a un mépris élitiste, aristocratique, un mépris dandy pour l'esprit républicain, qui nivelle par le bas en donnant au peuple le suffrage universel. Le décadent est épris de haute culture, comme Des Esseintes dans sa demeure, et il ne supporte pas cet égalitarisme que lui propose le monde nouveau issu de la Révolution. La légitimité de cette dernière est inexistante, et la seule qui soit est celle de l'aristocratie, comme l'écrira Flaubert, dans un accès antimoderne, en fustigeant l'idée de masse : « Notre salut n'est, maintenant, que dans une aristocratie légitime, j'entends par là une majorité qui se composera d'autres choses que de chiffres¹¹⁵. »

Il ne faudrait néanmoins pas oublier une autre tendance de la décadence, qui n'est pas celle du rejet ou du retour en arrière, mais celle de l'indifférence, plus prégnante chez Huysmans par exemple. Car dans cette atmosphère de mort programmée, devenu blasé de tout, le décadent ne cherche plus qu'à tourner en dérision, extérieur à ce monde qu'il vomit, ce qu'illustre bien ce développement de Jean Pierrot :

[Le décadent] est devenu un blasé, qui, conscient de l'inutilité de tout, convaincu de la mort fatale de toutes les civilisations et de toutes les

¹¹⁵ Flaubert, « Lettre à George Sand », 8 septembre 1871, *Correspondance*, Rouen, Danielle Girard et Yvan Leclerc, 2003, p. 376.

religions, regarde avec un scepticisme ironique ou amer les idées qui font vivre le commun des hommes et pour lesquelles ils s'entre-déchirent¹¹⁶.

S'il y a bien une idéologie contre-révolutionnaire héritée de Joseph de Maistre, il s'agirait de préciser également que la décadence est aussi un immobilisme et un rire constant. Le décadent est avant tout un reclus du monde, en marge de son époque, qui se moque bien des conflits et des nouvelles idéologies qui l'habitent. Au-dessus de la masse grouillante qu'il exècre, il ausculte le cadavre du corps social et, s'il lui prend de défendre la monarchie, les aristocrates et le catholicisme, c'est aussi pour mieux se démarquer de cette masse qu'il déteste, soit les bourgeois et tous ceux qui se réclament du progressisme et de la République. Le mal du siècle peut être guéri néanmoins, et Schopenhauer fit figure de fanal dans les ténèbres, en affirmant que le bonheur était possible dans la contemplation esthétique, art supérieur à toute morale de l'époque, faisant ainsi de ces décadents des élitistes définitifs, peu enclins aux choses du monde si ce n'est à l'art, ainsi que l'explique Gérard Peylet :

Schopenhauer prône dans la contemplation esthétique le seul véritable bonheur permis à l'homme. Il n'en fallait pas plus pour que son œuvre [...] devienne la bible des esthètes qui refusent la morale de leur temps ainsi que le positivisme, le scientisme et l'idée de progrès. La pensée du philosophe allemand fournit une justification philosophique à leur inquiétude et à leur recherche d'un ailleurs, elle débouche chez un grand nombre d'entre eux sur l'angoisse du néant et une morale du salut par l'art qui a le mérite de n'être accessible qu'à une petite minorité d'êtres doués de culture et de sensibilité esthétique¹¹⁷.

Le décadent refuse « la morale » de son temps ainsi que les idéologies de son époque, que ce soit « le positivisme, le scientisme et l'idée de progrès ». Révolution, République, démocratie et progrès sont un même poison pour le décadent qui est en fin de compte ce dandy esthète et imbu de lui-même qui juge la société, ne souhaite pas y appartenir ni y participer, et préfère bien plutôt rêver d'art ou bien penser à la grandeur

¹¹⁶ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880-1890)*, Rouen-Le Havre, PUF, 2007, p. 69.

¹¹⁷ Gérard Peylet, *La littérature fin de siècle, op.cit.*, p. 23.

passée de la France, lorsqu'elle baignait dans la lumière du catholicisme, du mystère, et que chacun avait sa place dans une machine tournée vers un idéal commun.

2.2 XIX^e siècle et « dixneuvièmité » : le péché originel doit mourir

La nuit de l'espèce est irrémédiable.

Philippe Muray

*Il y a des morales toutes neuves, mais on
ne renouvellera pas le péché.*

Georges Bernanos

La Révolution française a formé la pensée antimoderne ; l'application de ses principes progressistes durant le XIX^e siècle a contribué à développer le mal fin-de-siècle dont la littérature décadente est la représentante. Nous avons pu voir que les auteurs décadents du XIX^e siècle faisaient de la Révolution française l'événement fondateur de cette décadence nationale. Ils observaient leur siècle comme l'aboutissement des idéaux des Lumières, soit la volonté de bâtir un homme nouveau, libéré du christianisme et croyant au Progrès et à la science. Nous verrons désormais que le XIX^e siècle est observé par Maurice G. Dantec, et surtout Philippe Muray, comme la réalisation d'une métamorphose spirituelle majeure : la volonté d'effacer le concept de péché originel. Nous définirons d'abord le concept, dans son acceptation théologique, puis nous étudierons les discours portés sur le péché originel ainsi que sur l'idéologie du XIX^e siècle, en particulier ceux de Baudelaire, auquel répond Philippe Muray un siècle plus tard.

Le péché originel est une notion complexe de la pensée chrétienne, et il serait bien présomptueux de vouloir en faire une description exhaustive. L'ouvrage de Jean-Michel Maldamé¹¹⁸ est en revanche complet, et nous nous sommes basés sur celui-ci pour comprendre la portée de cette notion. Le péché originel doit être entendu comme l'acte qui entraîna la rupture avec Dieu. En suivant le Serpent et en mangeant le fruit de l'arbre de la connaissance, Adam et Ève pèchent par orgueil et s'éloignent de Dieu, dans l'exercice de leur libre arbitre. Adam, l'humanité, a choisi d'être son propre maître et s'est alors éloigné du Dieu créateur. En conséquence, ce péché originel a séparé l'Homme de Dieu et l'a conduit aux souffrances du monde terrestre, dont la Mort. La lecture faite par Saint Augustin amène à penser l'Homme comme entièrement responsable de sa faute, et indigne de l'amour de Dieu, tandis que Saint Paul établit une descendance symbolique entre Adam et le Christ, le dernier étant venu réparer la faute originelle et ouvrir l'humanité à la grâce divine. Le péché originel doit être compris comme une faute commise par Adam, faute que porte chaque être dès sa naissance, et faute qui est aussi à l'origine du mal que l'Homme peut souhaiter faire, dès lors qu'il est séparé de Dieu et conduit parfois par de mauvais penchants intrinsèques à son être. Cette notion du péché originel traversa tout le Moyen-Âge ainsi que la Renaissance et fut l'une des plus combattues par les philosophes des Lumières qui cherchaient à lui substituer une religion débarrassée de cette idée¹¹⁹. La poursuite de cet idéal progressiste dont nous avons étudié la définition au premier chapitre n'a pu se faire que dans la référence au christianisme, ce que Boucher résume en affirmant que la modernité a cherché à bâtir « un christianisme gentil, sans péché originel, favorisant l'amour de la femme et, finalement, compatible avec la science et la locomotive¹²⁰. » Un christianisme progressiste donc, assujetti à la Technique. Le

¹¹⁸ Jean-Michel Maldamé, *Le péché originel : foi chrétienne, mythe et métaphysique*, Paris, Les éditions du cerf, 2008.

¹¹⁹ L'ouvrage de François-Emmanuel Boucher, *Les Révélations humaines. Mort, sexualité et salut au tournant des Lumières*, Bern, Peter Lang, 2005, synthétise cette étude sur la relation entre Lumières et christianisme.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 5.

propos de Boucher nous intéresse, car il soutient l'idée selon laquelle la modernité, et son idéologie progressiste, est en fin de compte un christianisme dont on aurait retiré toute référence à Dieu, au péché originel, à la notion de faute, notions trop négatives qui ont été remplacées par la foi dans la science, la technique et le genre humain. Cette analyse concorde avec les lectures qu'ont pu faire certains décadents au XIX^e siècle, en premier lieu Baudelaire, puis à sa suite au siècle suivant, Philippe Muray. Le péché originel est bien le nœud du problème, ainsi que l'explique ce dernier : « L'homme naît-il innocent ou coupable ? Enroulé dans l'antique serpent ou bien vierge de tout péché ? Allons, prenons le problème par les cornes, vidons l'abcès une bonne fois. Au fond, il n'y a jamais eu que ce débat¹²¹. » Selon Muray, le péché originel est à la source de tous les questionnements, en particulier en littérature. La conclusion de l'auteur pourrait être celle de tous les antimodernes et de tous les décadents, qui partagent ce questionnement sur le péché originel, mais ont pu observer que ce dernier avait été évacué du débat depuis l'essor de la modernité. Baudelaire explique ainsi que la modernité a supprimé cette notion, pour lui substituer une doctrine artificielle :

Toutes les hérésies auxquelles je faisais allusion tout à l'heure, ne sont, après tout, que la conséquence de la grande hérésie moderne, de la doctrine artificielle, substituée à la doctrine naturelle, - je veux dire la suppression de l'idée du péché originel. [...] la nature entière participe du péché originel¹²².

« La grande hérésie moderne » est pour Baudelaire la volonté des progressistes de supprimer l'idée du péché originel. Il estime que la modernité a créé une doctrine « artificielle », et que cette dernière ne peut remplacer la « naturelle ». La modernité est une hérésie pour Baudelaire, car elle cherche à effacer du débat un aspect inhérent à l'Homme. Baudelaire reprend ici Joseph de Maistre, qui, au lendemain des événements de la Révolution, a réaffirmé sa croyance en un Homme naturellement

¹²¹ Philippe Muray, *Le XIX^e siècle à travers les âges*, Paris, Denoël, 1984, p. 549.

¹²² Baudelaire, *Correspondance, Œuvres complètes, op.cit.*, pp. 336-337.

mauvais¹²³. En refoulant cette nature, la modernité ne peut qu'entraîner son grand retour, ce qui explique sa présence importante dans la littérature décadente. Cette thématique irradie l'œuvre fictionnelle de Muray, de Dantec, et de Houellebecq, comme elle irradiait celle des décadents du XIX^e siècle. Néanmoins, c'est Muray qui en a certainement le plus parlé en-dehors de la fiction, et il en fait d'ailleurs la thèse centrale de son essai *Le XIX^e siècle à travers les âges*.

Dans ce dernier, Muray définit ce qui constitue selon lui le « dixneuviémisme », apparu au XIX^e siècle. Le « -isme » inventé par Muray sur la base du « dix-neuvième », indique sa volonté de théoriser une idéologie qui aurait irradié cette époque. La « dixneuviémité » serait la quête de guérison ultime du péché originel, l'idée que le Mal qui habite l'Homme peut être vaincu, et que cette maladie, par des actions pratiques, possède un remède. Selon Muray, cette doctrine fut illustrée en premier lieu par l'émergence du socialisme. Ainsi, il affirme que « le socialisme n'est pas une maladie mais l'illusion qu'il y aurait une maladie que l'on pourrait guérir¹²⁴. » Illusion donc, car pour le décadent, la maladie est bien réelle, mais incurable, tandis que l'esprit dixneuviémiste récuse cette conception et cherche des solutions, qui vont s'incarner dans la politique - avec le socialisme entre autres - mais aussi, étrangement, dans le religieux. Muray établit ce qui constitue d'après lui la pensée fondamentale du XIX^e siècle, qui envahit les arts, la politique et la société, soit ce qu'il appelle l' « ocsoc », combinaison d' « occultisme » et « socialisme ». L'« ocsoc » serait le socialisme qui, pour faire émerger le changement et la guérison, teinte son discours de spiritualité, d'occultisme, dans une tentative de remplacer l'ancien clergé et de faire naître une nouvelle société dédiée à ce projet. Un effort de guérison que Muray appelle le « Vouloir-Guérir », symptomatique de la dixneuviémité. Muray explique que pour

¹²³ « [...] car il ne peut être méchant sans être mauvais, ni mauvais sans être dégradé, ni dégradé sans être puni, ni puni sans être coupable. Enfin, messieurs, il n'y a rien de si attesté, rien de si universellement cru sous une forme ou sous une autre, rien enfin de si intrinsèquement plausible que la théorie du péché originel. » (Joseph de Maistre, *Les Soirées de Saint-Petersbourg*, in *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 2007, p. 489).

¹²⁴ Philippe Muray, *Le XIX^e siècle à travers les âges*, *op.cit.*, p. 79.

l'adversaire du péché originel, il y aurait maladie, et un vaccin doit être possible. François-Emmanuel Boucher estime que, pour Muray, le XIX^e siècle est le point de départ d'une métamorphose quasi-métaphysique de l'Homme européen, métamorphose du phénomène religieux autrefois catholique en quelque chose qui relève davantage de mystiques éparses héritières de la modernité :

Le XIX^e siècle incarne, pour Muray, un moment dans l'histoire récente de la France, pour ne pas dire de l'Europe, où une métamorphose du fait religieux s'accomplit dans la pensée, les mœurs et même dans une partie des lois et des institutions publiques. Cette transformation est radicale et semble imperméable à l'autocritique. Elle atteint, en quelque sorte, son paroxysme dans les discours d'une élite qui cherche à prendre la place de l'antique clergé agonisant afin de rompre avec le christianisme devenu alors synonyme de mépris intolérable pour la condition humaine, d'archaïsme hostile au bonheur terrestre, d'explication fautive, malsaine et débilitante qui retarde l'avènement d'un nouvel homme qui ne serait pas habité par le discours des Lumières rationalistes, mais par une soif de guérison inextinguible et par des croyances ésotériques concernant les plaisirs sexuels, l'origine du mal et la destinée des peuples¹²⁵.

Boucher parle d'une « élite » qui chercherait à « prendre la place de l'antique clergé agonisant », ce qui est, peu ou prou, ce que nous avons pu analyser du concept de progressisme dans notre premier chapitre. Le progressisme est, comme nous l'avions souligné auparavant, cette rupture avec le christianisme dont parle Boucher, et dont nous disons même bien plutôt qu'il est un remplacement. Il fallait « rompre » avec le christianisme, selon Muray, car celui-ci était devenu un obstacle au « nouvel homme » voulu par les Lumières, soit un homme débarrassé du péché originel, idée archaïque, ce que Boucher résume en parlant « d'explication fautive, malsaine et débilitante ». L'analyse de Boucher est pertinente car il y a bien eu un basculement idéologique, qui s'est incarné pour Muray dans le XIX^e siècle, où le concept de « dixneuviémité » est né, après la Révolution française et l'effondrement progressif de l'Église en France. Le dixneuviémisme est cette quête pour la destruction du Mal, du

¹²⁵ François-Emmanuel Boucher, « Entre amertume et délectation : Muray, Baudelaire et le spectre de Rubens », in *Lire Philippe Muray*, dir. Alain Cresciucci, Paris, PGDR, 2012, pp. 110-111.

péché, et de toutes ces représentations et tous ces rites hérités de la pensée chrétienne, qui peuvent encore empêcher l'Homme de trouver le bonheur. À travers l'ocsoc, il trouvera dans l'histoire du XX^e siècle ses plus fervents défenseurs Le communisme, d'abord, exaltant la possibilité du bonheur terrestre et la destinée quasi-prophétique du prolétariat. Le nazisme, ensuite, faisant de ses délires raciaux et occultes des horizons de bonheur universel pour la race élue. Ou encore le fascisme théorisé par Julius Evola, dont Umberto Eco a pu expliquer la tentative de faire renaître des concepts tirés de la mythologie celtique. Le XIX^e siècle a de fait théorisé, selon Muray, des possibles portes de sortie quant à cette idée de Mal intrinsèque à l'Homme, tandis que le XX^e siècle les aura finalement dynamitées dans les guerres et les idéologies mortifères, ramenant par la grande porte de l'Histoire le péché originel.

Selon Muray, ce n'est pas 1789 qu'il faut principalement retenir, ni 1968, ni encore 1989, mais 1786, date à laquelle le Cimetière des Innocents est définitivement rasé de l'histoire de Paris et de la France. En effet, ce cimetière qui datait des Mérovingiens représentait encore d'après lui la présence de la mort, de la finitude, de la maladie dans l'espace public. Ce cimetière était un rappel de la condition humaine, une forme de memento mori, dont la destruction serait le symbole d'un changement de mentalité dans la société française :

Pour que le XIX^e siècle soit possible [...] pour qu'il devienne ce qu'il devrait être, mais aussi et d'abord pour qu'il commence, il a donc fallu et peut-être suffi que le voisinage innocents-macchabées, cette mitoyenneté insupportable, apparaisse brusquement comme abominable. Qu'on y introduise une contradiction, une opposition, un ensemble de lois séparantes¹²⁶.

Un voisinage qui se devait de disparaître pour occulter tout d'abord la pensée de la mort. Cette souffrance originaire de la condition humaine, rappelée par la présence de ce cimetière au cœur de Paris, fut donc cachée en quelque sorte, puisque

¹²⁶ Philippe Muray, *le XIX^e siècle à travers les âges*, *op.cit.*, p. 25.

les corps et les ossements du cimetière furent déplacés, camouflés, dans les actuelles Catacombes. Catacombes qui, pour Muray, sont un symbole manifeste de la dixneuviémité : dissimuler la douleur, la possibilité des larmes et de la peine, afin de débiter le projet de l'ocsoc : la tentative de guérir du péché originel.

Par-delà sa lourde dialectique, ses paralogismes déplaisants et son interminable ratiocination, l'adepte de la dixneuviémité se caractérise, selon Muray, par le fait qu'il pose une finalité temporelle à la douleur, à la souffrance, à la misère, à la désorganisation, aux inégalités sociales, aux dysfonctionnements, aux tensions, aux incompréhensions réciproques, aux conflits, aux guerres, à l'instabilité de la nature, aux angoisses, aux malaises, à la pauvreté autant psychologique que matérielle des hommes, et cela, de la même manière que les symboliques ancêtres de la Genèse crurent possible la complète autonomie de l'être humain¹²⁷.

C'est la réaction à ceux qui nient le péché originel et la réhabilitation dans l'écriture de ce concept qui expliquent qu'une partie importante des antimodernes et des décadents défendaient le catholicisme, seul garant d'une vision de l'Homme non utopique, loin du rêve de l'ocsoc. Le catholicisme devient l'ennemi principal de ce concept qui cherche à en écoulé l'héritage pour lui substituer ses nouveaux enseignements et sa nouvelle doxa. Les Catacombes permettent d'enterrer le cimetière des Innocents, de dissimuler le catholicisme et d'ériger bien plus tard un monument à la gloire de la Révolution : le Panthéon. Les Catacombes sont le déplacement hygiénique de corps certes, mais aussi la dissimulation de la mort et surtout les funérailles du catholicisme lui-même, ce que Muray commente avec humour :

Paris se dotant de Catacombes artificielles, s'inventant brusquement une reconstitution de Catacombes, affirme son intention de remplacer Rome. [...] Un sequel, comme disent les Américains. ROME II... [...] Tout le XIX^e siècle est aussi en effet la tentative de jouer et de gagner le match en finale contre la Rome vaticane pour effacer le quart de finale des

¹²⁷ François Emmanuel Boucher, « Entre amertume et délectation : Muray, Baudelaire et le spectre de Rubens », *op.cit.*, p. 116.

premiers siècles de l'ère dite chrétienne, où l'équipe entraînée par Saint-Pierre l'avait emporté¹²⁸.

« Gagner le match », écrit Muray, et la métaphore sportive est la clef de son raisonnement : il y a volonté définitive de tout transformer en loisir, en amusement, en fête. Rempporter le match « pour effacer le quart de finale des premiers siècles de l'ère dite chrétienne » c'est aussi jouer avec la notion d'une revanche prise sur l'équipe précédemment victorieuse. Le XIX^e siècle est, selon Muray, la nouvelle équipe favorite du championnat de l'Histoire, tentant d'écraser les précédents favoris. Le terme de « sequel », qui donne à Muray l'idée de parler de « ROME II » participe de la même touche humoristique : le XIX^e siècle est déjà décrit comme producteur de spectacles, et ridiculisé dans sa tendance à vouloir transformer toute négativité en positif. Ce terme de « sequel » doit aussi être compris au sens littéral. Le XIX^e siècle cherche bien à donner suite à Rome. Le dix-neuviémisme décrit par Muray est la suite directe du catholicisme. Une nouvelle forme de religion qui doit remplacer l'ancienne.

On pourrait arguer, comme le fit Gustave Le Bon, que les foules ne peuvent amener qu'au Mal, ce que Muray, Houellebecq et Dantec soutiennent sans difficulté, l'œil terrifié dans le rétroviseur de l'Histoire. Il apparaît alors qu'au milieu de ce XIX^e siècle pénétré d'ocsoc, le décadent littéraire est un paria, un renégat de la doxa, qui a alors un objectif majeur dans son écriture : ramener le péché originel au cœur de la littérature, ressusciter le Mal, la souffrance et surtout la distance entre les êtres, distance-crevasse impossible à réparer. Un projet décadent et antimoderne réalisé par Baudelaire, qui fascinait Muray : « Baudelaire a tout insulté. Il s'est soustrait à tout ou à peu près. Leur panthéisme, leur progrès, leur phobie du péché originel, leur culte de la Nature, leur amour du corps, de la Femme, de l'Enfant, de la Jeune Fille ("monstre assassin de l'art"). Du XIX^e siècle, il a tout calomnié¹²⁹. » Notons cependant que la

¹²⁸ Philippe Muray, *Le XIX^e siècle à travers les âges*, *op.cit.*, p. 43.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 658.

dixneuviémité n'est pas limitée au XIX^e siècle. Elle a continué à se développer jusqu'à atteindre le XX^e siècle, puis le XXI^e, toujours pénétrés de ce « Vouloir-Guérir » :

La dixneuviémité telle que je l'entends est un mouvement éternel, une rotation et non pas une doctrine limitée ni un ensemble d'opinions. C'est une forme subtile, envolée. Décelable par les traces qu'elle laisse, les empourprements qu'elle provoque, les énoncés qu'elle suscite. La dixneuviémité n'est pas un phénomène parmi d'autres ni un courant spirituel qui succéderait à d'autres courants. Comme essence, c'est au fond peut-être le mouvement fondamental, le daïmon de l'histoire, son embrayeur, son faux esprit-saint soufflant sur les mortels. L'anti-ruah, le fantôme d'en dessous. C'est pourquoi elle ne peut être considérée comme l'essence d'un seul siècle. Même pas du XIX^e où elle s'est incarnée bien sûr d'une façon beaucoup plus précise que jamais¹³⁰.

Les termes de « rotation » et « mouvement éternel » utilisés par Muray peuvent rappeler le concept d'éternel retour formulé par Nietzsche. La dixneuviémité n'est alors pas cantonnée au XIX^e siècle, mais elle est une tendance cyclique, qui revient à chaque époque qui voit s'éteindre d'anciens acquis, qu'ils soient sociétaux, religieux ou culturels. La dixneuviémité est ce désir de délaisser les anciennes croyances, les anciens rites, pour y substituer des reliquats de ces derniers. Muray la compare à l'« esprit saint », à ceci près que celui-ci est « faux ». Cette référence catholique permet de consolider l'idée d'un mouvement qui serait hors de notre portée, comme inspiré par une entité supérieure. « L'anti-ruah », écrit Muray, soit l'anti-souffle de Vie, autrement dit, en des termes plus concrets : le Diable, qui défait la Création. La dixneuviémité est théorisée par Muray en des termes religieux. Elle est un mouvement diabolique, qui met à bas les fondations bâties de longue haleine, empêchant toute assise définitive.

La confrontation entre le Vouloir-Guérir et cette maladie originelle est le sujet principal des antimodernes et décadents. La littérature postmoderne a été une tentative de fuir le réel, puisqu'il ne pouvait plus être modifié, au sortir des grandes guerres ; la

¹³⁰ *Ibid.*, p. 66.

littérature antimoderne et décadente incarnée par les auteurs de notre corpus se propose de réinvestir ce réel, de rappeler le Mal qui l'habite, et de tenter de se rapprocher le plus possible de cette nouvelle réalité telle que Muray a pu la décrire en parlant de Post-Histoire.

2.3 Le XX^e siècle est-il l'héritier du XIX^e ?

La Révolution française a marqué l'histoire de France par sa violence et la radicalité de ce qu'elle symbolise pour les antimodernes, soit la fin du Père par la mort du Roi, et le début d'attaques contre la religion. Elle a marqué une césure définitive, mais aussi une blessure non refermée, ressentie par certains avec davantage de douleur, tel Joseph de Maistre, pour lequel elle constituait, malgré tout, le châtement de Dieu, et donc la possibilité d'une salvation future. Elle a été l'événement essentiel pour de nombreux antimodernes et décadents du XIX^e siècle. Si cette date doit être gardée en mémoire pour comprendre les auteurs de notre corpus, il serait malvenu de penser que 1789, aussi important soit-il, les préoccupe de la même manière que les auteurs de cette époque. Nous avons pu voir que le XIX^e siècle était analysé par Muray comme une période de l'Histoire importante pour comprendre la décadence, mais il n'est en définitive qu'une continuité, ce que l'auteur explique en ces termes : « ce qu'on appelle XX^e siècle n'a peut-être été essentiellement que la durée nécessaire pour que se développe adjectivement le sens de l'expression XIX^e siècle [...]»¹³¹. » Le propos de Muray s'explique ainsi : le XIX^e siècle a entériné l'idée du Vouloir-Guérir et la volonté de supprimer le christianisme ainsi que son avatar conceptuel, le péché originel. En faisant de la science et du progrès les bases d'une salvation future, il a semé les germes

¹³¹ *Ibid.*, p. 10.

de ce que le XX^e siècle deviendra, soit le siècle des guerres et des idéologies destructrices, toutes asservies à la Technique. Maurice G. Dantec l'écrit aussi, en affirmant que « quand la science est coupée de la Révélation, on aboutit inévitablement à l'abstraction reine, aux idéologies de substitution, aux fausses transcendances...Le stupide XIX^e siècle. Et le criminel XX^e siècle¹³². » On retrouve chez Dantec et Muray la même logique argumentative que les décadents du XIX^e siècle. Le progressisme aurait effacé toute trace de la Révélation puis l'humanité est entrée en décadence. En conséquence, le Mal a refait surface, plus fort que jamais. La vision eschatologique de l'Histoire menée par les décadents, partis de la Révolution française, s'achève au tournant du XXI^e siècle. Ces auteurs complètent leur raisonnement en abordant plusieurs événements qui ont marqué le XX^e siècle et qui s'inscrivent dans la lignée des idéaux de la Révolution française et du XIX^e siècle. Nous étudierons le discours des auteurs de notre thèse vis-à-vis des guerres, d'Auschwitz, de Mai 68, et enfin du 11 septembre 2001, événements conçus comme héritiers des événements abordés précédemment.

Selon Maurice G. Dantec, le XX^e siècle a été celui de la fin de l'Homme, la preuve ultime que la pensée progressiste a failli. Il résume ainsi son idée, en parlant d'Auschwitz :

[Il faut saisir que depuis Auschwitz], l'homme a été anéanti, que son fantôme erre dans les décombres de la pensée humaniste et positiviste, et qu'une nouvelle science, une nouvelle métaphysique, une nouvelle esthétique, une nouvelle biopolitique doivent impérativement soumettre ce qu'il en reste [...] et tel un virus transmuté, lui faire accoucher de ce qui doit sans plus attendre lui succéder¹³³.

Dantec dresse un constat froid, celui de la fin d'une idéologie, et appelle de ses vœux la redéfinition de l'espèce humaine, « virus transmuté » qui doit « accoucher »

¹³² Maurice G. Dantec, « Entretien », *Revue des Deux Mondes*, septembre 2010, pp. 148-157, p. 154.

¹³³ Maurice G. Dantec, *Le Théâtre des opérations : journal métaphysique et polémique*, (désormais *TdO*), Paris, Gallimard, 1999, p. 240.

de son futur. Cette thématique nietzschéenne irradie l'œuvre de Dantec pour qui l'humain doit être redéfini après le XX^e siècle criminel, qui a vu se succéder les pires guerres et massacres dans l'existence de l'humanité. Le coupable est clair pour l'auteur français. Les guerres du siècle, Auschwitz et Hiroshima, sont le résultat de « la pensée nationaliste, scientiste, humaniste et positiviste ¹³⁴ . » Cette défaite des idéaux progressistes entraîne un changement de paradigme dans la pensée contemporaine. Comme l'affirme Dantec, il faut alors tout revoir, de la « métaphysique » à « l'esthétique ». Dominique Viart analyse cet état de fait, en parlant de l'émergence d'une littérature en crise dans les années 1980 :

La Seconde Guerre mondiale est venue confirmer avec violence ce que la Première déjà proclamait depuis l'horreur des tranchées : que l'Histoire n'était pas en marche vers l'accomplissement d'une humanité toujours plus savante et plus sage, que le projet scientifique et technique pouvait se mettre au service des pulsions humaines les plus barbares au lieu de s'en délivrer¹³⁵.

La pensée progressiste du XIX^e siècle, déjà décriée par les décadents, s'est autodétruite dans la violence du XX^e siècle. La Technique et la Science n'étaient donc pas au service du bien commun, mais au service des « pulsions humaines les plus barbares ». Dantec est un héritier direct de la pensée décadente, en arguant que :

Le rationalisme scientifique positiviste programme le fiasco que le siècle de l'Industrie viendra actualiser de façon terminale : l'anéantissement de tout absolu métaphysique dans l'humanité totalitaire, son meurtre œdipien de la figure divine et la création subséquente de l'Homme-Dieu [...]¹³⁶.

Dantec parle du « siècle de l'Industrie » comme d'un accomplissement terrible. La pensée scientiste, positiviste, va entraîner l'anéantissement de tout « absolu métaphysique », tuer Dieu (« meurtre œdipien ») et substituer à sa place un Homme

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008 p. 16.

¹³⁶ Dantec, *TdO*, *op.cit.*, p. 78.

nouveau, débarrassé de toute transcendance. L'attaque est la même que celle de Péladan ou Baudelaire : en allant toujours plus loin dans la pensée scientifique, l'idéologie progressiste va finir par supprimer Dieu pour de bon, et laisser l'Homme livré à lui-même dans une « humanité totalitaire ». Cette idée d'une humanité sans transcendance, abandonné dans une société absurde, devient dans la fiction de Dantec le tueur en série. Ce dernier s'avère la Technique incarnée dans un corps d'Homme, un Homme sans condition, symbole de l'absurdité de l'existence, ce que Dantec théorise ainsi :

Qu'est-ce qu'un tueur en série ? C'est un État technicien et opératif à lui tout seul [...] Il est cette antiforme créée par l'au-delà métaphysique de la pensée positiviste, soit le néant ! Il est le processus entier retourné au sein d'un seul et même individu tendant à équilibrer par sa violence destructrice l'ordre désespérant des foules anonymes et démocratiques, dont il est une sorte de summum absurde¹³⁷.

L'au-delà métaphysique de la pensée positiviste serait « le néant », et le tueur en série en serait le représentant, cet homme, « summum absurde », qui dirige sa violence vers l'extérieur. Dantec sous-tend le même discours que les décadents du XIX^e siècle : c'est bien la destruction de toute morale et de toute transcendance qui a entraîné l'émergence d'une maladie dans la société, maladie qui a fait éclore à l'époque moderne un virus de type nouveau : le tueur en série. La violence issue du mal du siècle était auparavant interne. Des Esseintes se mourrait en sa demeure, isolé de tous, las de vivre, dans *À Rebours*. Dans la fiction de Dantec, cette violence s'exerce à l'extérieur, elle ne peut plus être contenue. Nous verrons au chapitre suivant comment ce personnage représente l'ultime condition de l'Homme moderne, tel qu'il est conçu par un décadent contemporain comme Dantec.

Les deux guerres mondiales représentent la chute des idéaux progressistes, positivistes, humanistes et scientifiques. Pourtant, Dantec poursuit sa vision

¹³⁷ *Ibid.*, p. 461.

eschatologique de l'Histoire en faisant de la guerre des Balkans le principal événement qui représente selon lui le futur de l'Europe. Il décrit ainsi Sarajevo en feu, dans *Babylon Babies* : « cette image représentait bien l'Europe du vingt et unième siècle, tout son futur était là, en condensé pop art destroy, urbanisme moderne ravagé par le feu des armes [...]»¹³⁸. » Sarajevo est le symbole du futur de l'Europe. Son « urbanisme moderne » est « ravagé par le feu des armes » : Dantec rappelle le caractère impitoyable de la violence face à la modernité. La guerre est une copie morbide de l'art (« pop art destroy ») et elle va s'étendre selon l'auteur, la sentence « tout son futur était là » jouant sur une vision eschatologique qui fait de Sarajevo l'épicentre de la bombe apocalyptique. Dantec est antimoderne, mais aussi catholique. Dans la guerre de Serbie, ce qui s'est joué, c'est aussi la fin de l'Europe chrétienne. Il écrit ainsi qu'il est important de :

[...] ne plus jamais réitérer la gravissime faute criminelle des communistes serbes, en Bosnie, qui, en agissant comme de vulgaires Mamelouks ou les SS, leurs dignes successeurs, souillèrent, avec la mémoire de Constantin le Grand, dix-sept siècles de Christianisme basilikos¹³⁹ [...]

La fiction de Dantec est imprégnée de cet imaginaire du conflit inter-religieux comme moteur de la guerre civile. Dans *Babylon Babies*, le monde est en proie au chaos, et on apprend que la Chine est en crise avec sa population musulmane. La guerre des Ouïghours contre la Chine représente alors un « concentré grandeur nature de toutes les guerres du vingtième-siècle¹⁴⁰. » À l'heure de la crise de la pensée progressiste, le monde futur voit ressurgir dans l'espace public les religions, et les guerres qui peuvent accompagner ses zélotes. Cette crise de la pensée progressiste est issue de l'événement apocalyptique qu'a été Auschwitz. C'est ce que théorise Dantec, lorsqu'il écrit qu'il « ne s'agit même pas, en effet, de vouloir à tout prix décrire

¹³⁸ *Ibid.*, *Babylon Babies*, (désormais *BB*), Paris, Folio SF, 2001, p. 28.

¹³⁹ *Ibid.*, *American Black Box*, Paris, Gallimard, 2009, p. 370.

¹⁴⁰ *Ibid.*, *BB*, p. 77.

l'expérience concentrationnaire nazie, mais de savoir l'inscrire dans notre processus de création, de savoir indiquer dans nos livres que nous sommes bien ceux d'Après¹⁴¹. » Être « ceux d'Après », écrit Dantec, au sens où désormais la fiction doit s'écrire à partir de cet événement terrible, à l'heure où la pensée progressiste a failli, où le scientisme a révélé qu'il pouvait mener aux expériences les plus inhumaines, et où on a réalisé que la Technique pouvait ne pas délivrer l'Homme, mais l'asservir à ses penchants les plus terrifiants. La guerre civile hante la fiction de Dantec car elle est le symbole de l'impossibilité d'une cohabitation paisible dans un monde qui n'est plus en progrès, mais bien en régression. Les communautés s'isolent, les groupes religieux se regardent comme des étrangers : le monde post-Auschwitz ne peut plus prétendre à l'universel du genre humain.

Auschwitz représente, pour Dantec, ce moment dans l'Histoire qui brise tout espoir progressiste et humaniste. Sa fiction est un rappel des fractures qui ne peuvent qu'émerger dans le monde d'après. Si Muray voit la suppression du cimetière des Innocents comme une origine importante, il observe, avec Houellebecq, les événements de Mai 68 comme relevant d'une autre fracture. Cette date est majeure dans ce qu'Henri Mendras a appelé « la Seconde Révolution française », dans son ouvrage éponyme¹⁴², concept que nous allons développer quelque peu, avant de s'intéresser au discours des auteurs. Le terme peut frapper, puisqu'entre 1830, 1848 ou encore la Commune, il y a nombre d'événements qui peuvent être qualifiés de « Seconde Révolution ». Précisons dès lors que Mendras se range du côté de ceux qui pensent la Révolution en un seul bloc – et nous en faisons partie – de 1789 au triomphe de la III^e République. Il y a bien sûr également une volonté de sa part de marquer les esprits en réservant ce terme à une période du XX^e siècle. Cette « Seconde Révolution » est en bien des points différente de la première. Il n'y eut pas de roi décapité tout d'abord, et donc l'absence d'une rupture aussi nette avec la figure du Père. Pas de Terreur, ni de

¹⁴¹ *Ibid.*, *TdO*, p. 345.

¹⁴² Henri Mendras, *La Seconde Révolution française, 1965-1984*. Paris, Gallimard, 1988.

changement de régime politique. À bien des égards, la « Seconde Révolution » semble mal porter son nom, et pourtant, Mendras théorise une période allant de 1965 à 1984, durant laquelle la France connaîtrait selon lui des changements importants. Ces derniers touchent le pays dans différents aspects : société, fonctionnement du travail, religion, mœurs, politique, population et individu. La France serait devenue, selon lui, un pays bien plus libéral et individualiste, inaugurant de fait l'avènement d'une société que certains, comme Régis Debray, qualifient désormais d'« américanisée¹⁴³ ». C'est surtout sur le plan des mœurs et de la culture que Mendras identifie des changements importants :

Parce que cette Révolution a été morale et culturelle les agencements les plus profonds de la société ont été transformés. L'individualisme proclamé à la Renaissance a enfin pénétré dans les arcanes les plus intimes de la société jusqu'à donner à chacun la liberté de dire non et donc de disposer d'un pouvoir, si minime soit-il¹⁴⁴.

Mendras affirme que « les agencements les plus profonds de la société ont été transformés », et « l'individualisme » a « pénétré » la société. Ce rapport nouveau des Français à eux-mêmes, mais aussi entre eux et face aux pouvoirs, est en rupture avec une conscience qui était traditionnellement nationale, où l'individu se fondait dans un projet collectif, projet que le Général de Gaulle avait tenté de ressusciter au sortir de deux guerres mondiales ayant ruiné le pays. Cette Seconde Révolution est surtout le point de départ d'un « clivage » qui continue de pénétrer la société française, similaire à celui qui lézardait les fondations de la maison France après 1789 : « [...] pour l'ensemble des Français 1968 demeure un clivage symbolique entre le parti de l'ordre et le parti du mouvement, comme 1789 au siècle dernier¹⁴⁵. » Clivage, car dans cette nouvelle société des services et de l'hyperconsommation, une société du désir, une

¹⁴³ « Le XX^e siècle fut américain, mais après l'âge d'or vient l'âge d'argent. » (Régis Debray, *Civilisation : comment nous sommes devenus américains*, Paris, Gallimard, 2017, p. 28), ou encore « Une civilisation a gagné quand l'empire dont elle procède n'a plus besoin d'être impérialiste pour imprimer sa marque. » (*Ibid.*, p. 29).

¹⁴⁴ Henri Mendras, *op.cit.*, p. 312.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 289.

partie de la population est abandonnée. Cette Seconde Révolution, marquée par ces tendances individualistes, est également appelée « Tertiaire » par François-Emmanuel Boucher, qui décrit son concept ainsi :

Souvent défini de manière très restrictive par l'analyse économique classique, le Tertiaire indique d'abord, avec un certain flou référentiel, la fin de la période de la grande industrialisation en France et des autres pays un peu partout en Europe de l'Ouest et en Amérique du Nord, de même que la mise en place de la société des services, du libre-échange, du crédit, de la consommation accessible, etc., allant parfois jusqu'à embrasser tout ce que cette restructuration économique implique comme changements de mœurs et comme réalité sociale inédite¹⁴⁶.

Le terme renvoie au secteur d'activités du même nom. Boucher théorise ainsi une société dominée par les services, soit une société de la non-production, celle-là même dont parle Philippe Muray en ironisant sur « la Fin de l'Histoire ». « Fin de l'Histoire » car la fin de la production et l'avènement d'une société des services et de la finance marque l'avènement d'un nouveau type de prolétariat, qui ne s'unit désormais plus comme une classe. L'économie, en se « tertiarisant », entraîne la fin des ouvriers et transforme les pays en destinations touristiques. Les autorités sont redéfinies, puisque le Tertiaire est le tout-communication : le marketing et la publicité triomphent. Les loisirs se développent aussi, et la sortie de l'Histoire devient alors cette sortie du destin national : il reste aux pays occidentaux le pain et les jeux, sans autre ambition de développement. « Seconde Révolution française » ou « Révolution du Tertiaire » sont donc deux noms pour décrire une réalité historique, une mutation cruciale du pays et de l'Occident en général, dont Mai 1968 est le vecteur absolu, événement français révélateur de cette dissension.

La conscience positive absolue de cet événement, qui a longtemps régnée dans les débats publics, s'est jouée sur l'opposition frontale au passé ; Mai 1968 serait une rupture avec le patriarcat, le sexisme, le puritanisme et le religieux encore présent dans

¹⁴⁶ François-Emmanuel Boucher, *La conjuration du Tertiaire*, *op.cit.*, p. 6.

la société française. Tout comme les lendemains de la Révolution française qui ont vu naître des opposants puis bien vite des nostalgiques, avec certains Romantiques, Mai 1968 a connu et connaît encore ses réfractaires, mais elle a surtout fait naître une littérature qui attaque son héritage. Á ce titre, *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq est un texte essentiel, puisqu'il illustre l'essor de l'individualisme à travers des personnages qui se demandent bien ce qui a pu entraîner une telle situation¹⁴⁷. La libération sexuelle est décrite par Michel, le narrateur, comme la « destruction » du dernier « îlot » au sein de la société libérale :

Il est piquant de constater que cette libération sexuelle a parfois été présentée sous la forme d'un rêve communautaire, alors qu'il s'agissait en réalité d'un nouveau palier dans la montée de l'individualisme. Comme l'indique le beau mot de « ménage », le couple et la famille représentaient le dernier îlot de communisme primitif au sein de la société libérale. La libération sexuelle eut pour effet la destruction de ces communautés intermédiaires, les dernières à séparer l'individu du marché. Ce processus de destruction se poursuit de nos jours¹⁴⁸.

Mai 68 est présenté par Michel, le personnage de scientifique du roman, comme le cheval de Troie du libéralisme à son dernier stade, et sous couvert de mener la révolution, il n'aurait fait qu'accentuer l'angle de la pente glissante. La « montée de l'individualisme » aurait fait éclater « le couple et la famille », cet « îlot » au sein de la société libérale. L'image est révélatrice, car l'îlot est ce lieu de refuge au milieu de l'uniformité. Mai 68 est vu comme l'événement final qui permet à la société libérale d'absorber cette dernière poche de résistance. Mai 68 serait bien une « destruction » et non une création :

Ces mêmes années [soixante-dix], l'option hédoniste-libidinale d'origine nord-américaine reçut un appui puissant de la part d'organes de presse d'inspiration libertaire (le premier numéro d'*Actuel* parut en octobre

¹⁴⁷ Les personnages questionnent sans cesse l'origine de leur situation. Ainsi, Christiane observe : « Quelque chose s'est mal passé ; je ne comprends pas tout à fait quoi, mais quelque chose s'est mal passé dans ma vie » (Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, (désormais *PE*), Paris, J'ai Lu, 2010, p. 149) et Bruno se demande : « Comment les choses en étaient arrivées là ? » (*Ibid.*, p. 166).

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 116.

1970, celui de Charlie Hebdo en novembre). S'ils se situaient en principe dans une perspective politique de contestation du capitalisme, ces périodiques s'accordaient avec l'industrie du divertissement sur l'essentiel : destruction des valeurs morales judéo-chrétiennes, apologie de la jeunesse et de la liberté individuelle¹⁴⁹.

L'avant Mai-68, caractérisé par les « valeurs morales judéo-chrétiennes » est enterré, au profit d'une « apologie de la jeunesse et de la liberté individuelle ». La « contestation du capitalisme », « en principe », ne serait finalement qu'une façade, puisqu'en détruisant ce qu'il restait de cette société ancestrale, les acteurs de Mai 68 ne l'auraient ouverte que davantage à la loi du marché. Ce dernier est désormais dédié à la fabrication de besoins, de désirs, « pour que la compétition continue, il faut que le désir croisse », explique Michel :

La société érotique-publicitaire où nous vivons s'attache à organiser le désir, à développer le désir dans des proportions inouïes, tout en maintenant la satisfaction dans le domaine de la sphère privée. Pour que la société fonctionne, pour que la compétition continue, il faut que le désir croisse, s'étende et dévore la vie des hommes¹⁵⁰.

La syntaxe est essentielle ici, car c'est bien la société « érotique-publicitaire » qui, en tant que sujet, organise et développe l'objet « désir », mais dans la dernière phrase, le désir devient sujet, il croit, s'étend et « dévore » la vie des hommes. Le désir est décrit comme le monstre de Frankenstein, qui échappe à son créateur et terrorise désormais les hommes. La société devient dès lors une compétition permanente, une course au désir, l'encouragement d'un individualisme dont Mai 68 serait le responsable.

Si Michel Houellebecq écrit sur les conséquences de ce monstre-désir, Muray s'intéresse aux discours sur cet événement, et surtout la bonne conscience de cette nouvelle époque dont les acteurs cherchent pratiquement à enterrer l'ancienne, et « briser l'histoire en deux parties » :

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 161.

Chez Muray, Mai 68 réalise la folle aspiration nietzschéenne qui le hantait à ses derniers jours, à savoir le rêve de briser l'histoire en deux parties à jamais distinctes, irréconciliables dans l'éternité avec comme précision, toutefois, que la civilisation antérieure surplombe par ses valeurs et son mérite celle qui lui succède et fleurit sur ses ruines¹⁵¹.

Mai 68 réaliserait donc cette prophétie funèbre en brisant « l'histoire en deux parties », « irréconciliables ». Il y a un avant Mai 68 et un après Mai 68, et l'avant est désormais diabolisé, tandis que l'après doit être fêté, dans une célébration permanente. Muray décrit ainsi la génération 68 :

Pour en revenir à la génération de 68, ma génération en effet [...] ce qu'elle exhibe, c'est bien cet individu flexible, souple, élastique, libertaire, sans tabous, sans interdits, sans mémoire, innocent, parfaitement intégré de par son émancipation même, et absolument consentant à la voix du temps que j'appelle *Festivus festivus* [...] La course au profit, dans la vie de ce personnage, est doublée par la course aux orgies ; et, à « l'immense accumulation de marchandises » dont parlait Marx, s'ajoute l'accumulation des coûts ; mais il s'agit toujours de course et d'accumulation, c'est-à-dire de challenge, c'est-à-dire encore une fois de croissance, c'est-à-dire de nihilisme festif et d'érection fébrile du principe de plaisir contre la Loi et le réel, donc d'infantilisme gavé de sa toute-puissance postiche¹⁵².

La liste de qualificatifs est sans appel : l'individu « *Festivus festivus* » est désintégré, sans limites, « sans mémoire », mais en même temps, il est intégré à la nouvelle société festive « de par (sic) son émancipation même ». De fait, Muray explique que c'est lorsque l'individu de Mai 68 pousse son individualisme et s'extrait de ses attaches mémorielles qu'il s'intègre mieux aux temps nouveaux. On retrouve comme chez Houellebecq l'idée d'une compétition, dans le vocabulaire employé. La vie de *Festivus festivus* est une « course », une « accumulation », du « challenge », de la « croissance ». *Festivus festivus* est, comme son nom l'indique, entièrement dédié au désir et au plaisir. Il n'est plus « *Homo Festivus* », il n'y a plus trace de « *Homo* »

¹⁵¹ François-Emmanuel Boucher, *La conjuration du Tertiaire*, op.cit., p. 25.

¹⁵² Philippe Muray, *Festivus Festivus: conversations avec Elizabeth Lévy*, op.cit. p. 19.

en lui. Ce personnage créé par Muray est symptomatique d'une évolution de l'Homme vers un pur moteur et produit du Marché, qui cherche le « profit », les « orgies », les « coïts » mais n'est finalement analysé par Muray que comme un enfant-roi glouton et ridicule (« infantilisme gavé de sa toute-puissance postiche »).

Mai 68, événement majeur de cette « Seconde Révolution française » théorisée par Mendras, aurait entraîné un changement d'univers mental au cœur de la société française. Devenue plus individualiste, moins religieuse, et surtout plus festive et américanisée, elle serait en décadence car le peu de liens organiques qui lui donnait encore le nom de nation s'est envolé au profit d'individus-rois dédiés à la consommation et aux plaisirs personnels. Mai 68 serait aussi ce moment où l'Histoire se sépare en deux parties : l'Ancien Monde devient incarnation du négatif, tandis que l'après 68 est porteur de joie et d'espérance. L'idée que la France fut arriérée, en faute, à oublier, date déjà de la Révolution française, lorsque les Révolutionnaires les plus radicaux souhaitaient effacer le passé de l'Ancien Régime, et cette idée se retrouve avec Mai 68, considéré comme le point de départ d'une nouvelle anthropologie où les déterminismes ancestraux seront questionnés, effacés, au profit d'un être neuf, rejetant un passé immonde. Michel, dans *Les Particules élémentaires*, écrit ainsi qu'« un basculement subtil et définitif s'était produit de la société occidentale en 1974-1975 [...] ¹⁵³», « quelque chose de radicalement nouveau ¹⁵⁴», « une vague nouvelle, bien plus profonde qu'un simple mouvement de mode, appelée à balayer l'ensemble de la civilisation occidentale¹⁵⁵ », une « transformation inédite¹⁵⁶».

Ce chapitre avait pour objectif de montrer le lien entre les auteurs décadents du XIX^e siècle et ceux de notre corpus, lorsqu'il s'agit de voir l'Histoire avec un œil apocalyptique. Cette vision eschatologique de l'Histoire suit un fil logique qui se

¹⁵³ Michel Houellebecq, *PE*, p. 154.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 30.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 80.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 121.

transmet depuis la Révolution française. De Joseph de Maistre à Houellebecq, il y a la même volonté d'écrire sur l'événement comme fondateur d'une mutation décisive dans la société. Nous avons pu voir que la Révolution française était le moment fondateur de cette vision eschatologique, et que les événements analysés par Dantec, Muray et Houellebecq n'en seraient finalement que des descendants, des conséquences logiques. Notre chapitre n'avait cependant pas pour objectif d'établir une liste exhaustive de tous les événements considérés essentiels par les auteurs de notre corpus. Nous avons préféré cibler les principaux, soit la disparition du cimetière des Innocents pour Muray, la guerre en Serbie et Auschwitz pour Dantec, puis Mai 68 pour Muray et Houellebecq. Nous avons ainsi étudié leurs discours, décadents, qui font de toutes ces dates des ruptures. Ruptures morales et spirituelles en définitive, comme la Révolution française était une rupture morale et spirituelle pour des auteurs comme Péladan ou Baudelaire. Nous verrons dans le chapitre suivant comment le monde moderne est représenté dans la fiction de Dantec, Muray et Houellebecq, que ce soit à travers le désastre de son architecture, ses habitants mélancoliques, héritiers du spleen ou encore à travers la ruine des relations humaines à l'heure du libéralisme triomphant.

CHAPITRE III

AUTOPSIE DU CADAVRE MODERNE

*Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d'été si doux :
Au détour d'un sentier une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux,*

*Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons.*

Baudelaire

La société moderne n'aurait accouché que d'une charogne lamentable, dont Baudelaire se moque, la présentant en prostituée fumant au soleil, dévorée par les vers, exhalant des maladies terrifiantes. Une fille de joie presque souriante, qui souhaite déverser cette mort sur le reste du monde, avec un cynisme diabolique. Le poème de Baudelaire est resté fameux, car il est un manifeste de l'esthétique décadente. En plaçant le cadavre au cœur de la divine poésie, le poète consacre la morbidité et en chante les aspects les plus sordides pour mieux vomir la modernité. La charogne de Baudelaire est un nouveau plaidoyer esthétique, celui de la décadence, mais elle est surtout une représentation à ce point immortelle qu'elle s'est transmise jusqu'à la littérature du siècle suivant. Les auteurs décadents poursuivent ainsi une poétique de l'autopsie, disséquant le cadavre moderne pour en révéler les affections internes. Il

ressort de l'analyse plusieurs observations nettes et précises. Le scalpel dévoile un corps rongé par la ruine, qui se manifeste de plusieurs manières. Sa structure même, son architecture, est un désastre, un taudis post-industriel dans lequel habitent des esprits souffrants et des entités malades. Tout cet organisme suintant de maux extrêmes ne peut offrir à ses cellules une porte de sortie autre que le nihilisme, entraînant la dissolution des rapports sociaux, et, saut dans le néant suprême, le suicide. La décadence est ce virus sans regard pour l'Homme et sa création, qui afflige l'environnement, l'architecture, le corps et l'esprit. Dans l'esthétique décadente, tout est de fait connecté. La maladie se propage, la lèpre ronge tout, de la structure de l'organisme à ses cellules.

3.1 Architecture du désastre

L'architecture est la physionomie des nations.

Astolphe de Custine

Si la civilisation devait avoir un corps, ce serait son architecture et ses beaux-arts. Victor Hugo écrivait déjà, dans *Notre-Dame de Paris*, que « l'architecture est le grand livre de l'humanité, l'expression principale de l'homme à ses divers états de développement soit comme force, soit comme intelligence¹⁵⁷. » Littérature avant la littérature donc, où consigner l'âme d'une civilisation, exhiber ses mythes, bâtir sa fiction. La cathédrale en est un bel exemple. Elle est l'incarnation de la civilisation médiévale chrétienne et présente sur ses façades les récits bibliques. Symbole de l'élévation vers le divin, elle est un monument qui doit éveiller le besoin de

¹⁵⁷ Victor Hugo, *Œuvres complètes : Romans. 4 Notre-Dame de Paris*, II, Vol. 4, Paris, Renduel, 1836, p. 33.

transcendance chez le fidèle, et elle était un lieu de refuge lorsque le droit d'asile avait cours. Le monument architectural est davantage qu'un élément du paysage, il est l'âme d'une civilisation. C'est en vertu de ce pouvoir de l'architecture que le Christ utilise la métaphore de la pierre comme fondation de la future Église, soit le gardien de la nouvelle métaphysique à venir. Et c'est en vertu de ce pouvoir que les nazis cherchèrent à rebâtir Berlin en lui donnant les aspects d'un futurisme conquérant, propagande éternelle censée inspirer les futurs Allemands. L'architecture est donc représentative d'un système de valeurs et d'idéaux spécifiques, et c'est en prenant en compte cette définition que l'on peut observer dans les œuvres du corpus la mise en valeur d'une architecture du désastre, de paysages du malaise, au travers d'une poétique de la ruine. Ce désastre passe en premier lieu par l'aspect visuel. Les personnages de Dantec, Muray et Houellebecq traversent des lieux désaffectés, d'anciennes usines abandonnées ou autres zones commerciales immondes. Ces paysages ne sont pas de banals décors mais bien des discours. Dans l'anthologie *La théorie du paysage en France*, Odile Marcel affirme ainsi que « le paysage exprime dans l'espace un moment de la structure sociale, et donc qu'une lecture du paysage permet une perception ou une interprétation diachronique de la société qui lui a donné jour¹⁵⁸. » Le paysage serait la présence spatiale d'un marqueur social, un outil de lecture sur la société d'une époque donnée. Les ruines dépeintes dans la fiction des auteurs deviennent alors la métaphore d'une civilisation sur le déclin, d'une idéologie progressiste mourante, et d'une modernité hideuse. Le paysage moderne décadent devient le « décor de sa maladie », comme l'écrit Guy Debord, soit une métaphore même de la décadence : « Une société toujours plus malade, mais toujours plus puissante, a recréé partout concrètement le monde comme environnement et décor de sa maladie, en tant que planète malade¹⁵⁹. » La maladie mentionnée par Debord affecte le décor, mais aussi les personnes, comme nous allons le démontrer.

¹⁵⁸ Lucien Chabason, « Pour une politique du paysage (entretien avec Odile Marcel) », dans Alain Roger (dir.), *La théorie du paysage en France*, Ceyzérieu, Les classiques de Champ Vallon, 2009, p. 265.

¹⁵⁹ Guy Debord, *La planète malade*, Paris, Gallimard, 2004, p. 5.

Dans *Les Racines du Mal*, Darquandier enquête et traverse des lieux abandonnés, observant le délitement de zones industrielles autrefois florissantes, devenues les carcasses d'une ère disparue :

L'ancienne ZAC de Goncelin était parfaitement déserte. D'après ce que Chellay avait consenti à nous lâcher, sa désaffectation datait du début des années quatre-vingt-dix, pendant la récession. Des bâtiments plats et anonymes, parsemés sur un vaste parking que l'herbe folle des terrains vagues voisins avait commencé à dévorer. Nous avons rendez-vous dans le secteur H-8, allée des Jonquets, dans l'entrepôt d'une ancienne société fabriquant des sanitaires et des salles de bains, SANIFORM ou un truc dans ce genre-là. Les lettres barraient encore une des façades du vaste hangar de béton, froidement rectangulaire¹⁶⁰.

La nature reprend ses droits sur la ZAC de Goncelin. La crise économique a achevé de liquider un territoire censé représenter la réussite industrielle française. Pourtant, la description du lieu est déjà mortifère, l'architecture sans âme et les bâtiments sans charme se mêlent aux parkings vides. Si la cathédrale représente le christianisme médiéval, l'usine, le hangar et les parkings représentent la modernité progressiste et libérale. Le hangar de béton, avec sa forme « froidement rectangulaire », semble sortir tout droit du *Metropolis* de Fritz Lang, construction dystopique dépourvue de toute beauté mais imposante par son caractère implacable. La froideur du lieu, son absence de beauté et ses formes soviétiques sont finalement à l'origine de sa chute. La récession a frappé, certes, mais la catastrophe était déjà programmée. L'architecture moderne ne peut survivre à un choc, puisqu'elle a été pensée pour l'utilité, et non l'art. On pense à Théophile Gautier, qui moquait l'art utile, en affirmant que la pièce la plus utile d'une maison était ses toilettes. Il y a dans la description décadente une ironie héritée de Gautier, mais qui est aussi propre à une forme de dandysme. L'art utile de la modernité est conspué, dépeint dans sa faillite, tandis que le véritable art survit aux cataclysmes. Encore une fois, cette conception antimoderne

¹⁶⁰ Dantec, *Les Racines du Mal*, (désormais *RdM*), Paris, Gallimard, 2016, p. 409.

n'a rien de neuf. Balzac opposait déjà le génie architectural ancien au génie architectural bourgeois, vantant le sublime de l'un et moquant l'ignoble de l'autre :

[Les] ruines de l'Église et de la Noblesse, celles de la Féodalité, du Moyen-Âge qui sont sublimes et frappent aujourd'hui d'admiration les vainqueurs étonnés, ébahis : mais celles de la Bourgeoisie seront un ignoble détritrus de carton-pierre, de plâtres, de colorriages. Cette immense fabrique de petites choses, d'efflorescences capricieuses à bon marché, ne donnera rien, pas même de la poussière ¹⁶¹.

Balzac compare la création de la Bourgeoisie à celle d'enfants, soit du bricolage infantile fait de matières ridicules et de gribouillis criards. Muray suit sa trace, lorsque, dans *On Ferme*, Jean-Sébastien traverse une zone commerciale quelconque en compagnie de Bérénice. La contemplation de ce paysage pathétique va de pair avec la situation de rupture vécue par les personnages. Bérénice a en effet décidé de quitter Parneix pour de bon, et s'apprête à coucher avec Jean-Sébastien, lui-même marié. La ruine architecturale constitue la prémisse de la ruine amoureuse :

Elle a examiné le décor. On était en train de traverser des accumulations ridicules de saloperies illuminées, toute une mélasse pénible et clinquante de stations-service en nougat, motels à donjons et poivrière, mâts d'éclairage style palmiers, galeries marchandes extra-burlesques. [...] Elle regardait tout ça en silence, tout ce dépotoir considérable de rocades paysagées, frontons stuqués, mâchicoulis, discothèques au bord de la ruine [...] le tout secoué, cerné, jonché de casses de voitures et de publicités au néon rose célébrant les bienfaits de l'univers à l'aube du XXI^e siècle ¹⁶² [...]

Le paysage urbain de Muray a pour particularité d'être burlesque. Les bâtiments semblent former un labyrinthe de cirque, avec ses décors ridicules, ses couleurs tapageuses, et son ensemble disparate. Le tout est une parodie d'architecture, les « mâchicoulis » représentant un château-fort, tandis que les « motels à donjons » démontrent une tentative inepte de concilier moderne et ancien. La somme de ces

¹⁶¹ Honoré de Balzac, « Moralité artistique », in J. Hetzel, *Le Diable à Paris*, Troisième partie, Paris, J. Hetzel, 1868, p. 183, pp. 177-183.

¹⁶² Philippe Muray, *On Ferme* (désormais *OF*), Paris, Belles Lettres, 1995, p. 679.

ouvrages forme un fatras dans lequel on ne trouve aucune trace humaine, si ce ne sont des voitures, elles-mêmes carcasses délaissées sous des annonces tonitruantes et finalement mensongères. La « mélasse pénible » renvoie à Balzac, et inflige à l'architecture moderne un qualificatif de nouveau infantile. Cette architecture n'est capable que de gribouillages, de choses informes. François observe, dans *Soumission*, l'église moderne construite dans le monastère de Ligugé avec ce même regard de dégoût face au méfait d'un enfant à qui on aurait confié le soin de faire de l'art :

L'église moderne, construite dans l'enceinte du monastère, était d'une laideur sobre – elle rappelait un peu, par son architecture, le centre commercial Super-Passy de la rue de l'Annonciation, et ses vitraux, simples taches abstraites et colorées, ne méritaient guère d'attention [...] l'uniforme laideur de l'art religieux contemporain me laissait à peu près indifférent¹⁶³.

L'architecture religieuse a donc pactisé avec le malin ! L'église moderne ressemble à un centre commercial, signe que les temps sont à l'uniformité déprimante mais aussi que le destin de l'Eglise – et du sacré en général – est d'être avalée par la toute-puissance du Capital et de l'idéologie néo-libérale. Par ailleurs, l'œil de François est lui-même parasité par un point de référence marchand. Il n'est capable de comparer un bâtiment qu'avec un supermarché, contaminé lui-même par la prégnance d'une forme artistique qu'il exécère. La contamination est d'autant plus importante que le monastère de Ligugé n'est pas situé en centre-ville. L'architecture urbaine moderne a donc envahi les plus beaux monuments de campagne encore protégés des miasmes de la ville. Le choix du monastère comme symbole de la contagion est d'autant plus fort qu'il s'agit d'un lieu catholique consacré à l'isolement, à la retraite et à la prière. Outre les moines, ce sont les fidèles qui viennent y trouver la paix. Les vitraux de l'église sont comparés à des « taches », comme si l'artiste n'avait réalisé qu'un magma informe ou, bien pis, des souillures durant le travail. La palette confiée à l'enfant n'a donné qu'une infâme boue qui ne peut plus élever l'âme du pèlerin, là où Huysmans trouvait

¹⁶³ Houellebecq, *S*, p. 217.

encore du beau au contact de ce monastère. Muray l'écrit, dans *On Ferme* : « L'architecture contemporaine n'avait eu pour fonction, en somme, que de rendre aimable, gai, désirable, n'importe quel bâtiment du monde d'avant¹⁶⁴. »

Houellebecq, Muray et Dantec partagent ainsi cette poétique de la ruine, décrivant le paysage urbain dans toute sa laideur et son déclin mais aussi la propagation de l'architecture citadine dans les endroits les plus reculés de France.

La ruine citadine décrite dans ces fictions représente la mortalité de la civilisation industrielle contemporaine, mais les auteurs pensent surtout cette architecture à l'aune de ce qu'elle souhaite provoquer comme effet sur le spectateur. Cet effet sur les personnages n'est pas totalement le même d'un auteur à l'autre, mais chacun partage une vision péjorative de cet art utilitariste, vecteur d'une idéologie mourante qui ne peut rien inspirer de bon dans le cœur des habitants. Ainsi, dans *Les Racines du Mal*, toute la première partie du roman, qui suit les meurtres de Schaltzmann, présente de nombreuses descriptions de l'environnement dans lequel lui et ses victimes évoluent. Les HLM se mêlent aux usines désaffectées dans un tableau sombre et morbide de la banlieue parisienne. Dantec accorde une importance particulière à ces débris pour mieux mettre en valeur la détérioration mentale de Schaltzmann. Le lien est direct entre la violence du tueur et la violence de son environnement. En fin de compte, le cadre décadent moderne emprisonne et formate le corps et l'esprit du tueur en série. Le lien de cause à effet apparaît clairement. Habiter dans ces vestiges d'une époque révolue ne peut faire naître que des esprits malades. Le pavillon de Schaltzman est décrépi et le lieu est environné de zones sans futur, promises à la destruction, à l'instar de la pauvre âme qui y vit :

Cette nuit-là, lorsqu'il pénétra dans son petit pavillon grisâtre, sur les quais de Vitry, aux limites de cette ville et de sa voisine septentrionale, Ivry-sur-Seine, il lança un coup d'œil sur cette zone en sursis, promise à

¹⁶⁴ Muray, *OF*, p. 46.

la démolition dans un avenir proche, il jeta un regard haineux au panneau publicitaire de l'entreprise Bouygues¹⁶⁵.

La taille et la couleur de son habitat font référence à l'univers carcéral. Schaltzmann est prisonnier d'un monde sans couleur, où l'horizon immédiat est le déclin. Sa haine à l'égard de Bouygues est certes celle d'un esprit malade, persuadé que l'opérateur téléphonique est au service des aliens, mais elle révèle surtout un environnement dans lequel les bâtiments de béton déprimants cohabitent avec des panneaux publicitaires indécents, dont l'objectif est toujours de vendre du progrès. On retrouve la même juxtaposition de la publicité et du débris que chez Muray. Les auteurs veulent ainsi rappeler le caractère mensonger de l'époque, et sa tendance à l'auto-aveuglement. Car tandis que les publicités annoncent un avenir radieux, le paysage démontre le contraire. L'insistance des auteurs sur la couleur est vive. Muray décrit des juxtapositions hideuses de tons ridicules et criards, tandis que Dantec insiste sur le gris, comme si les bâtiments étaient un ciel pluvieux éternel. Houellebecq met l'accent sur la blancheur, symbole implacable de la mort : « Dans le bâtiment de béton blanc et d'acier, là même où sa grand-mère était morte, Djerzinski prit conscience, pour la deuxième fois, de la puissance du vide¹⁶⁶. » L'hôpital, immaculé, construit avec un matériau froid, rappelle la mort et n'inspire rien de plus à Djerzinski que l'assurance du gouffre. Ce bâtiment devient le symbole d'une création humaine tournée vers le néant, et non plus vers le céleste : « Il trouva sans difficulté le complexe hospitalier Saint-Antoine – un bâtiment ultramoderne, tout en verre et en acier, qui avait été inauguré l'année précédente¹⁶⁷. » L'ultramoderne est nécessairement fait de verre et d'acier, soit d'un matériau qui met à nu la violence du vide et d'un autre qui rappelle le froid de la mort. La transparence du verre reflète d'ores et déjà le caractère fantomatique des corps qui transitent en ce lieu morbide. Ce manque d'opacité montre également une absence de mystère. La mort n'est plus sacrée, mais dévoilée aux yeux

¹⁶⁵ Dantec, *RdM*, p. 21.

¹⁶⁶ Houellebecq, *PE*, p. 287.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 90.

de tous. Délivré de l'énigme, le lieu hospitalier contemporain synthétise la modernité conquérante et matérialiste. Sûre d'elle-même, elle évacue l'obscur par la clarté. La mort n'est plus cet inconnaissable, ce possible passage vers l'inconnu, mais une simple transaction vers le vide. De plus, le verre et l'acier représentent des matières modulables, et permettent une liberté dans le changement. L'hôpital pourrait tout aussi bien devenir un immeuble d'habitations que le centre social d'une grande entreprise. L'architecture contemporaine évacue la symbolique des lieux et préfère le caractère pratique, sans âme, de bâtisses modifiables sur commande. Elle représente alors l'objectif du capitalisme libéral, soit transformer l'individu en pièce interchangeable. Le bâtiment n'est qu'une illustration de cette idéologie mortifère qui pense tout à la lumière de la logique du marché. La grand-mère de Djerzinski meurt dans un lieu sans espoir, dont le nom « Saint-Antoine » n'est plus qu'une survivance d'une époque où l'hôpital pensait encore à l'existence d'un mystère.

L'architecture froide de Houellebecq met en valeur un paysage désespéré, de véritables lieux de mort. De même, les cités de banlieue deviennent pour Schaltzmann des camps de concentration. Si sa folie du personnage parle, elle est en même temps révélatrice d'un mal-être plus profond. La vision de son environnement est à la fois paranoïaque et pleine de vérité :

Il y avait des camps de concentration par ici. Déguisés en cités de transit et autres grands ensembles HLM (dont les initiales signifiaient réellement Horizontaux Logements Mortels, selon la nomenclature secrète des ministères aliens). Les grandes barres de la cité Balzac, des Marroniers, de la cité Couzy et de la Commune de Paris. Schaltzmann savait pertinemment qu'il s'agissait de camps de la mort lente, où l'on pourrissait sur place et il lui arrivait de se demander quand les détenus se révolteraient pour de bons, comme à Mauthausen ou à Sobibor¹⁶⁸.

Les cités sont des prisons et des camps de la mort où mourir à petit feu. Ces zones décrépées sont décrites comme de véritables outils de mort, avec un vocabulaire

¹⁶⁸ Dantec, *RdM*, p. 18.

militaire : « Le parking du centre Leclerc était désert, le centre commercial était entièrement plongé dans l'obscurité. L'énorme usine EDF dressait ses deux cheminées géantes à l'assaut de la nuit, comme des canons jumeaux pointés vers les étoiles¹⁶⁹. » L'usine est une arme donc, mais une arme tournée vers le ciel, un défi lancé au cosmos, au divin. Ce bâtiment funèbre est dangereux pour l'Homme, mais aussi pour toute la création. Symbole du Progrès, l'usine est une fabrique à horreur, en témoigne ce moment où Schaltzmann découvre que la fabrique pharmaceutique proche de chez lui est responsable de la fuite d'un liquide toxique :

Une usine pharmaceutique avait malencontreusement relâché des tonnes d'eaux usées non traitées. Un liquide verdâtre et mousseux se mit à descendre le cours du fleuve, jusque devant chez lui, une immense nappe qui s'étendit finalement du Port-à-l'Anglais au Pont de Bercy. La faune locale fut exterminée et la flore fut victime d'une mutation, engendrant la prolifération d'une algue gris-bleu, extrêmement tenace, qui résista des mois durant aux équipes antipollution¹⁷⁰.

L'usine est un instrument diabolique qui sème la destruction, s'attaque à la création et échappe à ses créateurs. Le liquide qui s'échappe du bâtiment semble être l'exhalaison d'une charogne. La manufacture n'est qu'une engeance infecte qui détruit toute vie et fait muter la flore, symbole d'un progrès qui échappe à l'Homme et crée une nature mortifère. L'« algue gris-bleu » devient la métaphore de la décadence, pratiquement impossible à annihiler, prompte à proliférer et continuer son travail de sape. Schaltzmann devient alors le remède à cette décadence ; instrument divin lui-même perverti, il sent que le feu est le seul agent capable de détruire la source du mal. Il se rend ainsi sur les lieux et met le feu à l'usine, ce bâtiment satanique dont la destruction entrainera selon lui la fin de l'agression ennemie :

Il versa un jerrican entier sur les murs délabrés et il y jeta un cocktail Molotov. L'usine pharmaceutique se trouvait juste derrière ce hangar.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 25.

Peut-être que les puissances du Feu qu'il avait tant priées durant son enfance pourraient interrompre l'agression ¹⁷¹?

Pour arrêter la propagation de la décadence, il ne reste que le Feu, soit la destruction pure et simple des créations modernes de l'humanité. L'esprit fou de Schaltzmann entrevoit l'ignominie du monde environnant et répond par la même perversion, lui-même produit troublé de son époque. Le chrétien étrangement païen en appelle au feu face au monde moderne. L'usine produit des matières manipulées par l'Homme, tandis que Schaltzmann manipule une création primitive. Ce sont deux époques qui s'affrontent à travers un homme fou, définitivement seul, et une architecture brutale qui avilit l'environnement et les personnes.

Ce qui pourrait sembler n'être que le produit des délires schizophréniques de Schaltzmann apparaît dans sa triste réalité lorsque c'est Darquandier qui observe les dégâts. Poursuivant son enquête sur les tueurs des Alpes, il passe par le même type de lieux que ceux habités par Andreas, décrivant une architecture en ruine et les mêmes scènes de désespoir :

Nous pénétrions dans la banlieue de Grenoble. Des zones industrielles, de tous âges, strates empilées d'une géo-mécanique historique, plus impitoyable encore que le darwinisme le plus sauvage, extinction des espèces ou tectonique des plaques. J'apercevais les tubulures fumantes des antiques industries, Neyrpic, BP, ultimes survivances d'une ère révolue, pétrole-acier-charbon, mêlées aux bâtiments futuristes dépendant des centres de recherches high-tech de l'Institut polytechnique, du Polygone scientifique Louis-Néel, de l'anneau synchrotron ou de l'Université. La vieille structure de béton de la patinoire datant des Olympiades d'hiver de 1968 en avant-plan sur le fantastique réseau d'échangeurs qui s'enroulait autour de la ville, désormais. La petite rame aérienne de métro automatique, en construction, là-bas, près d'un bras de la rivière. Et la ligne TGV qui s'enfonçait droit au cœur de la cité, jusqu'à la nouvelle gare, à l'architecture néo-soviétique. Je n'étais pas revenu dans le coin depuis près de quinze ans, lors de mon séjour à ladite

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 26.

Université au milieu des années quatre-vingt. La ville avait prodigieusement gonflé de volume¹⁷².

Les zones industrielles sont décrites à la lumière de l'évolution darwinienne. La compétition libérale a tant imprégné la société qu'elle se reflète dans le paysage. Les entreprises prospèrent et s'effondrent, ne laissant dans l'horizon que la trace de leur passage éphémère. Impitoyables, les constructions plus modernes serpentent entre les ruines de gloires passées, comme la « vieille structure de béton » des Olympiades, soit le symbole par excellence d'une construction fugitive, conçue pour l'instant et non l'éternité. Le métro, le TGV et le réseau d'échangeurs marquent le début d'une ère où la vitesse et le changement sont rois. Ils sont les métaphores architecturales d'une époque qui ne pense qu'à affronter la permanence pour sans cesse rebâtir et fuir l'Histoire. L'« architecture néo-soviétique » de la gare ne détrompe pas le spectateur : la modernité du lieu n'est que de façade, et l'ancienne idéologie utilitariste des soviets ne s'est en fait jamais éteinte. Cette ville conçue autour de l'idée de mouvement perpétuel est à l'image de son transit : sans fin. Darquandier observe son agrandissement depuis sa dernière visite. La ville empiète sur le territoire, monstre vorace s'attaquant aux derniers espaces encore neutres du monde.

Darquandier revisite des lieux anciens et constate des changements majeurs, péjoratifs. Ce thème du retour apparaît dans *Les Particules élémentaires*, lorsque Bruno retourne à Meaux, sur les lieux de son enfance cauchemardesque :

En sortant du train, puis en traversant la ville, j'ai surtout été frappé par sa petitesse et sa laideur – son manque absolu d'intérêt. En arrivant à Meaux le dimanche soir dans mon enfance, j'avais l'impression de pénétrer dans un immense enfer. Eh bien non, ce n'était qu'un tout petit enfer, dénué du moindre caractère distinctif. Les maisons, les rues... tout cela ne m'évoquait rien ; même le lycée avait été modernisé¹⁷³.

La modernité a tant dévoré la ville qu'elle a perdu tout caractère, fut-il négatif, au profit d'une indifférence d'autant plus inquiétante. Meaux est devenue une ville

¹⁷² *Ibid.*, p. 384.

¹⁷³ Houellebecq, *PE*, p. 190.

comme les autres, sans charme, et le lycée de son enfance n'est pas décrit dans ses changements intimes mais par le seul adjectif « modernisé », qui signifie à la fois tout et rien, comme s'il suffisait pour remplacer l'adjectif « neutralisé ». Les constructions modernes n'inspirent rien, ne sacralisent rien, et représentent finalement un monde aseptisé, fatigué, ennuyeux. Darquandier l'explique, hypnotisé par l'autoroute : « N'importe où, planète Nulle Part. Espace purement objectal, robotisé, démocratique, international, technique. Autoroute-ville¹⁷⁴. » L'autoroute est déjà un aperçu du futur désiré par la modernité libérale, soit un espace habité par des êtres mécaniques, qui peut exister en tout lieu sans identité particulière, et qui brille par la technique davantage que par l'esthétique.

Bruno constate la modernisation de Meaux tandis que Michel revient à Crécy-la-Chapelle pour superviser le déplacement des restes de sa grand-mère. Il constate lui aussi la modernisation du village, les habitats neufs, et surtout l'hypermarché :

L'autorail de Crécy-la-Chapelle avait été remplacé par un train de banlieue. Le village lui-même avait beaucoup changé. Il s'arrêta sur la place de la Gare, regarda autour de lui avec surprise. Un hypermarché Casino s'était installé avenue du Général-Leclerc, à la sortie de Crécy. Partout autour de lui il voyait des pavillons neufs, des immeubles¹⁷⁵.

En définitive, Michel ne fait que superviser une action devenue essentielle en ce monde : le déplacement, le mouvement. Il observe les changements du village et va assister au transfert des restes de sa grand-mère. Les deux actions sont inséparables, comme si la mutation avait déjà commencé. Désormais les corps morts ne peuvent plus habiter la ville moderne, car ils appartiennent au registre de la mémoire ; ils sont le terreau de valeurs ancestrales à proscrire, ces fameux morts attachés à la terre dont parlait Barrès, socles d'une civilisation qui ne peut jamais avancer sans savoir d'où elle vient. Désormais, seul compte le changement, le mouvement perpétuel, la fuite en avant.

¹⁷⁴ Dantec, *RdM*, p. 645

¹⁷⁵ Houellebecq, *PE*, p. 229.

La ville moderne a réussi là où la guerre a échoué. Son travail de destruction est subtil, mais d'une grande efficacité. Les villes sont devenues des lieux sans vie. Le constat de Toorop marque, dans *Babylon Babies*, une vision futuriste qui achève de jeter l'opprobre sur l'architecture contemporaine :

Des villes détruites, Toorop en avait croisé un bon paquet depuis 1991, certes, mais la plupart du temps il s'agissait de bourgades aux architectures balkaniques traditionnelles. [...] Ici à Hrasnica, il n'y avait pas de musées, pas de ponts historiques, pas de bibliothèques à sauver, pas de symboles à protéger de sa poitrine symbolique pour les marchands de symboles. Ça aurait pu être Ivry-sur-Seine, Montreuil, La Garenne-Colombes. Des petits pavillons miteux, des centres commerciaux flapis, des barres de béton¹⁷⁶.

Dans le futur apocalyptique, il ne reste plus rien à sauver car les villes ont perdu tous leurs symboles immortels méritant la sauvegarde et le sacrifice. Hranisca est la ville du futur idéale, sans histoire, mais qui, à l'image de toutes les banlieues parisiennes, répond au cahier des charges modernes, avec ses habitations morbides, ses centres commerciaux pourrissant et ses matériaux peu chers qui sacrifient l'esthétique à l'utile. La banlieue est le terminus pour les délaissés du monde moderne, l'escalator vers l'enfer, un purgatoire où l'architecture se mêle à la technologie pour bâtir une prison labyrinthique, telle que décrite par Darquandier :

Corridors blancs dallés de nuances de gris, se ramifiant à l'infini, sous des rampes de néon à la lumière blanc-bleu. Escalators et couloirs roulants, se superposant en galeries entrecroisées, larges aires commerciales alignant leurs vitrines aux lumières pâles (le logo Sécurité-UltraCarbon en tache jaune mille fois répétée), locks de consignes, casiers de métal blanc ou gris métallisé empilés derrière de hautes bulles de Plexiglas. Réseaux de caméras et de « polysenseurs », câblés dans tous les sens¹⁷⁷.

La blancheur houellebecquienne se mêle à la grisaille de Dantec, sous des néons publicitaires dignes d'un paysage festivistique de Muray. La boucle est bouclée, si ce n'est

¹⁷⁶ Dantec, *BB*, p. 17.

¹⁷⁷ Dantec, *RdM*, p. 308.

qu'au cœur de ces horizons infernaux, Dantec est celui qui représente davantage la puissance de la technologie. Au dernier stade de l'évolution du paysage moderne, l'Homme ne sera plus qu'un rouage dans cette machine complexe, où chacun de ses mouvements sera scruté, chaque pensée auscultée, chaque désir satisfait par les enseignes commerciales tapageuses, derniers lieux encore autorisés à diffuser une lumière dans les ténèbres. Tout espoir s'évanouit dans cette sentence implacable, où le seul horizon n'est plus qu'une ruine industrielle sordide, découverte par l'éternel retour de l'aube : « Le soleil se levait au-dessus des tubulures des centres pétrochimiques désaffectés¹⁷⁸. »

3.2 Corps malades, esprits suicidaires

Tous les êtres gémissent et tendent, avec effort et douleur, vers un autre ordre de choses.

Joseph De Maistre

La structure de l'organisme se dégrade, et l'on constate à l'œil nu les dégâts du virus décadent. Un examen approfondi révèle un microcosme en ruine : les cellules se meurent. À la décomposition de l'environnement succède la décomposition des êtres. La fiction décadente met en scène des personnages ravagés par des souffrances physiques et mentales. Le corps subit des afflictions de plus en plus insupportables, tandis que l'esprit va à la dérive et rêve du naufrage définitif. C'est toute la personne humaine qui est atteinte par la décadence de la société, et les auteurs mettent en valeur le lien entre cette déchéance et la lente mort de chacun. Cette idée esthétique n'est pas neuve, Zola s'en servait déjà en analysant la généalogie de familles détruites par leur

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 444.

environnement ou leurs addictions. Mais là où le naturalisme justifiait ses tentatives littéraires par la quête scientifique, la décadence use de ses personnages pour poursuivre sa quête d'une esthétique de la ruine et de la fin. Huysmans, dans *À Rebours*, a ainsi détourné l'objectif naturaliste en mettant en scène le personnage de Des Esseintes, dont l'état de santé ne fait qu'empirer à mesure que le monde autour de lui perd en signification et qu'il tente de remplir le vide du siècle par l'art. L'obsession des décadents pour la maladie correspond à leur obsession pour le siècle matérialiste, coupable d'empoisonner le corps social. Des Esseintes ne peut plus être romantique dans une époque sans idéal, il devient cette « mécanique détraquée », dont parle Barbey d'Aurevilly dans son article sur le roman :

Des Esseintes n'est plus un être organisé à la manière d'Obermann, de René, d'Adolphe, des héros de romans humains, passionnés et coupables. C'est une mécanique détraquée. Rien de plus [...] En écrivant l'autobiographie de son héros, il [Huysmans] ne fait pas que la confession particulière d'une personnalité dépravée et solitaire, mais, du même coup, il nous écrit la nosographie d'une société putréfiée de matérialisme¹⁷⁹.

Des Esseintes serait la métaphore d'une société où le matérialisme a circulé et triomphé comme un poison funeste. S'il a gagné, c'est aussi parce que la science est venue amputer l'Homme de spiritualités et d'idéologies qui structuraient encore son univers, et on pourrait arguer qu'elle a ainsi vidé le monde de toute poésie. Aussi la décadence apparaît-elle comme le stade terminal de la littérature elle-même. Loin du naturalisme qui navigue avec la science comme cabestan, loin du romantisme qui cherche encore des signes de Dieu, la décadence est cette peinture sans concession de personnages qui embrassent définitivement leur condition d'êtres périssables, obéissant aux lois de la nature tout en pestant contre cette dernière pour lui préférer l'art.

Cette posture philosophique vient de Schopenhauer, dont l'ouvrage *Le Monde comme volonté et comme représentation* enflamma les cercles littéraires européens à

¹⁷⁹ Barbey d'Aurevilly, *Le Roman contemporain*, Paris, Charpentier, 1902, pp. 274-278.

la fin du XIX^e siècle. Le philosophe y développe son concept du « Vouloir-Vivre », qui serait une soumission de l'Homme à sa volonté et à ses désirs, poursuivant sans cesse un bonheur inaccessible :

Tant que notre conscience est remplie par notre volonté, tant que nous sommes asservis à l'impulsion du désir, aux espérances et aux craintes continuelles qu'il fait naître, tant que nous sommes sujets du vouloir, il n'y a pour nous ni bonheur durable, ni repos ; poursuivre ou fuir, craindre le malheur ou chercher la jouissance, c'est en réalité tout un ; l'inquiétude d'une volonté toujours exigeante, sous quelque forme qu'elle se manifeste, emplit et trouble sans cesse la conscience ; or sans repos le véritable bonheur est impossible¹⁸⁰.

En affirmant que la poursuite du bonheur est vaine et que les désirs sont éternels, Schopenhauer donne aux Décadents une justification à leur désir d'autodestruction. Dès lors, Des Esseintes se retire en sa demeure pour fuir toute tentation et se laisser mourir des maladies inéluctables, tout en trouvant la grâce dans l'esthétique, seule consolation possible selon Schopenhauer. Comme Jean Pierrot l'écrit, « L'âme décadente nous offre donc l'exemple d'une attitude de refus de la vie, de condamnation absolue de l'existence¹⁸¹. » En ce sens, Houellebecq, Dantec et Muray possèdent une âme décadente ; ils mettent en scène des personnages victimes de maux physiques et mentaux, qui cherchent une porte de sortie pour échapper à une existence minable. La question esthétique les habite également, de même qu'une possibilité de quitter le corps souffrant, et nous développerons ces sujets dans notre chapitre consacré aux artifices et à la surnature. Pour l'heure, nous étudierons ce motif des corps malades et des esprits suicidaires dans la fiction des auteurs. Nous verrons qu'ils héritent pleinement de ce motif décadent, et que le corps est mis à nu, comme un morceau de viande quelconque. Le corps humain est désacralisé, et les auteurs accentuent l'emprise du vocabulaire scientifique pour réaffirmer la disparition d'une conception spirituelle de l'être. Pris au piège d'une société en voie de mort, les personnages assistent à leur propre fin sans y

¹⁸⁰ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, Paris, PUF, 1966, pp. 252-253.

¹⁸¹ Jean Pierrot, *op.cit.*, p. 83.

voir davantage que l'implacable logique de la science naturelle. Néanmoins, ce motif de la maladie conserve sa puissance métaphorique : en mettant en scène ces maux, les auteurs réaffirment que la civilisation occidentale souffre d'un poison mortel, qui s'est répandu dans sa population. Une nouvelle fois, les auteurs reprennent ce thème, tout en l'actualisant. Au XIX^e siècle, l'essor de la science, les théories psychiatriques neuves, le triomphe du matérialisme et la disparition progressive de la religion ont contribué à développer cet intérêt de la littérature pour la dégénérescence, la fin de race, l'épuisement des corps, les maladies et les pensées suicidaires. Au siècle suivant, le diagnostic est le même, mais les auteurs insistent sur la question économique. En sacrifiant la spiritualité au profit, à la valeur marchande, la société occidentale a créé un nouveau climat dépressif pour les individus souffrants, ainsi que l'explique le narrateur des *Particules élémentaires* :

Jamais ouvertement évoqués, les problèmes de valeur de la vie humaine n'en continuèrent pas moins à faire leur chemin dans les esprits ; on peut sans nul doute affirmer qu'ils contribuèrent pour une part, au cours des ultimes décennies de la civilisation occidentale, à l'établissement d'un climat général dépressif, voire masochiste¹⁸².

L'Homme, réduit au statut économique, ne conçoit désormais sa vie qu'à travers le prisme de l'utilité. Condamné à vieillir, à souffrir et à mourir, il s'enferme dans un effroi permanent, un imaginaire de la mort persistant. La maladie devient un tombeau, les pensées suicidaires inévitables, et chaque instant de vie intensifie la perspective d'une chute inexorable. Dans *On Ferme*, Mimsy, jeune femme désirée, imagine son corps comme une charogne en devenir. Sa projection cauchemardesque n'est alors plus seulement intime, mais universelle. La fiction de Muray use de l'esthétique décadente du corps en déclin pour mettre en valeur une société effrayée par la vieillesse, et qui souhaiterait l'éternelle jeunesse, la fête immortelle :

Ce n'est pas elle qui imaginerait son corps, son propre corps, qu'il parcourt en l'embrassant, ces seins, ces fesses, ces cuisses, comme autre chose que de la pure matière, une charogne en préparation. Un truc qui va

¹⁸² Houellebecq, *PE*, p. 70.

se rider d'abord, après quelques années d'épanouissement artistique, se flétrir, vergeturer¹⁸³.

Notons l'italique du texte : elle répond à l'italique du texte houellebecquien. La « valeur » que Mimsy donne à son corps est la possibilité d'un « épanouissement artistique ». Au-delà de ces années merveilleuses, elle ne voit que le déclin et la mort. Mimsy n'entrevoit donc, à travers sa jeunesse, que le spectre de la décadence de son corps, car elle est formatée à penser en termes de valeur, et ne conçoit son existence que si elle reste une jeune femme éternellement désirable. Les personnages victimes du mal décadent souffrent donc d'une angoisse permanente ainsi que le détaille le narrateur des *Particules élémentaires* :

Pour l'Occidental contemporain, même lorsqu'il est bien portant, la pensée de la mort constitue une sorte de bruit de fond qui vient emplir son cerveau dès que les projets et les désirs s'estompent. [...] À d'autres époques, le bruit de fond était constitué par l'attente du royaume du Seigneur ; aujourd'hui, il est constitué par l'attente de la mort. C'est ainsi¹⁸⁴.

Le nihilisme a donc envahi la société occidentale. En lieu et place du royaume des cieux après la mort subsiste le néant. Les personnages sont angoissés et en attente d'une mort qui ne vient pas alors que les souffrances persistent. Car tandis que Mimsy imagine sa déchéance future, et ne vit pas encore ces tortures du destin, les personnages houellebecquiens subissent des maux véritables. François décrit ainsi un corps littéralement victime d'assauts, comme une forteresse médiévale :

Mon corps en général était le siège de différentes affections douloureuses – migraines, maladies de peau, maux de dents, hémorroïdes – qui se succédaient sans interruption, ne me laissant pratiquement jamais en paix – et je n'avais que quarante-quatre ans ! Que serait-ce quand j'en aurais cinquante, soixante, davantage ! ...Je ne serais plus alors qu'une juxtaposition d'organes en décomposition lente, et ma vie deviendrait une torture incessante, morne et sans joie, mesquine¹⁸⁵.

¹⁸³ Muray, *OF*, p. 166.

¹⁸⁴ Houellebecq, *PE*, p. 82.

¹⁸⁵ Houellebecq, *S*, pp. 98-99.

L'organisme est atteint dans sa globalité, de la tête aux pieds, et la maladie prend une place telle que François ne se caractérise plus comme un être humain, mais une machinerie organique souffrante, frappée par l'inéluctable avancée de la biologie meurtrière. Ces souffrances ne laissent aucun espoir au personnage, tant et si bien qu'il ne voit la vie qu'à travers ce prisme. Ni perspective spirituelle, ni espoir de guérison à l'horizon : la condition humaine moderne est une souffrance sans issue, où la religion a déserté le devenir et où la science n'apporte aucun soulagement. François est l'enfant d'une époque matérialiste et scientifique incapable de résoudre les afflictions qu'il subit. Face à la décadence, la société ne peut rien, et si François décrit son avenir comme « une torture incessante », c'est pour mieux décrire l'avenir de la société, mourante à ses côtés. Lorsqu'il suit un traitement destiné à combattre sa dyshidrose, la réussite est partielle, car ce mal est vite remplacé par un autre, et l'on constate la toute-puissance de la maladie qui défait la science médicale : « Quelques mois passèrent encore ; ma dyshidrose finit par céder aux traitements, mais elle fut remplacée, presque aussitôt, par des crises d'hémorroïdes extrêmement violentes¹⁸⁶. » On peut arguer que le passage de la dyshidrose aux hémorroïdes accentue l'aspect déclinant du corps, et, surtout, l'idée d'un corps ridicule, ce mal étant, on le conçoit, peu romantique. Les maux qui rongent François semblent surnaturels, provoqués par un élément extérieur et supérieur, comme si rien ne pouvait empêcher le déclin de son corps encore jeune, que tout remède s'avérait inutile, que toute action humaine était un coup d'épée dans l'eau. L'implacable destin biologique, le caractère inéluctable de la mort imprègnent la fiction décadente pour mieux montrer les failles de la société moderne et accentuer l'impression d'une punition divine, comme si la modernité pécheresse ne pouvait désormais plus échapper à sa lente mort surnaturelle.

Tandis que Des Esseintes s'isolait dans son manoir, que François attend la mort et que Mimsy angoisse quant à l'avenir, d'autres personnages transforment leurs souffrances physiques et mentales en violence contre le monde. Le narrateur des

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 208.

Particules élémentaires l'annonce : « La violence physique, manifestation la plus parfaite de l'individuation, allait réapparaître en Occident à la suite du désir¹⁸⁷. » L'impossibilité de satisfaire le désir sexuel, la souffrance intime et la volonté de destruction contingente au nihilisme terminal entraînent cette résurgence de la violence physique. Dans un entretien, Michel Houellebecq estime que l'individualisme a accentué l'impression personnelle de n'être qu'une particule isolée, soumise à la loi chaotique du monde :

La conséquence logique de l'individualisme, c'est le meurtre et le malheur [...] La dissolution progressive au fil des siècles des structures sociales et familiales, la tendance croissante des individus à se percevoir comme des particules isolées, soumises à la loi des chocs, agrégats provisoires de particules plus petites¹⁸⁸...

Cette particule isolée, profondément malheureuse, poussée vers le meurtre, est mise en scène dans *Les Racines du Mal* : « Andreas Schaltzmann s'est mis à tuer parce que son estomac pourrissait¹⁸⁹. » L'affirmation abrupte semble posséder sa propre logique, comme s'il allait de soi que le pourrissement des organes internes entraînait la volonté de destruction. Schaltzmann, le tueur fou introduit au début du roman, est persuadé que son corps est une charogne dont l'extérieur tombe en lambeaux, et dont la structure interne se désagrège. Face au miroir, il observe son corps : « Il avait regardé son image dans le miroir et il y avait vu le spectacle d'un tas de chair écorchée qui s'était brisé en plusieurs morceaux avant de se répandre sur le sol¹⁹⁰. » Le miroir joue son rôle autoréflexif, et le personnage décadent constate son propre déclin, qu'il entrevoit à la fois dans son horreur et son esthétique, à travers l'idée d'un « spectacle » morbide. Dantec indique au lecteur que Schaltzmann est construit pour être un monstre de foire, que nous regardons avec pitié et amusement, alors qu'il nous renvoie à notre propre condition d'êtres souffrants. Andreas se regarde dans le miroir, comme nous le

¹⁸⁷ Houellebecq, *PE*, p. 154.

¹⁸⁸ « Entretien avec Jean-Yves Jouannais et Christophe Duchatelet », dans Michel Houellebecq, *Interventions*, Paris, Flammarion, 1998, p. 47.

¹⁸⁹ Dantec, *RdM*, p. 17.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 18.

regardons, et comme il nous regarde. Il devient dès lors l'incarnation d'une humanité sur le déclin : « Le Dernier Homme. Il était le Dernier Homme. L'Ultime Survivant de la race, condamnée de toute façon à s'éteindre¹⁹¹ ... » Au travers de ses délires paranoïaques où aliens et nazis cohabitent pour détruire l'espèce humaine se cache l'obsession décadente pour la fin de race, dont Schaltzmann est en fin de compte l'archétype. Si son estomac pourrit et que sa chair se décompose, la vie elle-même ne peut plus le remplir, car « Ses poumons étaient troués, ça ne faisait aucun doute, sa rate devenait un bloc de calcaire qui voyageait à travers son corps. Son estomac pourrissait, comme un morceau de viande mort¹⁹². » Les organes internes subissent un assaut et nulle justification n'existe, aucun mal n'est totalement nommé. Ce paramètre inconnu renforce la puissance métaphorique d'une époque qui assassine, de même que l'on a pu voir la force d'un environnement toxique sur l'individu. La mention de la rate, « bloc de calcaire », renvoie à l'imaginaire décadent baudelairien, car c'est de cet organe que vient le mot spleen, soit l'attitude mélancolique extrême des artistes fin-de-siècle. La rate devient un bloc qui circule dans son corps, et l'on discerne là un imaginaire hérité de la médecine primitive, lorsque l'on pensait la rate responsable des humeurs noires de la mélancolie. Dans le cas de Schaltzmann cependant, la rate ne secrète guère des humeurs, mais devient un bloc rigide qui se déplace, comme si toute la structure interne du corps était aux prises avec un élément qui ne fait plus transiter une once de vie – le sang – mais bloque au contraire ce qui pouvait rester de circulation vitale. Schaltzmann est en définitive l'extrême décadent, le « Dernier Homme » nous dit-il, qui observe son corps pourrir comme une vulgaire charogne et ne peut même plus bénéficier d'une humeur qui le rendrait un tant soit peu vivant, fut-elle négative. Il ne lui reste dès lors plus que la destruction, comme s'il devait emporter avec lui le reste d'un monde en souffrance. Cette même logique violente se retrouve avec le

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 119.

¹⁹² *Ibid.*, p. 21.

personnage de Bruno, qui, enfant, pense à tuer sa grand-mère dont le corps et l'esprit se meurent :

Le dimanche matin, elle se levait un peu plus tard ; il allait dans son lit, se blottissait contre son corps décharné. Parfois il s'imaginait armé d'un couteau, se relevant dans la nuit pour la poignarder en plein cœur ; il se voyait ensuite effondré, en larmes, devant son cadavre ; il s'imaginait qu'il mourrait peu après¹⁹³.

L'amour se mêle à la mort car Bruno répond à une double logique. En premier lieu, son instinct le pousse à réconforter et aimer sa grand-mère souffrante. Mais il s' imagine la poignarder en plein cœur, et l'achever au plus vite. En fin de compte, il est déjà imprégné de l'idéologie moderne matérialiste et économique. Il pense sa grand-mère devenue inutile, et n'accepte pas l'idée de la souffrance. Au lieu de répondre par l'amour et d'accepter le destin biologique, il répond par un désir de violence et surtout la volonté de contrôler. Face à ce corps décharné, il ne conçoit pas d'autre alternative que d'enlever la vie lui-même, démontrant ainsi dès le plus jeune âge sa haine du vieillissement et son absence de croyance en une vie après la mort. Bruno est dès lors le prototype de l'homme moderne dépeint par les auteurs décadents. Il effleure de peu l'amour instinctif mais se laisse gagner par la rage face à la mort, ce dernier territoire qui échappe au contrôle de la science. Néanmoins, il ne passe pas à l'acte et son fantasme montre également un être traversé par une crise de larmes. Son désir de violence est un échec rageur, un cri de désespoir.

Ce motif du désespoir habite la fiction des auteurs, et si les corps souffrent, les esprits divaguent vers le désir de mort. Les personnages victimes de la décadence sont suicidaires, constamment désireux d'en finir avec leur existence jugée minable. La souffrance mentale tombe comme un couperet, comme lorsque François subit une crise de larmes : « Le 19 janvier, dans la nuit, je fus submergé par une crise de larmes imprévue, interminable¹⁹⁴. » Aucune explication n'est donnée, le personnage pleure à

¹⁹³ Houellebecq, *PE*, p. 41.

¹⁹⁴ Houellebecq, *S*, p. 208.

n'en plus finir. Personne n'est là pour le consoler, rien ne lui permet de sortir de cette crise. Il ne sait même pas ce qui la déclenche. À l'instar de ses maux corporels, l'origine semble dépasser la logique. Aucune de ces perspectives ne suffit à donner de la consistance à son monde et le sortir d'une dépression existentielle infinie. L'idée du suicide le traverse :

Pourtant, je le sentais bien, je me rapprochais du suicide, sans éprouver de désespoir ni même de tristesse particulière, simplement par dégradation lente de la « somme totale des fonctions qui résistent à la mort » dont parle Bichat. La simple volonté de vivre ne me suffisait manifestement plus à résister à l'ensemble des douleurs et des tracas qui jalonnent la vie d'un Occidental moyen, j'étais incapable de vivre pour moi-même, et pour qui d'autre aurais-je vécu ¹⁹⁵?

L'hypothèse n'est pas tant envisagée sur le plan de la volonté que sur le plan de la fatalité. Il se rapproche du suicide, comme s'il n'avait aucun contrôle sur cette action. La mort inéluctable se confond avec la mort choisie. Sa citation de Bichat est d'une logique scientifique implacable. François se conçoit comme un organisme défaillant. Son corps souffre et son esprit vient à manquer d'énergie pour résister au désir de mort. Et pour cause : il est seul. La volonté de vivre dénoncée par Schopenhauer n'est plus suffisante tant la vie moderne est infernale. La précision quant à l'« Occidental moyen » permet d'enfoncer toute une civilisation dans la même boue. Personne ne réchappe aux tracas de la vie contemporaine, et surtout, tout le monde est en fin de compte profondément seul, isolé, que ce soit d'un autre hypothétique ou du grand Autre avalé par deux siècles de matérialisme. La sexualité ne semble même plus suffire à un esprit aussi obsédé que celui de Bruno :

Son enfance avait été pénible, son adolescence atroce ; il avait maintenant quarante-deux ans, et objectivement il était encore loin de la mort. Que lui restait-il à vivre ? Peut-être quelques fellations pour lesquelles, il le savait, il accepterait de plus en plus de payer¹⁹⁶.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 207.

¹⁹⁶ Houellebecq, *PE*, p. 63.

La vie de Bruno est une succession de malheurs. Arrivé au milieu de celle-ci, le bilan est lourd, et l'espoir de la mort est encore évanescent. Rien de positif ne lui apparaît dans le futur, aucun projet, et même très peu de désirs. Ces derniers, même réalisés, ne seraient dès lors que des transactions menées dans le cadre d'une modernité économique détestable, où l'attachement émotionnel n'existe plus et où le romantisme est sacrifié sur l'autel de l'argent. La vie est en fait une plaie, un moment pénible à traverser. Christiane souhaiterait « que la vie passe très vite¹⁹⁷ », tant elle n'est rien de plus que souffrance.

Schopenhauer aurait donc triomphé, la volonté de vivre est dépassée, et les désirs les plus immédiats ne satisfont plus des créatures déboussolées, partagées entre appétit sexuel et fantasme de mort. Le duo classique d'Eros et Thanatos se voit chamboulé, et le second prend le pas sur le premier. Les auteurs montrent que la société de consommation a échoué. Créer un hypermarché du rêve, de la jalousie, de la convoitise n'a rien engendré d'autre que des corps fatigués et des esprits suicidaires. François médite ainsi sombrement à la suite des avances de Myriam : « Je n'avais même pas envie de baiser, enfin j'avais un peu envie de baiser mais un peu envie de mourir en même temps, je ne savais plus très bien en somme¹⁹⁸. » François mêle désir sexuel et désir de suicide, tandis que Bruno hallucine son sexe comme un simple bout de viande déjà putréfié : « Il avait l'impression d'avoir entre les jambes un bout de viande suintant et putréfié, dévoré par les vers¹⁹⁹. » Ainsi, ce qu'il reste de possibilité de jouissance est annihilé dans l'angoisse du déclin et de la mort. On retrouve ici la crainte évoquée par Mimsy dans *On Ferme* face à son corps encore beau bientôt vieilli. La quête de l'éternelle jeunesse contemporaine, de la valeur des corps, du désir sans cesse renouvelé a dynamité toute stabilité psychologique. Les êtres en échec dans cette

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 234.

¹⁹⁸ Houellebecq, *S*, p. 44.

¹⁹⁹ Houellebecq, *PE*, p. 154.

société ultra-compétitive vivent un cauchemar permanent dans lequel la pourriture forme une aube effroyable.

En définitive, il ne reste plus que la fuite. Les personnages ne cherchent plus qu'un repos salutaire, définitif. Ils fuient les responsabilités, les activités, les plaisirs de la vie. Ils veulent vivre en retrait de tout, dans un coma éternel. Lorsque François médite sur la fin de vie de Huysmans, il en vient à la conclusion que l'auteur décadent aimait la vie monastique pour la paix qu'elle lui offrait. Retiré du monde, pris en charge par les moines et dans une attitude servile quant aux offices religieux, Huysmans n'avait plus à se soucier de l'enfer quotidien de la vie moderne : « Ce qui l'attirait dans le monastère, je le soupçonnais, ce n'était pas avant tout qu'on y échappât à la quête des plaisirs charnels : c'était plutôt qu'on pût s'y libérer de l'épuisante et morne succession des petits tracasseries de la vie quotidienne²⁰⁰ » Ce ne serait donc pas la quête spirituelle d'après François, mais plutôt la fuite de la vie quotidienne, qui aurait motivé Huysmans à désirer la vie de monastère. Dans la droite ligne de l'auteur et de Des Esseintes, les personnages de Dantec, Muray et Houellebecq pestent contre la modernité et ne trouvent plus de salut dans les quelques miettes de bonheur laissées par le quotidien. Même le désir, érigé en quête suprême par la civilisation post-Mai 68, ne peut résister. La digue cède, et le désir de mort l'emporte, avec ses promesses de quiétude, de paix et d'évasion. Bruno expérimente un instant cet état, dans un moment de transe inattendu dans son village de vacances. Il approche le Nirvana bouddhiste, où tout sentiment s'éteint et où le monde paraît enfin disparaître pour laisser la place au néant salvateur :

Lui-même commençait à avoir un peu sommeil ; il ne demandait plus rien, il ne cherchait plus rien, il n'était plus nulle part ; lentement et par degrés son esprit montait vers le royaume du non-être, vers la pure extase de la non-présence au monde. Pour la première fois depuis l'âge de treize ans, Bruno se sentit presque heureux²⁰¹.

²⁰⁰ Houellebecq, *S*, p. 100.

²⁰¹ Houellebecq, *PE*, p. 131.

3.3 Dissociation

Le corps se meurt et les cellules pourrissent. Pour poursuivre notre métaphore médicale, ce sont désormais les jonctions intercellulaires qui disparaissent, abandonnant chaque cellule à son sort, détruisant le tissu organique. Les liens qui forment toute cette architecture la font s'effondrer. La dissociation est le stade terminal de la décadence. Chaque cellule dérive, dans son individualité, sans se soucier des autres. Ainsi, l'individualisme croit. Pour les auteurs, Mai 68 est coupable, comme nous l'avons développé au chapitre précédent. Cet événement majeur de la « Seconde Révolution française » – au sens de Mendras – a étendu l'emprise de la décadence sur la société moderne en promouvant la libération sexuelle, responsable de la montée de l'individualisme et de l'éclatement des familles. Les dernières résistances se sont effondrées. Le couple et la famille sont à leur tour infectés par le virus, victimes de cette dissociation. La fiction décadente moderne présente des personnages incapables de s'engager dans des relations amoureuses, égoïstes, et surtout, désireux d'arrêter toute reproduction de l'espèce. L'évolution est importante, du XIX^e siècle à nos jours. Si les auteurs décadents passés évoquaient leur fin personnelle avec envie, les auteurs actuels mettent en scène le désir de fin de l'espèce, dans un suicide collectif terminal. Le virus en est alors à son dernier stade ravageur. La dissociation opère avec brio, tant et si bien que les individus ne veulent plus entendre parler de lien social, de famille, d'enfants. Ils veulent seulement contenter leurs désirs, ou se morfondre dans leur lassitude. Conscients d'être manipulés par des décennies de fausse révolution sociétale, ils ne peuvent cependant échapper à leurs passions égoïstes et ne voient pas l'intérêt de perpétuer l'espèce. Baudelaire écrivait déjà que la société « entre en décadence aussitôt

que la vie individuelle s'est exagérée sous l'influence du bien-être acquis²⁰² ». L'essor du confort matériel a exagéré l'emprise de l'individu sur le collectif. Rappelons l'idée de Jankélévitch, selon laquelle la décadence est en fin de compte l'extrême civilisation. Le paradoxe est important : en cherchant sans cesse à apporter les conditions d'un confort matériel à sa population, l'Occident a sacrifié des éléments qui maintenaient sa vitalité. Desplechin, dans *Les Particules élémentaires*, estime qu'« À ce besoin de certitude rationnelle, l'Occident aura finalement tout sacrifié : sa religion, son bonheur, ses espoirs, et en définitive sa vie²⁰³. » En définitive, sans spiritualité, terrifié face au déclin et à la mort, l'Occident meurt, car nul ne voit l'intérêt de perpétuer une espèce dont le seul moteur est économique. Il ne reste alors plus qu'à se laisser gagner par la lassitude, le découragement et l'égoïsme.

François appartient à ces personnages dont la lassitude empêche une relation. Il décrit ainsi son épuisement : « Si j'interrompais mes relations avec ces jeunes filles, c'était plutôt sous l'effet d'un découragement, d'une lassitude : je ne me sentais plus réellement en état d'entretenir une relation amoureuse²⁰⁴. » La fatigue du corps et de l'esprit, disséquée précédemment, entraîne une fatigue de l'existence. Dans ces conditions, la relation amoureuse demande un engagement et un sacrifice exténuants. François préfère le confort de sa vie bourgeoise plutôt qu'un départ avec Myriam en Israël, même si cela signifie une vie sans joie. Il n'est en fait que l'archétype de l'Homme moderne, qui souhaite maintenir son statut, celui d'un être dont la liberté personnelle est l'horizon définitif. Le couple, le mariage, la famille, sont des obstacles au désir individuel et finiront par empêcher le plaisir sexuel, la faute à la biologie implacable : « Panne érectile d'un côté, sécheresse vaginale de l'autre ; il valait mieux éviter ça²⁰⁵. »

²⁰² « Baudelaire » (« III. Théorie de la décadence »), cité par Paul Bourget in *Essais de psychologie contemporaine*, *op.cit.*, p. 14.

²⁰³ Houellebecq, *PE*, p. 270.

²⁰⁴ Houellebecq, *S*, p. 24.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 185.

Cette conception moderne est tragiquement développée à travers le personnage de Bruno, qui semble échapper un instant à la dissociation en rencontrant Christiane, mais ne parvient pas à dépasser son individualisme destructeur. En effet, bien qu'il semble trouver un bonheur inédit dans sa relation avec elle, il s'avère incapable de dépasser son égoïsme lorsque Christiane devient handicapée et nécessite la présence d'un être aimant : « Le diagnostic était simple : la nécrose de ses vertèbres coccygiennes avait atteint un point irrémédiable [...] elle resterait définitivement paralysée des jambes²⁰⁶. » Face à ce diagnostic tragique, Christiane elle-même répond avec l'esprit d'une femme moderne individualiste : « Tu n'es pas forcé. Il te reste un peu de temps à vivre ; tu n'es pas forcé de le passer à t'occuper d'une invalide²⁰⁷. » La notion de vie n'est pas compatible avec le sacrifice et l'amour. La vision dépeinte ici est d'un cynisme tragique. Vivre serait jouir en permanence et ne pas s'occuper d'autrui, fut-il l'amour potentiel d'une vie. La fin de vie de Christiane correspond à celle de tous ces êtres abandonnés par l'autre, incapable de se dépasser et d'affronter la perspective du déclin physique :

Il avait hésité quelques secondes de trop ; pauvre Christiane. Il avait encore hésité quelques jours de trop avant de l'appeler ; il savait qu'elle était seule dans son HLM avec son fils, il l'imaginait dans son fauteuil roulant, non loin de son téléphone. Rien ne le forçait à s'occuper d'une invalide, c'est ce qu'elle avait dit, et il savait qu'elle était morte sans haine. On avait retrouvé le fauteuil roulant désarticulé, près des boîtes aux lettres, en bas de la dernière volée de marches²⁰⁸.

L'hésitation de Bruno est révélatrice. Il ne souhaite absolument pas rester avec une femme handicapée. Christiane ne parvient pas à imaginer son futur. Même accompagnée de son fils qui la rattache à la vie et à la possibilité de l'amour, elle désespère et se suicide. Le narrateur du roman dresse un constat dramatique et cynique

²⁰⁶ Houellebecq, *PE*, pp. 246-247.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 247.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 248.

sur le destin des femmes condamnées à n'être aimées que lorsqu'elles sont encore belles et en forme :

[...] les femmes qui avaient eu vingt ans aux alentours des « années 1968 » se trouvèrent, la quarantaine venue, dans une fâcheuse situation. Généralement divorcées, elles ne pouvaient guère compter sur cette conjugalité – chaleureuse ou abjecte – dont elles avaient tout fait pour accélérer la disparition. Faisant partie d'une génération qui – la première à un tel degré – avait proclamé la supériorité de la jeunesse sur l'âge mûr, elles ne pouvaient guère s'étonner d'être à leur tour méprisées par la génération appelée à les remplacer. Enfin, le culte du corps qu'elles avaient puissamment contribué à constituer ne pouvait, à mesure de l'affaissement de leurs chairs, que les amener à éprouver pour elles-mêmes un dégoût de plus en plus vif – dégoût d'ailleurs analogue à celui qu'elles pouvaient lire dans le regard d'autrui²⁰⁹.

Christiane ne correspond pas à cet archétype, étant comme Bruno l'enfant de parents qui l'ont délaissée et qu'elle déteste. Néanmoins, elle est victime de cette transformation de la société. Le culte du corps et de la jeunesse a remplacé les antiques croyances dans le mariage, le sacrifice et l'altruisme. Trompées par un changement sociétal qu'elles ont précipité, les femmes de Mai 68 constatent qu'elles se sont condamnées à une existence de poupée qui connaîtra un déclin inexorable avant d'être jetée à la poubelle. Bruno se confiera à son frère, à la fin du roman, démontrant une compréhension aigüe du mécanisme psychologique qui l'a conduit à ne pas appeler Christiane et qui l'a poussée, elle, à se jeter par la fenêtre : « En réalité l'homme a toujours été terrorisé par la mort, il n'a jamais pu envisager sans terreur la perspective de sa propre disparition, ni même de son propre déclin²¹⁰. » Terrorisé par la décadence physique, l'Homme entre en décadence morale. En fuyant la vision d'un corps souffrant et l'idée de la mort imminente, Bruno fuit la vie elle-même, et représente toute une société sans repères moraux. Le narrateur résume son attitude tragique en ces termes : « Pas plus que ses parents avant lui il n'avait été capable d'amour²¹¹. » Produit

²⁰⁹ *Ibid.*, pp. 106-107.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 258.

²¹¹ *Ibid.*, p. 249.

d'une génération égoïste, Bruno n'est capable que de chercher la jouissance immédiate, mais n'a aucune notion de l'amour véritable.

Est-ce sa faute ? Le roman tend à nous faire comprendre que c'est la génération précédente, celle de Mai 68, qui est responsable de la dissociation des êtres. Ainsi, on apprend que les parents de Bruno et Michel ont abandonné ce dernier en bas âge car « Les soins fastidieux que réclame l'élevage d'un enfant jeune parurent vite au couple peu compatibles avec leur idéal de liberté personnelle²¹². » Le nouvel idéal n'est plus dans la construction d'une famille, cette dernière cellule de résistance au monde libéral, mais dans l'épanouissement personnel. Bruno ne fait que reproduire ce schème, alors que la seule occasion d'être heureux s'était présentée à lui sous la forme de Christiane. On observe une situation semblable dans *On Ferme*, avec le personnage de Parneix, dont la relation avec Bérénice ne passe jamais le cap de l'adultère. Tandis qu'elle attend de lui la stabilité, il ne souhaite que profiter d'elle dans l'instant, et tout engagement lui apparaît mortifère. En la délaissant, il provoque chez elle la volonté d'en finir : « Chaque fois qu'il débarquait chez elle, près de la place de la Bastille, il trouvait son chevet encombré par des tas de bouquins sur le suicide²¹³. » Parneix est un enfant de Mai 68. Il souhaite pouvoir passer de Naïma à Bérénice pour toujours, jouir de cette liberté, sans se soucier des conséquences de son égoïsme : « il se dit que c'était ça qu'il aimait [...] aller de Naïma à Bérénice, aller de Bérénice à Naïma. Il se dit que c'était cette route seulement, entre ces deux-là, entre d'autres, qui avait rendu son existence un tant soit peu habitable, vaguement jouable, vaguement supportable²¹⁴. » Le bonheur de Parneix repose sur son hédonisme, mais ce dernier provoque indirectement la mort de Naïma et Bettina, sa fille. Incapable de constater que sa compagne s'est radicalisée au contact d'une secte, il ne peut sauver les deux femmes d'un suicide collectif par le feu : « Il dut aussi, et tant bien que mal, reconnaître le cadavre de Naïma, identifier ses

²¹² *Ibid.*, p. 28.

²¹³ Muray, *OF*, p. 628.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 696.

restes calcinés, sans compter ceux de Bettina²¹⁵. » Abandonnée par Parneix, Naïma cherche refuge dans cette secte où elle retrouve un semblant factice de fusion dans un organisme. Pourtant, ce n'est qu'un leurre, et elle ne peut dénicher dans ce groupe le confort d'une famille. Christiane, Naïma et Bérénice sont des cellules qui tentent de renouer avec les autres, mais qui échouent, car d'autres – comme Parneix ou Bruno – ont déjà accepté la dissociation en cours et ne peuvent répondre à leur besoin d'unité. Il y a dans les scènes parallèles de Bruno et Parneix un caractère tragique. Chacun paye le prix de son désir. Ainsi donc, l'idéologie de Mai 68 serait meurtrière, elle aurait détruit la possibilité de construire des couples, de fonder une famille, et de faire vivre l'amour au lieu du simple désir.

Le stade terminal de la dissociation est la volonté d'arrêter de se reproduire. Les individus dérivent, sans ambition héréditaire, satisfont leurs désirs et attendent une mort qui ne vient pas, et qu'ils déclenchent alors d'eux-mêmes. À quoi bon perpétuer l'espèce ? La réponse de Jean-Sébastien, dans *On Ferme*, est nette. Il déroule un argumentaire comique contre la reproduction :

L'homme est statistiquement capable, nous a-t-elle par exemple dit au passage, de produire dans toute sa vie en moyenne trente-cinq litres de sperme. On imaginait cette coulée [...] toute cette armée à l'assaut [...] toutes ces colonnes tortillantes et pathétiques de soldats virtuellement perdus, voués dans leur écrasante majorité à sombrer corps et biens, à se perdre, s'effacer, se sacrifier avec leur barda au complet, joies sans avenir, malheurs potentiels, illusions, postérité innombrable mais déjà condamnée, et qui tout de même luttaient avec passion, [...] pour ne pas aller chavirer dans l'abîme de la stérilité. [...] Comme ça. Pour rien. Parce qu'il faut. Pour éviter l'arrêt complet, la grève générale de l'Histoire, le découragement unanime, la récession mélancolique, négativiste, pessimiste²¹⁶.

Quels arguments offrent la modernité sinon de ne pas se laisser aller au pessimisme ? Comparant les spermatozoïdes à des soldats jetés sur le front ennemi,

²¹⁵ *Ibid.*, p. 698.

²¹⁶ *Ibid.*, pp. 95-96.

dans une description célinienne, le narrateur voit la reproduction comme une boucherie inutile. Les êtres ne seraient que des potentialités déjà mortes, habités par une passion initiale qui se heurtera tôt ou tard aux désillusions de l'existence. La modernité pousserait à une guerre sisyphéenne pour perpétuer une histoire qui ne vaut pas la peine d'être vécue. La narration ironise sur le caractère ridicule de cette injonction optimiste, car l'époque est déjà saturée de cette dépression mélancolique. Parneix, François et Bruno en sont des manifestations criantes. La fiction des auteurs met en scène des personnages désabusés, conscients des limites de la modernité, qui se veulent eux-mêmes antimodernes, mais sont mis en échec car ils ne peuvent échapper à une époque qui les engloutit dans ses principes. La société s'est autodétruite en favorisant l'individu, et en précipitant la chute d'un système ancestral qui permettait encore la survie de l'organisme. Lorsque Myriam accuse François d'être paternaliste, celui-ci répond que cette idéologie possédait au moins une vitalité :

- Je ne suis pour rien du tout, tu le sais bien, mais le patriarcat avait le mérite minimum d'exister, enfin je veux dire en tant que système social il perséverait dans son être, il y avait des familles avec des enfants, qui reproduisaient en gros le même schéma, bref ça tournait ; là il n'y a plus d'enfants, donc c'est plié²¹⁷.

Le mérite du patriarcat serait d'exister, sous-entendu que rien n'a su le remplacer, et que la société moderne n'a plus aucune vitalité, ne pouvant donc transmettre le désir d'énergie aux corps qui la constituent.

Les individus le veulent-ils seulement ? Pour Bruno, avoir un enfant n'a désormais plus aucun sens, car l'idéologie du changement continuel promeut l'individu et empêche de penser au passé et au futur. Ainsi, faire un enfant, c'est créer un être dont on ne se souciera jamais :

Accepter l'idéologie du changement continuel c'est accepter que la vie d'un homme soit strictement réduite à son existence individuelle, et que les générations passées et futures n'aient plus aucune importance à ses

²¹⁷ Houellebecq, *S*, p. 41.

yeux. C'est ainsi que nous vivons, et avoir un enfant, aujourd'hui, n'a plus aucun sens pour un homme²¹⁸.

La vision égoïste de Bruno est également alimentée par sa peur du déclin : « L'enfant, c'est le piège qui s'est refermé, c'est l'ennemi qu'on va devoir continuer à entretenir, et qui va vous survivre²¹⁹. » La progéniture ne ferait que rappeler la mort. Enfanter serait créer une compétition perdue d'avance, aussi, pourquoi le faire ? Bruno incarne l'idéologie de son époque dans sa variante la plus extrême. Terrifié par sa propre disparition, élevé dans la compétition libérale, il voit l'enfant comme un piège et cherche à tout prix à l'éviter.

S'ils le voulaient pourtant, les individus le pourraient-ils ? Annabelle, à la fin du roman, obtient de Michel qu'il tente de lui faire un enfant. Atteinte du cancer, elle cherche à enfanter et vivre ses derniers jours avec la figure aimante qu'elle n'a pas trouvée au contact du scientifique. Cette tentative sera vouée à l'échec, et la femme connaîtra son troisième avortement. La conséquence de ce drame sera l'ablation de son appareil reproductif, vécue comme un choc. Passée sous le scalpel de la science, Annabelle a le sentiment de n'être qu'un animal : « on m'a vidée comme un poulet²²⁰. » *Les Particules élémentaires* est un roman à la décadence extrême, où le désir d'enfant ne peut être exaucé, comme si le déclin terminal menait à la fin de la reproduction. Souffrant lors des rapports sexuels, Annabelle ne trouve plus aucune joie dans l'existence, et son corps devient cet ennemi dont il faut se débarrasser : « Il allait au contraire, progressivement mais en fait assez vite, devenir pour elle-même comme pour les autres une source de gêne et de malheur. Par conséquent, il fallait détruire son corps²²¹. » Le suicide d'Annabelle répond au suicide de Christiane. Victimes de leurs corps déclinants, elles ne trouvent plus de motifs pour continuer à vivre.

²¹⁸ *Ibid.*, PE, p. 169.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ *Ibid.*, p. 277.

²²¹ *Ibid.*, p. 280.

La souffrance, la maladie, la vieillesse puis le suicide. Aucun des romans n'échappe à ces thématiques. L'esthétique décadente imprègne ces fictions et le désespoir a le dernier mot dans des existences pathétiques. La gangrène a désormais tout perverti, de l'architecture aux relations sociales, en passant par les corps. Dans ce monde où tout est laid et en voie de mort, chacun se conçoit comme une particule individuelle dans un ensemble chaotique. La dissociation est le stade terminal de la décadence, le moment où les corps et les esprits, traumatisés par l'idée du déclin et de la mort, ne savent plus ou ne peuvent plus trouver le réconfort parmi leurs proches, et s'éteignent seuls, comme s'ils se cachaient pour mourir, honteux de n'avoir pu trouver un souffle à défendre dans leur existence. Le seul réconfort qui pourrait permettre aux personnages de s'en sortir c'est l'amour, mais ce sentiment semble avoir déserté le monde, écrasé sous le poids de la compétition, de la marchandise et de l'individualisme.

CHAPITRE IV

LA FEMME EST-ELLE SOLUBLE DANS LA DÉCADENCE ?

*Quelque chose s'échappait de
tout son être qui était plus
suave que le vin et plus
terrible que la mort.*

Flaubert

La littérature décadente est celle des mal-aimés, des rebus, des désespérés. Nous avons vu que les personnages qui parcourent son univers sont des êtres en marge de leur époque, exilés volontaires ou parias forcés. Tout en eux transpire l'apathie, la révolte et la rage. Cette dernière s'exerce contre un monde décrit par son injustice et son absurdité. Tandis que cet univers évolue malgré lui, le personnage décadent observe avec dégoût le cheminement de ses pairs, et peste contre le monde moderne. Parmi les changements qu'il observe dans son impuissance, la femme tient une place particulière. Pour le personnage décadent, les bouleversements de l'époque gravitent autour de la figure féminine. Cette dernière est décrite sous de nombreux atours, antinomiques et révélateurs d'une incapacité fondamentale à le saisir. Femme fatale convoitée et conspuée, mère nourricière désirée et rejetée, salut de l'Homme ou damnation, elle est dans le roman décadent une obsession des personnages qui l'accusent de nombreux maux, tout en cherchant désespérément un amour qui manque à leur monde.

Selon Jean de Palacio, elle est représentée dans la littérature décadente sous de multiples formes, qu'il synthétise ainsi : « Lilith, Judith, Dalila, Cléopâtre, Messaline, Salomé, Hérodiade²²² ». Démone, Reine, Assassine, Femme fatale ou idéale, elle est toujours décrite par rapport au regard du personnage masculin décadent. Il la désire, la méprise, la fantasme, la voue au feu. Rien n'est simple : il y a vis-à-vis du « beau sexe » des sentiments multiples, souvent contradictoires, qui dévorent de l'intérieur le personnage décadent.

En méditant sur sa vie malheureuse, François synthétise le discours décadent contemporain sur la femme : « [...] il aurait fallu une femme, c'était la solution classique, éprouvée, une femme est certes humaine mais représente un type légèrement différent d'humanité, elle apporte à la vie un certain parfum d'exotisme²²³. » « La solution », « humanité », « un certain parfum d'exotisme » : trois affirmations que nous étudierons durant ce chapitre. Dans un premier temps, elle peut être la mère coupable, l'amante égoïste, mais aussi la victime de son époque, dans les fictions de Houellebecq et Muray. Le discours des auteurs y apparaît agressif mais aussi compréhensif, malgré des accents infantilisants : coupable du malheur de l'homme, et par extension de la société, elle ne serait finalement qu'un produit manipulé par l'époque en décadence. La seconde catégorie est sexualisante, et nous verrons que les trois auteurs poursuivent une tradition fin-de-siècle de fascination pour l'exotisme. Il s'agira dès lors de comprendre en quoi l'amante exotique est vue comme une solution au mal-être contemporain. Enfin, nous nous intéresserons à l'idée selon laquelle la femme est en définitive le salut de l'homme, à travers une représentation sacrale largement inspirée de la Vierge, en particulier dans les œuvres de Dantec et Houellebecq.

²²² Jean de Palacio, *La Décadence, le mot et la chose, op.cit.*, p. 301.

²²³ Houellebecq, *S*, p. 207.

4.1 La Belle est la Bête

On ne pouvait s'imaginer qu'il n'y eût jamais dans cette tête sèche... rien qui pût être pris pour une de ces curiosités rêveuses... Jamais elle ne se plaignait ni de son corps ni de son âme. Elle n'avait même pas cette ombre presque physique de mélancolie... Rien du dedans n'éclairait les dehors de cette femme. Rien du dehors ne se répercutait au dedans !

Barbey d'Aurevilly

Dans cet imaginaire où l'homme voit son monde s'écrouler autour de lui, la femme est d'abord la Bête. Bête car, nous allons le voir, elle est à la fois décrite comme maléfique et stupide. Dans le premier cas, elle détruit la vie des hommes, et dans le second, elle se révèle trop imbécile pour concevoir sa propre décadence. En définitive, elle est elle aussi victime du monde moderne et décadent. Un thème qui existait déjà au XIX^e siècle ; ainsi, Barbey d'Aurevilly écrit que « la Révolution leur avait tout pris : famille, fortune, bonheur du foyer, et ce poème du cœur, l'amour dans le mariage... et enfin la maternité²²⁴. ». Sous la plume décadente du siècle précédent, la femme subit, victime des idéologies modernes. Un constat qui se poursuit dans les textes de Houellebecq. La décadence provoque, à l'instar d'une cellule parasite dans un organisme, des luttes internes, des dissensions, et le couple marital, de même que les relations amoureuses, sont contaminés par la maladie décadente, qui est, selon le narrateur des Particules élémentaires, la libération sexuelle :

Comme l'indique le beau mot de « ménage », le couple et la famille représentaient le dernier îlot de communisme primitif au sein de la société libérale. La libération sexuelle eut pour effet la destruction de ces

²²⁴ Barbey d'Aurevilly, *Le Chevalier des touches*, in. *Œuvres romanesques complètes*, Tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964, p. 750.

communautés intermédiaires, les dernières à séparer l'individu du marché. Ce processus de destruction se poursuit de nos jours²²⁵.

La libération sexuelle aurait permis au « marché » de pénétrer la famille, dernière forme de « communisme primitif », et donc dernière forme d'innocence naturelle, au sens rousseauiste, au cœur de la société humaine. La libération sexuelle est, pour le narrateur, le cancer qui a permis d'étendre la décadence à cette dernière cellule résistante. La fiction houellebecquienne se plaît alors à montrer ces couples rongés par la vie moderne, mais elle le fait d'abord en montrant le renoncement de la mère à s'occuper de sa vie familiale :

Au moment où elle s'abattait sur son canapé, jetant un regard hostile au taboulé, je songeai à la vie d'Annelise, et à celle de toutes les femmes occidentales. Le matin probablement elle se faisait un brushing puis elle s'habillait avec soin, conformément à son statut professionnel, et je pense que dans son cas elle était plus élégante que sexy, enfin c'était un dosage complexe, elle devait y passer pas mal de temps avant d'aller mettre les enfants à la crèche, la journée se passait en mails, en téléphone, en rendez-vous divers puis elle rentrait vers vingt et une heures, épuisée, [...] elle s'effondrait, passait un sweat-shirt et un bas de jogging, c'est ainsi qu'elle se présentait devant son seigneur et maître et il devait avoir, il devait nécessairement avoir la sensation de s'être fait baiser quelque part, et elle-même avait la sensation de s'être fait baiser quelque part²²⁶.

Annelise incarne dans cet extrait une des représentations féminines à l'heure de la décadence contemporaine. François, le narrateur de *Soumission*, songe à la vie d'Annelise, et à « celle de toutes les femmes occidentales », établissant ainsi une description universelle, synthétique, symptomatique du sexe féminin contemporain. Le premier verbe annonce le procès : le genre féminin est coupable de sa situation. Annelise « s'abattait sur son canapé ». « S'abattre » contient la condamnation portée par le narrateur. En s'abattant, Annelise ne fait pas que s'écrouler, morte de fatigue, sur son canapé, mais se suicide. Il n'y a personne pour l'abattre, elle le réalise seule. De plus, Annelise est, comme l'ensemble des femmes occidentales, comme l'époque

²²⁵ Houellebecq, *PE*, p. 116.

²²⁶ Houellebecq, *S*, p. 94.

moderne, un personnage à double-face. Le matin, elle est rayonnante, s'habille « avec soin », même si cet habillement est un costume, car il est conforme « à son statut professionnel ». Une personne « élégante », avec des obligations sans grands rebondissements, caractérisées par l'adjectif « divers ». La journée-type d'Annelise, incarnation de la travailleuse, est à la fois morne et factice. Le masque tombe en revenant chez elle. Le lexique de la fatigue et de la mort continue, Annelise est « épuisée », et « s'effondrait », puis, dans un renversement tragique, « passait un sweat-shirt et un bas de jogging », alors que le matin même elle « s'habillait avec soin ».

François brosse le portrait assassin d'une génération qui a abdiqué dans un monde où la vie professionnelle empiète sur la vie familiale, en particulier celle du couple. Car la charge principale du narrateur est une charge antimoderne, une charge contre une modernité qui se moque de ce que la femme serait censée être, soit une personne au service de son « seigneur et maître ». Cette expression témoigne d'une vision antiféministe essentielle au discours antimoderne. Elle est pervertie par une société qui exige d'elle des responsabilités qu'elle ne devrait pas avoir à assurer. Son rôle est d'être désirable et disponible pour son mari. Ce dernier n'est d'ailleurs pas en reste. Pour un « seigneur et maître », il apparaît bien impuissant et de fait incapable d'assumer lui aussi un rôle trop grand pour lui. Les termes sont d'ailleurs tellement anciens, relevant d'un monde disparu, qu'ils apparaissent ridicules eût égard à la situation. Néanmoins, derrière la possible ironie quant au mari sans pouvoir, il y a un discours plus accentué sur la femme. En la présentant en « sweat-shirt » et « bas de jogging » devant son « seigneur et maître », François fait d'Annelise une traîtresse à son rôle primordial, mais il ne la condamne pas totalement, arguant que si Bruno, son mari, devait avoir « la sensation de s'être fait baiser quelque part », « elle-même » devait aussi l'avoir. Néanmoins, c'est bien Bruno qui est dépeint comme la victime, et Annelise comme la responsable. Bien plus tard dans le récit de Soumission, Bruno et Annelise divorceront. À l'ère moderne, le couple vole en éclats, incapable de résister à la décadence qui entraîne la dégradation du désir.

Annelise représente ici le germe du Mal dans son couple, responsable du divorce à venir. Bien plus largement, c'est leur travail qui est vu comme un mensonge censé apporter leur bonheur alors qu'il ne fait qu'étendre la décomposition de la société. Lors d'une conversation avec Myriam, qui l'accuse d'être un macho, François développe son raisonnement : « [...] en réalité je n'ai jamais été persuadé que ce soit une si bonne idée que les femmes puissent voter, suivre les mêmes études que les hommes, accéder aux mêmes professions, etc. Enfin on s'y est habitués, mais est-ce que c'est une bonne idée au fond ^{227?} » La logique de François le situe dans une époque fantasmée, hors de la sienne, et lui fait considérer la femme autrement. Au lieu d'être assujettie à la pensée progressiste, au marché du travail, et finalement au monde moderne, elle assumait ses rôles au service de l'homme : mère aimante, épouse attentionnée, amante désirable. Les fantasmes de François se réalisent d'ailleurs durant le récit, lorsque Marie-Françoise, enseignante de littérature à l'Université, doit prendre sa retraite à la suite de l'arrivée des Saoudiens. Invité chez elle et son mari, François observe cette nouvelle femme au foyer :

Marie-Françoise m'accueillit avec un large sourire ; non seulement elle avait l'air contente de me voir, mais elle avait l'air plus généralement en pleine forme. À la voir s'affairer devant son plan de travail, vêtue d'un tablier de cuisine humoristique du genre : « N'engueulez pas la cuisinière, le patron s'en charge », on avait du mal à imaginer qu'elle assurait quelques jours plus tôt des cours de doctorat sur les circonstances tout à fait particulières dans lesquelles Balzac avait corrigé les épreuves de Béatrix²²⁸.

La différence de traitement de François en tant qu'invité, chez Annelise et Marie-Françoise, est éclatante : la première s'abat sur le canapé, tandis que la seconde paraît dans une forme éclatante, presque rajeunie. Elle répond ainsi à la logique des rôles sociaux pour François. Son état tient à ce qu'elle assume maintenant son statut de femme au foyer, qu'elle s'active devant « son plan de travail », qui, comme l'indique

²²⁷ *Ibid.*, p. 41.

²²⁸ *Ibid.*, p. 151.

le possessif, lui appartient de droit, et parce qu'elle porte un « tablier de cuisine humoristique », l'adjectif venant caractériser une activité embrassée pleinement, à un point tel que tout cela devient un plaisir, un bonheur, « un large sourire ». La formule humoristique – et indéniablement machiste – utilisée sur le tablier, s'oppose frontalement aux mots employés par François lors de sa visite chez Annelise et Bruno. Tandis que celle-ci se présente dans une tenue pathétique devant « son seigneur et maître », Marie-Françoise arbore un tablier de cuisine avec une formule qui assume l'existence d'un « patron », qui a le pouvoir sur elle. Marie-Françoise assume donc pleinement sa nouvelle condition, mais semble fière d'assumer également sa soumission à son mari et, surtout, en tire visiblement une grande joie. La situation est opposée par François à sa vie d'avant. « Quelques jours plus tôt » nous dit-il, elle se chargeait de « cours de doctorat ». C'est bien face à une Marie-Françoise transformée que François se trouve, puisqu'il affirme qu'on « avait du mal à imaginer » cette femme lors de sa vie professionnelle. En définitive, en quittant ses responsabilités, Marie-Françoise est une femme épanouie ; face à elle, Annelise trahit son « seigneur et maître » en continuant un travail qui la pousse à abdiquer sur son canapé.

La femme est Bête mais surtout bête puisque, enchantée par le chant des sirènes du progressisme, elle aurait abdiqué son véritable bonheur – celui de la cuisine et de la gestion familiale – pour se complaire dans des activités professionnelles qui ne peuvent que la rendre malheureuse et détruire son couple. Si ce n'est la vie professionnelle, c'est alors la vie sexuelle. La femme qui cède aux lumières magnifiques du monde du travail est une victime du monde moderne, tout autant que celle qui cherche à embrasser pleinement la révolution sexuelle. Une idiote utile donc, incarnée à travers des personnages toujours secondaires, vus à travers le prisme des regards masculins accusateurs. Une nouvelle fois, la littérature décadente aime montrer l'envers du décor moderne, plonger toujours davantage le scalpel dans le corps social souffrant, et en extirper l'infâme créature qui le ronge de l'intérieur. Dans *Soumission*, François imagine ce que deviendra la vie de Sandra, lorsqu'elle abandonnera l'idée de devenir

mère et qu'elle répondra à l'appel d'une révolution sexuelle qui ne fait que la transformer en objet jetable :

Dans un an ou deux elle aurait laissé de côté toute ambition matrimoniale, sa sensualité non parfaitement éteinte la pousserait à rechercher la compagnie de jeunes gens, elle deviendrait ce qu'on appelait dans ma jeunesse une cougar, et cela durerait sans doute quelques années, une dizaine dans le meilleur des cas, avant que l'affaissement cette fois rédhibitoire de ses chairs ne la conduise à une solitude définitive²²⁹.

L'esthétique décadente est une esthétique de la dégradation, de la maladie, des corps souffrants. Une poésie de la lente fin avant la mort. Houellebecq poursuit cette tradition en décrivant, à travers le regard de François, l'inéluctable fin d'une femme qui croit aux promesses du monde moderne alors qu'à l'heure du marché global, elle est réduite à un objet de consommation, avec une date de péremption. « L'affaissement cette fois rédhibitoire de ses chairs » anéantit toute possibilité sexuelle ou romantique future. Dans la fiction décadente, c'est le corps souffrant qui a le dernier mot. Des Esseintes en sait quelque chose, lui qui s'effondre peu à peu dans *À Rebours*, victime d'un corps qui le martyrise de plus en plus. Au cœur du XXI^e siècle marchand, ce n'est plus tant le dandy qui se meurt que la femme, comme si la décadence du XIX^e siècle l'avait épargnée mais que celle des XX^e et XXI^e venait cette fois terminer le travail et engloutir toute l'espèce dans le déclin physique et moral.

La femme se voile la face quant à ce que le monde moderne lui offre, et l'auteur décadent serait le seul à connaître la vérité. Cette présomption narrative révèle un discours misogyne clair : le genre féminin est bête, à nous de le guider et de faire tomber ses illusions. Les personnages masculins sont les seuls à voir à travers le voile du réel, ils percent les mirages de la modernité, et sont capables de lire les autres. Dans *On Ferme*, Jean-Baptiste analyse les peurs secrètes de Naïma, une moderne qui craint justement l'affaissement de ses chairs :

²²⁹ *Ibid.*, p. 23.

C'est seulement alors que j'ai compris qu'elle tremblait vraiment pour sa peau. Elle repoussait des spectres terribles, des images lamentables de détresse, des cohortes visuelles de grabataires, de mourants harnachés dans leurs prothèses. Elle ne voulait rien savoir de rien. Elle s'accrochait à l'euphorie ambiante. Elle voulait rester dans le bain du temps. [...] Elle ne voulait pas qu'on la débarque, qu'on la vire un jour au mouroir comme toutes les choses périmées²³⁰.

La femme est une victime qui continue de réfuter son statut, que seul le personnage décadent, masculin, peut déterminer. Les personnages féminins en seraient réduits à ce statut d'être aveugle et bête s'il n'y avait pas un autre versant à cette médaille. Car si la fiction décadente se plaît à les décrire comme perversis par le monde moderne, elle est surtout prompte à rappeler que le sexe féminin est avant tout dominateur, ensorceleur, pratiquement maléfique, voire satanique. Certaines sont ainsi dépeintes comme des manipulatrices qui font souffrir les hommes innocents, déclinaisons du succube ou de la sorcière.

La femme fatale, immortalisée par Barbey d'Aureville, Baudelaire ou Flaubert, ne peut que revenir dans un monde moderne qui continue de lui laisser trop de libertés et de l'arracher à l'emprise du mâle. Dans *On Ferme*, Naïma est trop libre, si bien que son mari Bruno ne peut la contrôler : « Naïma avait donc disparu. Elle avait filé en douce. Avec qui ? Il a essayé de savoir, le lendemain, quand elle est revenue vers midi, mais il n'a pas trop insisté. Elle n'était pas du tout d'humeur. Il l'a vu tout de suite. Il l'a compris²³¹. » Au cœur d'une époque féministe, il devient impossible pour l'homme d'éviter l'éclatement de son couple. Le contrôle de son mariage lui échappe, la femme devient volage et le mari impuissant. « Il n'a pas trop insisté », signe d'un renoncement à reprendre le pouvoir. Le monde moderne a fait son œuvre, le mariage est contaminé par le virus de la décadence, et il n'y a aucune résistance possible, ce que la sentence « il l'a compris » peut signifier implicitement. Bruno a compris le changement d'époque qui s'opère, et il ne peut y résister. Toute fusion, tout partage, tout contrat est

²³⁰ Philippe Muray, *OF*, p. 118.

²³¹ *Ibid.*, p. 89.

appelé à voler en éclats dans une époque de décadence. La femme incarne ainsi, à travers sa nouvelle liberté, une des cellules étrangères au corps social. Elle ne fait plus corps avec l'homme, lui résiste, et surtout, le manipule, pour le faire souffrir et parachever son œuvre de destruction, comme si elle était un agent actif de la décadence. Bérénice, dans *On Ferme*, n'a été véritablement heureuse que lorsqu'elle a déclenché la rupture d'un couple marié, en manipulant son amant :

Tu sais quand je l'ai vue vraiment heureuse ? La seule fois où je l'ai connue épanouie ? Réellement épanouie ? Radieuse ? Lorsqu'elle avait cette petite histoire, tu te souviens, avec Stephen, son psychanalyste. Stephen Crumley, le Californien. Et tu sais pourquoi c'était si bien ? Pas parce qu'il voulait vivre avec elle, elle n'en avait aucune envie, mais parce qu'il avait mis sa femme au courant. Celle-ci lui faisait des drames horribles, elle refusait de divorcer. Voilà. Le type était coincé. Il n'y avait plus de jeu, plus de secret, il avançait à découvert. En prenant tout sur la gueule²³².

La farandole d'adjectifs du bonheur (« heureuse », « épanouie », « radieuse ») affirme le caractère pratiquement démoniaque de Bérénice qui détruit la vie de Stephen, en dévoilant à sa femme sa liaison. Bérénice représente ces femmes-serpents, qui, amantes impitoyables, trouveraient leur bonheur dans l'humiliation des hommes et dans la destruction des couples. Ici la femme apparaît comme l'un des facteurs décisifs de la fragmentation du corps social. Notons que la conception du genre féminin est ici un énorme cliché. Bérénice ne peut que coucher avec son psychanalyste, comme dans une fiction érotique convenue. En plus, il fallait que ce dernier soit californien. Le choix de l'origine est révélateur. La Californie est le territoire fantasmé de la révolution culturelle américaine, le lieu de retraite de hippies et autres altermondialistes. En France, la conception de cet État relève d'un fantasme. Y vivrait de beaux éphèbes sportifs, des esprits libres, des spiritualités éparses, des adeptes du retour à la nature ou, à l'opposé, de véritables gourous technophiles, et ce dans un climat fantastique. Stephen n'est pas seulement désiré pour son exotisme, mais pour ce qu'il représente.

²³² *Ibid.*, p. 62.

A contrario de Parneix, il incarne à travers son origine l'Homme nouveau, prompt au changement, résolument moderne. Difficile de ne pas constater que Muray aime dépeindre ses personnages féminins d'une manière résolument stéréotypée. Mais le stéréotype est révélateur quant au discours : en couchant avec son psychanalyste, Bérénice montre qu'elle n'est pas capable de dépasser le stade du plaisir physique. Elle sacrifie ainsi la possibilité d'une révélation sur elle-même que pourrait lui apporter la cure, au profit d'une sexualité sans lendemain. Le cliché renvoie à ce que nous affirmions plus haut : la femme n'est pas capable de diagnostic, et même, elle le refuse clairement, préférant s'abîmer dans les jouissances. En faisant du psychanalyste son amant elle s'abîme dans la vision décadente de la putain, incapable de marquer une distance professionnelle avec un homme.

Femme stupide, manipulée, mais aussi fatale et démoniaque. La Belle est la Bête dans un incessant ballet de personnages féminins accusés à l'aune de la décadence contemporaine. Que nous révèle ce mépris des femmes dans le discours social contemporain ? Si ces accusations pleuvent, c'est en raison d'une double problématique. La première réside dans l'essor du féminisme, et la peur certaine des hommes de perdre une emprise sur des femmes de plus en plus indépendantes. Nuançons néanmoins le propos. Le discours décadent porte sur la dissociation des cellules dans l'organisme. Ainsi, ce n'est pas tant la perte de contrôle qui inquiète dans la vision contemporaine – même si elle est réelle – que le sentiment d'une fin inéluctable des rapports entre hommes et femmes, bâtis certes sur une reconnaissance des différences – cœur de la fiction de Muray – mais aussi sur la promesse éminemment chrétienne de la fusion des corps et des âmes. En fin de compte, l'agressivité du discours social contemporain révèle un malaise quant à l'évolution des rapports entre les deux sexes. Il serait trop simple de balayer d'un revers de main la question en affirmant la misogynie et la prééminence du patriarcat comme seules causes. Il y a une crise ontologique et pratiquement spirituelle dans l'arrière-décor de cette pensée. Ces fictions insistent donc sur un point fondamental : si la femme devient de plus en plus

indépendante et cède aux sirènes du féminisme, ne va-t-elle pas prendre son envol au point de détester les hommes, de s'estimer mieux sans eux ou, pire, de les considérer inutiles ? L'homme serait-il, derrière les poncifs éculés, un grand romantique rêvant d'amour, soit, comme l'écrivait Taine, un sentiment qui a poussé à chercher le bonheur de l'autre, à se subordonner à lui et se dévouer à son bien ? Mettre en scène la femme comme une catin dévoyée aux délires de la modernité serait alors une forme radicale d'expression pour des hommes qui pensent la femme – ce modèle ancestral de chasteté et de pureté – bientôt contaminée elle aussi par la bassesse du monde néolibéral et progressiste. Derrière la violence du discours se cache la peur de l'abandon au-delà de la peur du statut d'un homme déjà dépeint comme brisé, et dont il ne reste que la possibilité de l'amour féminin.

Afin de terminer ce tour d'horizon, il reste à parler du plus important de ces personnages qui est celui de la mère indigne. Dans les *Particules élémentaires*, Michel et Bruno, les deux frères que l'on suit durant le roman, ont été abandonnés par leur mère devenue une hippie dont le seul objectif semble être moins le retour à une forme de pastorale ou un amour du prochain que le développement personnel et la fuite en avant individualiste. Janine, la mère, devient l'incarnation des excès de la modernité, et le narrateur construit une contre-hagiographie antimoderne. Ainsi, la vie de Janine est présentée en ces termes :

Elle perdit sa virginité à l'âge de treize ans (ce qui était exceptionnel, à son époque et dans son milieu) avant de consacrer ses années de guerre [...] à des sorties dans les principaux bals qui avaient lieu chaque fin de semaine, d'abord à Constantine, puis à Alger ; le tout sans cesser d'aligner, trimestre après trimestre, d'impressionnants résultats scolaires. C'est donc nantie d'un baccalauréat avec mention et d'une expérience sexuelle déjà solide qu'elle quitta en 1945 ses parents pour entamer des études de médecine à Paris²³³.

L'adjectif « exceptionnel » est important, car il révèle en substance la vision qu'ont Michel et Bruno de leur mère : celle d'une catin, à « l'expérience sexuelle déjà

²³³ Michel Houellebecq, *PE*, p. 26.

solide », aux mœurs libérales, bien en avance sur son temps. Par la suite, Janine va se marier, et les deux époux « formaient alors ce qu'on devait appeler par la suite un couple moderne²³⁴ », autrement dit, un couple pour lequel le mariage ne signifie pas la fidélité et la fondation d'une famille, et c'est donc « plutôt par inadvertance que Janine tomba enceinte de son mari²³⁵ ». Ce couple, « moderne », est décrit comme dégagé de toute responsabilité de filiation, dans la stricte jouissance et l'irresponsabilité, puisque Janine tombe enceinte « par inadvertance ». Les enfants ne seront donc pas voulus, et le couple préfère sa liberté, pestant d'ailleurs contre « les soins fastidieux que réclame l'élevage d'un enfant²³⁶ ». C'est pourtant bien Janine, la mère, qui est accusée de négligence, infâme libérale qui abandonne son enfant, et s'occupe seulement de ses plaisirs intimes, dans cette description résolument pathétique où Michel baigne dans sa propre merde :

La maison semblait déserte. [...] Dans la chambre de Janine un grand barbu, visiblement ivre, ronflait en travers du lit. Marc tendit l'oreille ; il percevait des gémissements ou des râles. Dans la chambre à l'étage régnait une puanteur épouvantable [...]. Son fils rampait maladroitement sur le dallage, glissant de temps en temps dans une flaque d'urine ou d'excréments. Il clignait des yeux et gémissait continuellement. Percevant une présence humaine, il tenta de prendre la fuite. Marc le prit dans ses bras ; terrorisé, le petit être tremblait entre ses mains. [...] À dater de ce jour Michel fut élevé par sa grand-mère [...] Peu après sa mère partit en Californie, vivre dans la communauté de di Meola²³⁷.

L'alcool et le sexe habitent la chambre maternelle, tandis que la chambre de l'enfant baigne dans l'urine et les excréments. Cette description est à charge contre la libération du corps féminin. Ce dernier exulte au prix de la souffrance d'autrui. Il y a un prix à payer pour que Janine jouisse : celui de plonger son propre enfant dans un cercle infernal. L'abandon de ses chairs au péché est un pacte avec le diable. Janine, créature de l'Enfer égoïste et abjecte, se complait dans le vice, en échange de la santé

²³⁴ *Ibid.* p. 27.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ *Ibid.* p. 28.

²³⁷ *Ibid.* pp. 30-31.

de Michel, et elle est incapable de réaliser la puanteur qui se dégage de la chambre à l'étage, et pour cause : tandis que son antre sexuel est au niveau inférieur – et donc chtonien – la chambre de Michel, bien qu'inondée par des émanations infectes, est à l'étage, à un niveau supérieur que Janine ne peut atteindre ni percevoir.

La mère partira ensuite en Californie, et l'on retrouve ici le thème élaboré par Muray. Le territoire diabolique attire les sorcières et les détourne du droit chemin. Janine partira donc vivre dans une communauté de hippies, tandis que Michel sera élevé par sa grand-mère, figure, nous le verrons, de la femme comme possible salvation de l'homme, et antithèse frontale de Janine. Finalement, lorsque Bruno et Michel retrouvent leur mère, agonisante sur son lit, ils ne peuvent qu'exprimer une haine et une rancune tenace :

"J'ai envie de m'en aller, maintenant. Tu crois qu'elle va mourir ?" Bruno haussa les épaules en signe d'ignorance. Michel se leva et repassa dans l'autre pièce ; Hippie-le-Gris était maintenant seul, occupé à éplucher des carottes biologiques. Il tenta de l'interroger, de savoir ce que le médecin avait dit au juste ; mais le vieux marginal ne put fournir que des informations floues et hors sujet : "C'était une femme lumineuse... souligna-t-il, sa carotte à la main. Nous pensons qu'elle est prête à mourir, car elle a atteint un niveau de réalisation spirituelle avancé. " Qu'est-ce qu'il voulait dire par là ? Inutile de rentrer dans les détails. [...] Dans le silence qui suivit [...] on entendit nettement une mouche traverser l'atmosphère de la pièce avant de se poser sur le visage de Jane. [...] Au moment où la mouche s'aventurait sur la surface de l'œil, Michel se douta de quelque chose. Il s'approcha de Jane, sans toutefois la toucher. "Je crois qu'elle est morte" dit-il après un temps d'examen. Le médecin confirma sans difficultés ce diagnostic²³⁸.

Nulle larme, nulle supplique : la mort de Janine est plutôt un embarras, un moment pénible, car il entrave l'agenda de Michel et Bruno, qui n'ont qu'une hâte, celle de partir, alors que la mère tarde à mourir. La communauté dans laquelle Janine finit sa vie est une nouvelle fois moquée. « Hippie-le-Gris » pense que le sort de Janine a déjà été réglé par des instances supérieures, étant donné qu'elle a atteint « un niveau

²³⁸ *Ibid.*, p. 260.

de réalisation avancé ». L'ironie est palpable, car toute la vie de Janine semble n'avoir été qu'une quête égoïste et purement sexuelle, bien loin de toute spiritualité et sainteté. Les deux fils la détestent parce que cette soi-disant quête spirituelle l'a amenée à les délaisser. En définitive, Janine meurt entourée d'une communauté à la spiritualité faussée et de ses fils qui la haïssent. Lorsqu' « une mouche » vient se poser sur la surface de son œil, elle devient un déchet et la scène de sa mort rejoue la scène de Michel, bébé, baignant dans les déjections. Ce dernier reproduit l'absence d'humanité de sa génitrice, et ne la touche pas, se contentant d'observer sa mort. L'absence d'amour domine les rapports entre la mère infâme et les enfants délaissés. La femme est ici coupable. Entraînée par la fièvre d'une époque qui vante sa liberté individuelle, elle délaisse son statut de mère et n'est plus qu'un monstre qui va briser la vie de ses enfants. Même dans *Soumission*, François, lors d'un moment de réflexion sur ses aventures amoureuses, parle brièvement de sa mère en ces termes : « Mon père avait eu, lui, avait eu...ma mère, cette putain névrosée²³⁹. » Les hommes subissent les velléités d'indépendance de femmes qui abandonnent ce qui devrait être leur rôle traditionnel : le don d'amour.

L'époque est attaquée dans les mœurs qu'elle promet. La libéralisation sexuelle, l'épanouissement nouveau de la femme sont des concepts conspués dans les fictions de Houellebecq et Muray. Dans *On Ferme*, Jean-Sébastien, le narrateur, relate les propos de Michel, obligé de visiter Margareta, qui aide les femmes à avorter, dans une ambiance mystique étrange :

Il m'avait raconté les séances, l'ambiance de communion troublante, l'irrésistible sensation aussi de franchissement d'un seuil historique. La découverte d'un changement d'envergure. L'impression surtout, d'abord, de palper sa propre disparition, son évanouissement en fumée sur le bûcher du feu sacré des volontés féminines²⁴⁰.

²³⁹ Houellebecq, *S*, p. 227.

²⁴⁰ Muray, *OF*, p. 89.

Le vocabulaire du changement, de la transformation, de la disparition, est fortement marqué. En voyant de ses propres yeux Margareta devenir une sorte de prêtresse de l'avortement, apôtre d'une spiritualité féministe étrange, Michel se voit disparaître en tant qu'homme sur « le bûcher du feu sacré ». Le « bûcher » n'est pas une métaphore utilisée par hasard. Margareta est bien associée à la sorcière qui renverse sa condition, mais reste maléfique. Le retour de la sorcière satanique, pourtant largement discutée par Michelet, peut surprendre en plein XX^e siècle même si cette vision est restée intacte dans les fictions occultes – et encore de nos jours. Dans le discours de nos auteurs, il peut être lié à la radicalité de leurs critiques contre l'époque moderne et progressiste. En réintroduisant la sorcière maléfique dans la fiction, ne commentent-ils pas la défaite de la modernité et de l'idéologie progressiste, incapables d'endiguer les obscurités des temps ancestraux ? Ou pire, qui les ferait ressurgir dans une dégénérescence continue ? Il décrit ainsi la salle où elle officie, sorte de lieu mystique propre à un rituel :

Une grande pièce dépouillée d'abord, les projecteurs, les spéculums, la buée des puissantes vapeurs d'azote, version moderne de l'encens. Et puis cette phrase, en permanence dans l'air, interminablement ondulante, de musique arabe plaintive, chevrotante, vertigineuse, mélangée à des vibrations de harpe aquatique. [...] Dans un coin les trois bonbonnes, trois containers impressionnants, trois cylindres remplis d'azote liquide à moins 196 degrés, où baignent de gros tubes, les canistères, avec à l'intérieur de chacun d'eux des tubes plus petits contenant les paillettes²⁴¹.

La pièce a des allures de laboratoire étrange, comme celui d'Edison dans l'Ève future. Les objets scientifiques baignent dans une atmosphère mystique, étrange mélange représentatif d'une époque et de femmes stupides qui mêlent tout et ne croient plus en rien, se permettant de conjuguer des éléments opposés pour créer du nouveau, quitte à plonger dans l'absurde. Serait-ce là une nouvelle « invitation au voyage » baudelairienne, moins sublime que perverse et sombre ? Les sensations se mélangent,

²⁴¹ *Ibid.*, p. 89.

la musique, la lumière, les odeurs et les objets scientifiques se mêlent en un décor total. Mais a contrario d'un Baudelaire, poète alchimiste qui invite la femme aimée au voyage des sens et à la contemplation, dans une quête du Beau et de la vie, Muray dépeint Margareta comme une alchimiste moderne qui invite l'homme détesté dans une quête de la mort. Les rôles sont renversés, et l'objectif a gagné en obscurité. Les objets sont décrits avec stupéfaction, comme si Michel faisait face à une réalité qu'il ne soupçonnait pas, dans laquelle les femmes ont développé les outils de sa propre disparition : « Les trois bonbonnes [...] où baignent de gros tubes [...] à l'intérieur de chacun d'eux des tubes plus petits ».

Margareta est la sorcière des temps modernes, comme Janine et comme Bérénice. Femmes dominantes, fatales, trop libres qui abandonnent leurs responsabilités naturelles : nous avons pu voir que le spectre de la faute était large et que la femme était représentée sous ses aspects les plus destructeurs. Elle est ainsi renvoyée à Ève, responsable des maux de l'homme. Certes victime d'une époque qui la conduirait à renier sa condition primordiale, la femme est bien accusée de choisir et de provoquer son propre malheur. Puis, à l'instar de Marie-Eve, elle est présentée comme heureuse et sauvée, lorsqu'elle retrouve ce qui serait sa pente naturelle.

Cette pente naturelle que désirent les personnages masculins a disparu de l'Occident féministe décadent, mais elle existe encore en d'autres terres, et d'autres cultures. Les personnages victimes de la décadence occidentale cherchent alors le salut érotique et amoureux dans les bras de femmes étrangères. Encore une fois, les auteurs que nous étudions héritent d'un thème cher aux décadents du XIX^e siècle.

4.2 Idéal exotique

*C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs
Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs.*

*Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes.
Et dont l'unique soin était d'approfondir
Le secret douloureux qui me faisait languir.*

Charles Baudelaire

Au cœur de son XIX^e siècle détesté, Charles Baudelaire partage la même angoisse que ses pairs décadents. Ce « secret douloureux » qui le fait languir porte un nom : la nostalgie. Dans ce siècle tourné vers la modernité, quelque chose s'est perdu. Lorsque Baudelaire écrit sur le voyage, sur l'ailleurs, et qu'il rêve d'« esclaves nus », son esprit se plait à concevoir un paradis perdu, qui existerait toujours dans un Orient fantasmé. Cette fièvre qui prend sa poésie, et qui prit nombre d'auteurs à l'époque, est celle de l'exotisme, soit le fantasme de l'Autre et de l'ailleurs. Victor Segalen va plus loin, en spécifiant que l'exotisme « n'est pas seulement donné dans l'espace, mais également en fonction du temps²⁴². » Baudelaire ne rêve donc pas seulement de territoires inaccessibles, de plages infinies et d'êtres humains qui baignent dans

²⁴² Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*. Montpellier, Fata Morgana, 1978, p. 23.

l'innocence, mais bien d'une époque qui lui semble désormais éteinte. La langueur qui l'habite est celle de l'homme qui pense qu'un monde paradisiaque fut et qu'il est désormais mort et hors de sa portée. Une pensée décadente par excellence, car le décadent, s'il vit bien dans le présent, habite d'autres époques et d'autres mœurs, qu'il fantasme en les sachant impossibles à ressusciter. C'est bien parce que l'Occident se modernise à grande vitesse que l'exotisme se développe au XIX^e siècle, ainsi que l'explique Jean-François Staszak :

La passion de l'exotisme qui saisit l'Occident dans la deuxième moitié du XIX^e siècle présente bien ces deux faces. À la suite de J.-J. Rousseau et des romantiques, l'Occident considère sa civilisation avec circonspection, en perçoit les travers ou les impasses et rêve à un passé dont l'ailleurs est l'incarnation géographique : état de nature ou de sauvagerie d'une humanité heureuse et innocente ; civilisations en enfance, fortes et authentiques ; traditions anciennes d'un monde prémoderne. L'exotisme est une forme de nostalgie ; le voyage dans l'espace, un déplacement dans le temps. L'anti-modernisme fin de siècle qui se développe en Europe dans les années 1880 nourrit bien sûr le primitivisme (le goût pour l'antan) mais aussi l'exotisme (le goût pour l'ailleurs)²⁴³.

Jean-François Staszak compare donc l'exotisme à une « forme de nostalgie », inscrivant cet attrait au cœur d'un mal-être dans la seconde moitié du siècle. La civilisation moderne ne fait guère rêver certains auteurs qui fantasment un autre monde et un autre mode de vie. Cette quête d'un idéal perdu va prendre des formes diverses ; la poésie de Baudelaire chante par exemple les paysages étrangers, les sensations nouvelles, les parfums inconnus tandis que Flaubert écrit sur l'Orient et ses mystères. L'exotisme est un antimodernisme, ainsi que le démontre le discours de Lord Evandale, dans *Le Roman de la Momie* :

Peut-être [...] notre civilisation, que nous croyons culminante, n'est-elle qu'une décadence profonde, n'ayant plus même le souvenir historique des gigantesques sociétés disparues. Nous sommes stupidement fiers de quelques ingénieux mécanismes récemment inventés, et nous ne pensons pas aux colossales splendeurs, aux énormités irréalisables pour tout autre

²⁴³ Jean-François Staszak, Qu'est-ce que l'exotisme ? in : *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, tome 148, 2008. L'exotisme. pp. 7-30, p. 10.

peuple de l'antique terre des Pharaons. Nous avons la vapeur ; mais la vapeur est moins forte que la pensée qui élevait les pyramides, [...] et savait défendre contre le néant la fragile dépouille humaine, tant elle avait le sens de l'éternité ²⁴⁴!

Il y avait donc une grandeur aux époques passées, aux civilisations disparues et un respect quant aux cultures qui ignorent la modernité. Grandeur que le monde moderne ne fait que pasticher, en prétendant remplacer « l'esprit » par « quelques ingénieux mécanismes ». Néanmoins, le désir de l'étranger, s'il a pu entraîner de véritables voyages, comme ceux de Flaubert ou Chateaubriand, est bien souvent, pour le décadent, un fantasme radical. Rappelons à ce titre le chapitre XI de *À Rebours* où Des Esseintes, las de sa vie cloîtrée, veut voyager en Angleterre et fantasme les attraits de ce changement temporaire d'univers, avant de se contenter de prendre un stout dans un pub anglais en France :

À quoi bon bouger, quand on peut voyager si magnifiquement sur une chaise ? N'était-il pas à Londres dont les senteurs, dont l'atmosphère, dont les habitants, dont les pâtures, dont les ustensiles, l'environnaient ? [...] En somme, j'ai éprouvé et j'ai vu ce que je voulais éprouver et voir. Je suis saturé de vie anglaise depuis mon départ²⁴⁵.

Ce n'est donc pas tant le voyage qui se retrouve dans l'écriture décadente, mais la projection, le désir, l'altérité. Des Esseintes ne voyage pas, mais croise dans ce pub suffisamment de visages anglais pour sortir de son quotidien. Cet autre visage, cet inconnu, cet être mystérieux, prend dans la littérature décadente une forme constante, qui est celle de la femme exotique, être mystérieux et inaccessible. Qu'elle soit littéralement d'ailleurs ou française avec des origines étrangères, celle-ci est dépeinte comme le mystère par excellence. Flaubert déjà, faisait de Salomé une créature étrange, sulfureuse et envoûtante. À mi-chemin entre l'être désiré et la créature inquiétante, Salomé est le modèle de ce personnage fantasmé, ni trop terrifiant ni trop étrange, qui permet au décadent de rêver sans trop de risque :

²⁴⁴ Théophile Gautier, *Le Roman de la momie*. Paris, GF-Flammarion, 1966, p. 53.

²⁴⁵ Joris-Karl Huysmans, *op.cit.*, p. 180.

Une étrangeté trop radicale, qui va à l'encontre des valeurs ou des habitudes les plus profondes et les moins négociables, stupéfie, révolte et scandalise. N'est exotique qu'une étrangeté mesurée, acceptable, appréhendable. Domesticable et domestiquée. L'exotisme est aimable, il ne doit pas faire peur ou interroger²⁴⁶.

« Domesticable et domestiquée » écrit Jean-François Staszak : la créature exotique doit être à portée de main, tout en étant suffisamment mystérieuse pour provoquer la curiosité et le désir. Ce dernier sentiment n'est pas à négliger, il est l'un des moteurs majeurs de leur représentation dans le roman décadent. Ce fantasme, s'il est motivé par la curiosité d'un ailleurs, doit surtout être compris comme la pure traduction d'un désir sexuel, d'un interdit, d'un dépassement de la morale bourgeoise de l'époque, ainsi que l'explique Edward Saïd :

We may as well recognize that for nineteenth-century Europe, with its increasing embourgeoisement, sex had been institutionalized to a very considerable degree. [...] so the Orient was a place where one could look for sexual experience unobtainable in Europe. Virtually no European writer who wrote on or traveled to the Orient in the period after 1800 exempted himself or herself from this quest²⁴⁷.

Dans *Soumission*, François dresse un constat sans équivoque, la femme représente selon lui « un type légèrement différent d'humanité²⁴⁸ », mais c'est surtout la créature exotique qu'il voit différemment, lui attribuant des qualités dont ne disposent pas les Occidentales. Ils parlent ainsi des étudiantes chinoises qui suivent son séminaire de littérature :

Elles ne m'interrompaient jamais, ne posaient aucune question, et les deux heures passaient sans me donner l'impression d'avoir véritablement commencé. A la sortie de mon cours je rencontrais Steve, qui avait eu une assistance comparable – à ceci près que les Chinoises étaient remplacées dans son cas par un groupe de Maghrébines voilées, mais tout aussi sérieuses, aussi impénétrables²⁴⁹.

²⁴⁶ Jean-François Staszak, *op.cit.*, p. 9.

²⁴⁷ Edward W. Saïd, *Orientalism*. New York, Vintage Books, 1979, p. 190.

²⁴⁸ Michel Houellebecq, *S*, p. 207.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 28.

François et Steve constatent la même chose durant leurs cours : que ce soient les Chinoises ou les Maghrébines, toutes sont obéissantes, calmes et « sérieuses ». Elles sont, surtout, caractérisées par l'adjectif « impénétrables », signe d'une distance fondamentale entre elles et le personnage. Le terme peut avoir un sens sexuel – Houellebecq oblige – et le désir des protagonistes est renforcé par cette barrière culturelle et physique. La femme exotique est inaccessible, mystérieuse et elle va devenir désirable, du fait de cette inaccessibilité mais aussi grâce à sa soumission, qui passe par l'absence de parole (« Elles ne m'interrompaient jamais, ne posaient aucune question »). Elle laisse à l'homme l'exercice de son pouvoir, ne questionne rien, n'interrompt pas le mâle en situation de supériorité intellectuelle. Du haut de sa chaire, François admire les Chinoises qui le respectent dans son autorité. Son attirance pour l'ailleurs trouve sa plus grande expression lorsqu'il visite son ami Radinger, dont il jalouse la vie simple : « Et je ne pouvais pas m'empêcher de songer à son mode de vie : une épouse de quarante ans pour la cuisine, une de quinze ans pour d'autres choses²⁵⁰... » La femme exotique devient la femme idéale, celle qui se soumet aux désirs de l'homme occidental délaissé, qui ne trouve plus satisfaction en ses terres. Dans *Soumission*, l'attrait de l'Islam réside pour François dans ce qu'il offre à l'homme en termes de services féminins :

Les femmes musulmanes étaient dévouées et soumises, je pouvais compter là-dessus, elles étaient élevées dans ce sens, et pour donner du plaisir au fond cela suffit ; quant à la cuisine je m'en foutais un peu, j'étais moins délicat que Huysmans sur ce chapitre, mais de toute façon elles recevaient une éducation appropriée, il devait être bien rare qu'on ne parvienne pas à en faire des ménagères au moins potables²⁵¹.

La misogynie du personnage est certaine²⁵². La femme musulmane est parfaite car dévouée, toute son éducation est tournée vers l'homme. Peu importe ce qu'elle

²⁵⁰ Houellebecq, *S*, p. 262.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 297.

²⁵² Misogynie qu'il partage avec Huysmans : « Lui-même, dans sa propre vie, ne s'était nullement mis en ménage avec l'une de ces femmes « pot-au-feu », les seules qui puissent selon Baudelaire, avec les

apportera, « cela suffit » pour l'homme occidental, délaissé par son pendant féminin à l'ère moderne. De fait, même si elles ne peuvent être toujours bonnes à la cuisine, il reste possible de continuer à les « domestiquer », et à « en faire des ménagères au moins potables », l'adjectif « potable » réifiant la femme, la transformant en marchandise, qui suffira à combler le désir masculin. Dans ce roman décadent, François représente l'archétype de l'homme qui calcule les potentialités de son bonheur avant que les changements qui affectent le pays ne viennent le frapper lui aussi. Il a surtout le regard d'un Occidental sur une culture qu'il toise d'abord de haut, avant de la voir pour ce qu'elle lui apporte, soit une domination potentielle : « l'admiration pour les sauvages et les barbares, aussi sincère qu'elle soit, se fait toujours sur la base de valeurs occidentales et s'actualise dans des pratiques que seule la domination occidentale autorise. Et il y a bien souvent de la condescendance dans la démarche²⁵³. » Le regard de François relève du cliché car il admire l'aspect hiératique d'une culture qui n'échappera de toute façon pas à l'époque marchande. Les personnages masculins, derrière leur misogynie, montrent de fait un aveuglement délétère. Ils veulent tant retrouver un schéma traditionnel dans lequel la femme serait don absolu qu'ils ne questionnent pas la méthode. Condescendance donc, bien que François adhère davantage à l'Islam, au fil du roman, adhésion logique étant donné le bonheur qu'il pense y trouver au contact des femmes musulmanes à son service.

Toute cette passion pour la femme exotique n'est finalement due qu'à une volonté impitoyable des personnages masculins d'être débarrassés de la solitude sexuelle. Ils fantasment, en définitive, l'amante parfaite, celle qui comble les désirs, sait être érotique, et disponible. Déjà, bien avant de réfléchir aux femmes musulmanes, François aimait Myriam, la jeune étudiante juive amoureuse, pour le plaisir qu'elle lui donnait : « L'amour chez l'homme n'est rien d'autre que la reconnaissance pour le

« filles », convenir au littéraire – observation d'autant plus juste que la fille peut parfaitement, avec les années, se transformer en femme pot-au-feu, que c'est même son désir secret et sa pente naturelle²⁵². (*Ibid.*, p. 95).

²⁵³ Jean-François Staszak, *op.cit.*, p. 10.

plaisir donné, et jamais personne ne m'avait donné autant de plaisir que Myriam [...] elle tortillait son petit cul avec une grâce infinie avant de me l'offrir²⁵⁴. » Myriam ressemble à Salomé qui séduit Hérode en dansant, et on peut retrouver une énième référence à Flaubert. La femme exotique est intrinsèquement séduisante.

La comparaison la plus directe est faite par François lorsqu'il analyse le mode de vie des riches Saoudiennes, opposées aux femmes occidentales. Ce fantasme du personnage principal révèle l'obsession décadente ancestrale pour celle de l'Orient et la femme exotique :

Vêtues pendant la journée d'impénétrables burqas noires, les riches Saoudiennes se transformaient le soir en oiseaux de paradis, se paraient de guêpières, de soutien-gorge ajourés, de strings ornés de dentelles multicolores et de pierreries ; exactement l'inverse des Occidentales, classe et sexy pendant la journée parce que leur statut social était en jeu, qui s'affaissaient le soir en rentrant chez elles, abdiquant avec épuisement toute perspective de séduction, revêtant des tenues décontractées et informes²⁵⁵.

Dans une France décrite comme mourante, le dynamisme de l'Islam apparaît comme une porte de sortie envisageable pour François. Il envisage dans ces changements un profit personnel : son attrait pour le régime islamique qui s'installe est clairement individualiste. On voit Houellebecq jouer ironiquement avec les fantasmes de cet Occidental dont la perversion sexuelle s'allie à merveille avec les pires réglementations d'un Islam radical. Le vocabulaire utilisé par le personnage révèle un désir latent, fantasmé, de même que la quête d'un Beau qui n'existe plus dans son monde : « strings ornés de dentelles multicolores et de pierreries ». L'emploi des verbes « se transformaient » pour les premières et « s'affaissaient » pour les dernières révèle l'ascension des unes et la chute des autres. Dans le premier cas, il y a l'imaginaire d'une magie, d'un artifice. Les saoudiennes deviennent des « oiseaux de paradis », métamorphose superlative couplée à une préciosité dédagée par les bijoux. A contrario,

²⁵⁴ Houellebecq, *op.cit.*, p. 39.

²⁵⁵ Houellebecq, *S.*, p. 91.

les « Occidentales » « s'affaissent », verbe superbement décadent car donnant l'impression d'une dégénérescence du corps et de l'esprit. Les femmes occidentales sont décrites comme affaiblies, presque malades, face à des femmes orientales en pleine santé. On repense à Annelise qui s'abat sur son canapé. De même, le terme « abdiquant » revêt une connotation singulière. Il y a un abandon de la séduction comme il y a un abandon de l'Occident. La présence de la formule adverbiale « avec épuisement » intensifie à l'extrême un abandon de l'effort. Les femmes occidentales, fatiguées par leur journée, ne peuvent qu'abdiquer car elles sont épuisées, et cet épuisement vient de l'essor du travail dans le monde moderne. Il y a là un motif typique de la « fin de race », thème cher aux Décadents, qui observaient déjà au XIX^e siècle la dégénérescence de leurs contemporains. Un postulat qui était toutefois partagé par nombre de ces derniers, notamment Nordau dont nous parlions plus haut mais même Zola qui s'y intéressait dans le cadre de ses études naturalistes. En fin de compte, les Décadents, sous couvert de se distancier de l'époque, de se dissocier de ses habitants, étaient fort proches de celle-ci, et en embrassaient les discours sociaux. Le même bilan s'applique aux antimodernes d'aujourd'hui. Dantec, Muray et Houellebecq sont également le fruit des constats de leur temps, ce qui correspond peu ou prou à ce que Compagnon affirmait lorsqu'il expliquait que les antimodernes étaient avant tout des modernes.

Les femmes occidentales sont ici le symbole du déclin total de l'Ouest. Si elles ne séduisent plus les hommes, c'est parce que l'Occident ne séduit plus l'Homme. Le discours antimoderne se trouve donc ici, de même que dans l'accusation du « statut social [...] en jeu », critique anti-libérale de la compétition obsessionnelle dans le monde marchand remplacée par un conservatisme social nostalgique. La présence de l'auteur se trouve dans ces mots, dans cette reprise du vocable journalistique, économique. « Statut social [...] en jeu », des mots qui n'ont pas d'équivalent dans la première partie de l'extrait, puisqu'il n'en est pas question dans l'univers des Saoudiennes. « En jeu » signifie bien « en compétition », pour un statut social qui se

révèle inutile face à la décadence des rapports conjugaux. Les Occidentales participent à un combat qu'elles ne peuvent que perdre ; la modernité leur vend l'illusion d'un statut social professionnel alors que le seul qui devrait compter est celui du statut familial. Cet affrontement avilit les femmes occidentales selon le narrateur puisqu'en y participant, elles sacrifient leur volonté de séduction, entraînant par là une misère du désir contemporain qui ne peut conduire qu'à la déroute d'une civilisation. Il faut bien entendre cette attaque comme une attaque fin-de-siècle contre la modernité galopante et son avatar idéologique conspué : le féminisme. La femme doit être fatale ou bien être fatalement décriée. La riche Saoudienne est la Salomé de Flaubert, à ceci près que l'approche de Houellebecq est plus naturaliste que mythologique. La différence peut surprendre eût égard aux thématiques fictionnelles de la décadence littéraire et notamment à la rupture entre Zola et Huysmans dont nous avons déjà parlé. Nous pouvons certes voir ici un clin d'œil à Flaubert – et ce n'est pas le premier – mais l'intertexte ne peut être analysé dans un effet de miroir pur. Ce qui relevait de la mythologie, de l'exotisme, de la distance chez Flaubert relève désormais du quotidien, de l'ancrage réel dans la société dépeinte par Houellebecq. Si la description faite par François reste ancrée dans un imaginaire décadent, la comparaison faite avec les Occidentales – peu flaubertienne – place Soumission dans une tradition naturaliste, soit la volonté d'analyser la société actuelle plutôt que projeter un fantasme vers un ailleurs sublimé. En fin de compte, les Saoudiennes sont un clin d'œil à la Salomé de Flaubert mais servent davantage de prétexte à une critique de la femme occidentale moderne qu'à la contemplation d'un Orient mythique. Une autre façon également de rappeler que le changement est en marche, et qu'il est bienvenu : ce qui appartenait au fantasme du décadent au siècle passé est enfin à nos portes. Bientôt, chacun pourra profiter de sa Salomé, magnifique, féminine, tout autant que dangereuse, et sortir du marasme relationnel occidental, sans passion ni désir. La quête du décadent est celle de Des Esseintes : trouver dans la figure féminine une figure de pouvoir capable de le dominer et de le sortir de la réalité. La femme occidentale, trop immergée dans la fange du réel,

est rejetée par l'auteur décadent, car, à l'instar de la nature, décevante par l'absence d'artifices qu'elle propose.

Le fantasme de François est lié à une idée antimoderne et décadente : croire dès lors l'adhésion du personnage au projet de Ben Abbas comme une adhésion spirituelle, voire utopique, serait donc bien mal comprendre la violence sarcastique qui se cache dans le roman de Houellebecq. Car, sous couvert d'un réenchâtement du monde et d'une porte de sortie de la crise que traverse l'Occident, la possible adhésion à l'Islam de François s'avère être surtout le fait des intérêts égoïstes masculins, et, finalement, une continuation des principes du libéralisme, puisque la valeur marchande s'applique désormais aux femmes dans leur globalité, venant satisfaire le plaisir rapace de l'Occidental décadent dépeint par Houellebecq.

Si Houellebecq réinvestit ce thème décadent de la femme exotique, force est de constater qu'il n'est pas seul, puisque Dantec aussi se plaît à faire de ses personnages féminins des étrangères, dont l'exotisme est certes moindre, mais révèle un fantasme de l'ailleurs, cependant bien différent que ce que l'on trouve dans *Soumission*. Ainsi, dans *Les Racines du Mal*, la scientifique Svetlana est une femme magnifique, d'origine russe, qui obsède Darquandier durant toute son enquête. À la différence de la fiction houellebecquienne, dans laquelle les femmes occupent une place purement centrée sur le physique, celle de Dantec insiste sur le caractère intellectuel des personnages féminins. Svetlana est une scientifique de renom, et son travail est vanté par Darquandier : il n'y a pas, comme chez François ou Bruno, un paternalisme ou un désir de posséder plus faible que soi, au contraire : Darquandier cherche dans cette femme un égal intellectuel aussi bien qu'une créature au physique incandescent. Son obsession érotique est intense, car cette slave possède un charme unique : « le charme slave de Svetlana aurait dégelé un mammouth sibérien pris dans les glaces²⁵⁶ ». La femme

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 146.

exotique est un feu brûlant, et même Darquandier, qui devrait être occupé à résoudre ces crimes ignobles, ne peut que se consumer de désir à chaque fois qu'il la croise :

La jeune femme blonde, enfoncée au plus profond d'un des fauteuils de cuir fauve du docteur, son livre grand ouvert sur les genoux. Ses jambes gainées de soie. Son petit tailleur gris perle, strict et anodin, quoique élégant. Ce sourire infernal qui devait bien atteindre les mille degrés centigrades. Je me suis demandé quelle était la force qui me retenait de lui sauter dessus dans la seconde. Sans doute une strate de morale résiduelle, ou pire encore, de timidité, me suis-je dit avec un sourire involontaire²⁵⁷.

La femme exotique est si désirable qu'elle ferait sortir de sa réserve Darquandier, prêt à lui « sauter dessus », loin de l'attitude d'un homme raisonnable. Svetlana est une créature démoniaque, au sourire « infernal », magnifique Bête qui envahit l'esprit du flic. Encore une fois, la description prête à sourire, et pour cause, entre le cuir, la soie et le tailleur, force est de constater que Dantec connaît ses classiques du thriller, et la scène pourrait rappeler les descriptions d'un Simenon ou le cinéma de Verhoeven. La scène rappelle d'ailleurs sans mal *Basic Instinct*, avec cette même fascination pour une femme forte qui subjugué le regard des hommes. Cependant, Dantec ne concentre pas uniquement son attention sur les charmes physiques, et son personnage exprime bien moins de machisme ou de paternalisme que ceux de Houellebecq. Comme nous l'affirmions plus haut, Darquandier montre une admiration profonde, sa timidité se révèle face à une femme dont l'assurance, l'indépendance et la prestance imposent le respect. On pourrait également se demander ce qui pousse Dantec – et Muray comme nous allons le voir – à faire de ce personnage une slave. L'exotisme de Houellebecq coïncide avec un intertexte décadent classique, tandis que celui de Dantec et Muray porte sur une autre représentation et un autre imaginaire, qui reste relié à la fin-de-siècle, puisque d'après Mario Praz, « C'est Mérimée qui a localisé en Espagne le type de la femme fatale ; vers la fin du siècle, il se situera plus volontiers

²⁵⁷ Dantec, *RdM*, pp. 153-154.

en Russie²⁵⁸. » La femme slave est-elle dès lors l'incarnation d'une étrangeté familière, plus proche de notre civilisation qu'une Saoudienne mais encore mystérieuse ? Accessible et pourtant froide, la slave appartient à un peuple souvent fantasmé par les antimodernes, un peuple qui serait en résistance contre le progressisme, et dont les femmes, bien qu'intelligentes et volontaires, auraient gardé un aspect traditionnel perdu dans le reste de l'Occident. Notons également que la Russie garde une histoire forte avec la France, dont elle a admiré la culture pendant des siècles, et dont la langue était d'ailleurs parlée à la cour de Catherine II. Dès lors, la femme slave serait-elle l'équilibre parfait recherché par l'antimoderne ? Une femme forte, intelligente, occidentale, respectueuse des manières françaises mais toujours différente, mystérieuse et sévère.

Murray n'est pas en reste et On ferme montre que les personnages masculins sont avant tout attirés par les femmes exotiques. Michel Parneix est marié à Naïma, mais, comme si ce premier exotisme ne lui suffisait pas, il a une relation clandestine avec Bérénice, d'origine slave – partageant donc notre lecture quant à l'intertexte de Dantec –, et qui est surtout son opposé radical du point de vue idéologique. L'exotisme devient alors littéralement l'Autre, et l'homme moderne révèle sa quête éternelle de la confrontation à cet ailleurs :

Bérénice avait l'air tellement contente que Parneix la serra contre lui. Certes, continuait-il à ruminer, nul ne sera plus érotique qu'une femme dont les goûts les plus profonds contrecarrent si définitivement les miens. A condition, répétons-le, qu'elle demeure inconsciente, d'un bout à l'autre, de ce radieux malentendu. Sans cesse préserver l'irréconciliable ! Le désaccord ! La discordance ! Salutaire dialogue de sourds ! L'hostilité c'est le secret. Le secret c'est l'hostilité. Pour vivre heureux baisons hostile²⁵⁹.

Le bonheur est dans la tension avec l'autre. Le secret résiderait donc dans un face-à-face permanent, une hostilité cachée entre l'homme et la femme, un mystère

²⁵⁸ Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable*, Paris, Denoël, 1977, p. 172.

²⁵⁹ Murray, *OF*, pp. 488-489.

relationnel, une forme de perversion sous-jacente qui entrainerait le bonheur. L'intertexte renvoie une nouvelle fois à la décadence, au cœur de laquelle le secret, la dissimulation sont rois, les sexes s'affrontent dans un bal corporel qui permet l'extase. L'on pense à Monsieur Vénus de Rachilde, dans lequel Raoule de Vénérande trouve plaisir dans le secret de sa relation perverse avec son esclave modelable Jacques. Ou bien à Jean Lorrain, qui se faisait une spécialité de conter les bas-fonds parisiens, les relations hostiles entre son Monsieur de Phocas bourgeois et les prostituées dont il n'attend que la soumission ou la mort. Et que dire encore de Mirbeau, qui construit les relations homme-femme dans l'optique de l'hostilité franche, de la violence, du désir de mort²⁶⁰. Dans la fiction de Muray, c'est parce que la modernité plonge le monde dans l'uniforme, dans la convenance, et qu'il cherche à faire éclater les différences, que le discours antimoderne promeut alors la distance entre les êtres. Bérénice représente de fait la femme étrangère à soi, qui provoque l'hostilité de Parneix. Dans le roman, elle cherche toujours à le pousser à embrasser la modernité, sortir profiter de ce qu'offre le festivisme, partir en voyage, se marier un jour, avoir des enfants...nombre de projets que refuse Parneix, engoncé dans un monde qui n'existe plus, résistant au changement qui emporte ses contemporains. Il l'affirme lui-même, ses goûts « contrecarrent » les siens, et l'oxymore « radieux malentendu » annonce le projet antimoderne : cette distance ne fait qu'exacerber les tensions érotiques à l'heure d'un monde aseptisé. Et quand Parneix trompe Bérénice, c'est encore avec une femme totalement différente, répondant au nom de Nacira, jeune étudiante noire dont il fantasme sur les fesses : « Lui il ne pensait qu'à retirer, et le plus méthodiquement possible, centimètre par centimètre, descendre bien progressivement, sur les belles fesses de Nacira, sur ses reins de velours noir, son collant-panty champagne en lycra, nylon et microfibres²⁶¹. » On croirait lire la description de tissus étrangers lorsque le narrateur évoque le collant de Nacira. Á

²⁶⁰ « Les crimes les plus atroces sont presque toujours l'œuvre de la femme...C'est elle qui les imagine, les combine, les prépare, les dirige. » (Octave Mirbeau, *Le jardin des supplices*, Paris, Fasquelle, 1957, p. 24.).

²⁶¹ *Ibid.*, p. 342.

l'instar des descriptions de Dantec, l'on croirait lire un pulp ou une œuvre érotique convenue. Après tout, il faudrait rappeler que l'on prête à Muray nombre d'ouvrages érotiques commandés et rédigés anonymement. Dès lors, ses descriptions risibles correspondent à une stylistique attendue. L'érotisme passe par le vêtement mais surtout la matière qui peut s'arracher, prompte à laisser libre cours à la sauvagerie de Parneix. Dans l'écriture de Muray, la femme se dissimule sous des vêtements fragiles qui ne demandent qu'à être pris de force.

« Baisons hostile », se dit celui-ci, établissant sa vérité personnelle quant à la possibilité d'un éros authentique. Ce dernier ne peut se traduire qu'avec une femme comme Bérénice, « remplie de cette troublante vivacité « orientalo-fragonarde²⁶² », comme l'écrit lui-même Parneix en parlant de sa maîtresse. Derrière cet oxymore étrange se cache la puissance d'attraction d'une créature qui représente le désir pur mais aussi la fin d'une époque pour Parneix. « Orientale » car exotique, étrangère, érotique, et « fragonarde », car elle pourrait être la jeune fille de La Balançoire, frivole, enjouée, allumeuse. Bérénice est une toile de Fragonard car elle est une femme galante, prompte à la fête, aux plaisirs de la chair, mais aussi, à l'instar de l'art du maître, représentative de la fin d'une époque artistique, celle du rococo. L'exubérance de Bérénice est appelée à disparaître, sacrifiée sur l'autel de la modernité assommante. Une nouvelle fois, la décadence n'est jamais loin, si ce n'est qu'elle s'actualise, dans la littérature moderne, se révélant plus brute, plus sexuelle encore, lorsqu'elle évoque la femme, comme ici Parneix décrivant Bérénice : « Tes beaux seins entre tes avants bras, quand tu te replies à quatre pattes, l'arrière de ta tête, ta nuque secouée, le creusement des reins que tu accentues pour mieux offrir toute ta fente²⁶³ » L'imaginaire de Parneix montre un caractère résolument cliché, et la plupart des scènes érotiques du roman sont décrites à travers ce regard vieillot, qui cherche surtout à ressusciter une vision de la femme disparue à l'ère moderne, soit celle d'une créature animale

²⁶² *Ibid.*, p. 43.

²⁶³ *Ibid.*, p. 149.

dépourvue de toute culture. Faire de Bérénice une panthère, c'est ressusciter un imaginaire des années 1970, une époque dont Muray a la nostalgie, et dont il reprend les vieux codes érotiques dans un univers mental qui a changé. Il n'y a de fait pas plus réactionnaire que les descriptions de Parneix, souvent dépeint comme un vieil obsédé insupportable dans le roman dont la misogynie est celle d'un homme qui fantasme le sexe lorsqu'il est dominateur, et lorsque l'animal en face de lui renforce sa supériorité masculine. Bérénice l'animal s'offre à Parneix, homme de culture. Ce dernier cherche à garder ses relations adultères dans un monde qu'il considère trop transparent et puritain, et son désir est définitivement égoïste. Les tentatives de Bérénice pour qu'il quitte sa femme ne peuvent aboutir car Parneix ne pense qu'au sexe, et au statut de supériorité que lui donnent ces parties de jambes en l'air sauvages. Néanmoins, il serait trop simple de réduire le personnage à une figure machiste. Nous pouvons également voir dans son attitude et sa rhétorique une volonté d'éviter à Bérénice les changements en cours. Il trouve en elle son idéal lorsqu'elle oublie ses marottes modernes et qu'elle s'abîme avec lui dans l'incandescence de la fusion sexuelle. En un sens, la peur de Parneix est celle du féminisme, de la lutte contre les hommes, d'un monde qui prône de plus en plus l'indifférenciation – Muray avait compris bien avant l'heure la portée que prendrait la question des genres à notre époque – et qui empêcherait chaque sexe de révéler son individualité, ses particularités et ses désirs. Parneix le révolté attend de Bérénice une révolte similaire, qu'elle refuse le monde festivist, qu'elle s'affirme contre la dégénérescence de ses contemporains et le désastre de son époque. Face à l'impossibilité de l'amener vers lui, il trouve refuge dans cette hostilité par défaut, créée par les différences de conception qu'ils ont quant à la société actuelle. Si Bérénice ne peut le suivre sur le sentier d'une résistance à l'ordre établi, il lui faut dès lors trouver une forme de plaisir dans cette distance, cette tension. L'hostilité est bâtie sur les cendres d'une fusion potentielle dans la révolte antimoderne. Pourtant, en cherchant à statufier sa relation adultère, il dépasse le simple désir pour s'aventurer vers des terres plus sacrées, comme nous allons le voir maintenant.

4.3 La femme est le salut de l'Homme

*Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant
D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime
Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même
Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend.*

Verlaine

La femme inconnue de Verlaine est l'idéal de ces auteurs qui subissent la modernité, terrés dans le spleen et spectateurs d'un monde qui se vide de son charme. Le poète avait déjà compris ce qui hantait certains de ses pairs décadents : la quête du Graal moderne, soit celle d'un amour inconditionnel, donné et reçu. Si ce thème habite la littérature depuis des siècles, il faut préciser que la littérature décadente est particulière car elle est une division permanente, une mise à distance des choses à l'heure de la fragmentation de la société, mais ces ruptures masquent le désir d'un rapprochement avec l'Autre, qu'il soit terrestre ou céleste. Cet amour terrestre prend la forme de la femme, et celle-ci est, comme l'écrit Verlaine, ni totalement même, ni totalement autre, fantasme absolu d'une altérité-fusion qui permet de vivre la passion et d'être entendu et écouté. Si nous avons pu voir que la femme était la Bête, la femme fatale, la mère coupable ou encore l'Autre désiré, elle prend sous la plume des auteurs des atours sacrés, dont le caractère résolument stéréotypé doit être disséqué. Nous allons ainsi constater que pour Muray, la femme est l'horizon possible du bonheur, l'antimonde qui permet de sortir d'une société de plus en plus gangrénée par le culte de l'uniforme. Il se révèle profondément catholique lorsqu'il embrasse la promesse paulienne d'une fusion possible des deux sexes, d'une rencontre après la séparation originelle, d'un manque inhérent comblé par la présence de l'Autre. Dantec, lui, fait de la femme le futur de l'Homme, réinvestissant la figure de la Vierge Marie dans une

sacralisation intense du deuxième sexe. Enfin Houellebecq, derrière la façade misogyne de ses personnages, imagine aussi la femme idéale comme étant la Vierge incarnée, à travers la figure de la grand-mère aimante, ou bien lorsqu'il crée des personnages féminins rejetant les chimères de la modernité. Ces visions coïncident avec un paradoxe décadent : celui d'un amour-haine pour les femmes, mais aussi d'une vision définitivement classique, voire traditionnelle, et révélatrice d'un regard masculin inquisiteur mais souffrant.

L'obsession centrale de Parneix est, dans *On Ferme*, de réussir à maintenir sa relation clandestine. Il cherche à fuir un monde qui ne lui permet plus de vivre dans le secret, où il faut désormais tout dévoiler. La société de ses contemporains est une société folle où la Fête est devenue le mantra terminal. La Transparence est le mot d'ordre. Parneix trouve alors le salut dans une relation adultère, dont Bérénice est l'épicentre. Cette dernière concentre ce que l'époque a pour lui de détestable, c'est une femme enjouée, toujours prompte à suivre les nouvelles tendances du moment, s'extasie devant le moindre événement culturel, et à se plier aux mots d'ordre dictés par son temps. Elle participe à chaque événement de management comme une fidèle en extase : « Elle était sortie de là rassérénée. C'était un nouveau siècle qui démarrait, on avait bien raison de le dire. Elle ne le voyait pas noir du tout.²⁶⁴ »

Pourtant Parneix en fait sa lumière dans les ténèbres de la modernité. Comme si, en couchant avec Bérénice, il tentait à la fois de se venger du réel qui l'entoure et de retrouver cette part de secret que la modernité lui enlève. Cette vengeance semble s'exercer lors du rapport sexuel, animal, où Bérénice est dépeinte comme une créature soumise, à la merci du personnage masculin égoïste et supérieur. Lorsqu'il part dans ses digressions poétiques, Bérénice est décrite en des termes clairs : « Passage dérobé. Souterrain. Volupté couleur muraille. Plaisir par le fragment et en fragments. À l'envers du monde réel. Contre la société présente. [...] Bérénice, mon anti-monde²⁶⁵. »

²⁶⁴ Muray, *OF*, p. 340.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 479.

« Anti-monde », opposée et attractive, toxique et nécessaire, Bérénice est l'incarnation de la possibilité d'une île au milieu d'un océan hostile. Le narrateur-personnage, Jean-Sébastien, médite aussi sur Bérénice, et la considère comme la « clef » : « Ma grande énigme ! Mon enthousiasmante attraction ! Mon Aleph à moi ! Ma clef ²⁶⁶ ! » Bérénice est l'« Aleph », la première lettre de l'alphabet hébreu, primordiale, mais aussi la « clef », au sens des paroles du Christ, soit la délivrance incarnée, porte d'entrée du Paradis et sortie d'un monde étouffant et totalitaire. Bérénice obsède tant Parneix et Jean-Sébastien qu'elle amène ce dernier à considérer la femme comme un équivalent divin, une forme christique, loin des simples horizons érotiques. Lors d'un délire de Jean-Sébastien, celui-ci croit discuter avec Balzac dans sa chambre. L'auteur lui explique alors que la femme est centrale, et que sans elle, que reste-t-il au prosateur ?

- Pas de femmes, donc pas de réalisme. Ça se démontre sans fatigue.
- Pas de femme, donc pas de société ? Pas d'événements ? Pas d'histoires ?
- Je ne te le fais pas dire.
- Pas de femmes, donc pas de roman ²⁶⁷?

La femme serait le cœur de la tentative réaliste balzacienne de dépeindre les mœurs de son époque, comme elle est finalement le cœur de la tentative de Muray de réfléchir la modernité de la fin du XX^e siècle. La femme est à la fois le salut de l'homme fatigué du monde moderne, mais aussi le salut du romancier. Le matériau idéal, à partir duquel travailler le réel environnant. Il y a un lien, une filiation même, entre le projet réaliste de la Comédie Humaine de Balzac et celui de Muray, même si ce dernier a choisi la forme des essais plutôt que du roman pour construire un monde et des personnages. L'autre différence se situe dans la priorité que donne Muray aux personnages féminins, autour desquels gravitent des hommes pervers, délaissés, fatigués par l'époque. Balzac concevait le réalisme comme dépendant des personnages et de leurs mœurs et Muray perpétue cette tradition, en consacrant les relations homme-

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 145.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 288.

femme comme épice de la décadence de l'époque. Ainsi, pour dépeindre le XXI^e siècle naissant, Muray tente d'écrire la difficulté des rapports humains, au moment où la société devient de plus en plus prompte à vouloir faire tomber les barrières entre les choses, à déclarer l'égalité totale entre les sexes, à faire disparaître toute distance, toute dispute, toute dissension. Muray rétablit alors la primauté du désir, lorsqu'il est alimenté par le conflit, par le rapport de force, par la différence claire et nette entre les êtres. Dans *On Ferme*, Muray continue les analogies avec des auteurs du XIX^e siècle, et Parneix voit en Bérénice la continuation de Nana, de Zola : « Ce n'est plus Balzac, d'un seul coup, qu'elle réveille en lui, Bérénice. C'est Zola et puis Nana. La grande Femelle corruptrice. La chair souveraine et fatale. Celle dont la possession vous fait vivre. Dont la perte vous anéantit²⁶⁸. » Les formules sont banales, vieillottes : Muray écrit depuis une époque disparue. Il est le produit d'un monde mort qu'il cherche à ressusciter, sacrifiant régulièrement sa prose à des lieux communs permanents quand il s'agit de décrire les femmes. L'homme accepterait la « possession » avec joie, celle-ci lui permettant de continuer à exister. Sans cette « grande Femelle corruptrice », le monde serait mort, sans désir, sans amour, sans vie. Il n'y aurait plus que le semblable, l'uniforme, et au bout du chemin l'ennui, mortel et souverain. L'ennui se retrouve dans la solitude. L'Autre est la solution au mal-être moderne : « 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 failles²⁶⁹. » Un amour permettrait à François de s'affranchir de la modernité. Le couple est décrit comme un abri, « un monde autonome et clos », protégé du reste. Mais l'homme, seul, dérive sans joie, et cette absence de bonheur et de but ouvre autant de « failles » qu'il y a de questionnements sur le sens de sa vie.

Le corps est bien entendu le vortex qui aspire les personnages masculins ; le sexe, la tentation et la salvation enchanteresse qu'il cherche en permanence. C'est parce

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 379.

²⁶⁹ Houellebecq, *S*, p. 132.

que la femme est belle, désirable et bien souvent docile qu'elle apporte le salut. François parle ainsi de Myriam comme d'une justification à sa vie, lorsqu'elle lui procure du plaisir égoïste : « Quant à ses fellations, je n'avais jamais rien connu de semblable ; elle abordait chaque fellation comme si c'était la première, et que ce devait être la dernière de sa vie. Chacune de ses fellations aurait suffi à justifier la vie d'un homme²⁷⁰. » « Justifier la vie d'un homme » passe par l'éros. « La grande Femelle corruptrice », ravit l'homme, mais en le ravissant, lui accorde un bonheur insoupçonné. Ce ravissement fait de l'homme une créature fragile et simpliste. La vision décadente est paradoxale. D'un côté, le dandysme prévaut, et l'homme est un être de culture, supérieur ; de l'autre, il n'est rien sans son pendant féminin. La fierté masculine faillit face à la nécessité de l'Autre. L'homme, aussi supérieur soit-il, est réduit à néant lorsqu'il évolue seul dans le monde. Cette simplicité masculine atteint son apogée lorsque Parneix se remémore la poitrine de Geneviève, véritable « chef-d'œuvre » divin au même titre que « le cul de Bérénice » : « Il n'y avait touché qu'une fois, il n'était pas près de les oublier. Ils faisaient partie depuis, dans sa mémoire, des preuves de l'existence de Dieu. Ainsi que quelques autres chefs-d'œuvre. Le cul de Bérénice pour commencer²⁷¹. » Parneix est un vieux pervers, c'est une évidence, et les poncifs qu'il manie sortent tout droit d'un imaginaire adolescent, comme si le « cul de Bérénice » amenait la preuve de l'existence de Dieu. L'imaginaire de Muray démontre finalement qu'il est lui-même un enfant de son temps. C'est là sa modernité, sa proximité avec l'époque qu'il voit évoluer à rebours de ses idéaux de jeunesse. Il fût un soixante-huitard convaincu de la libéralisation sexuelle et qui vit la société avancer vers le contraire de cet idéal, avec davantage de puritanisme, de retour de la morale. Son style adolescent laisse percevoir sa vision héritée d'un temps où il était interdit d'interdire. La maladresse de ses descriptions, la misogynie intrinsèque à son personnage révèlent en substance un mal-être fondamental : celui de finir par mourir à

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 39.

²⁷¹ Muray, *OF*, p. 391.

petit feu, sans passion, comme les autres hommes modernes, qui, mariés et avec enfants, attendent la mort. Bérénice fait naître en Parneix un feu ardent qu'il pense disparaître dans une époque aseptisée, et tandis qu'elle souhaite révéler leur relation au monde entier, et donc la normaliser, Parneix préfère la vivre à la façon des vieilles fictions érotiques d'un monde disparu : dans l'adultère et les plaisirs de la chair. Parneix est en définitive un personnage dégoûtant qui accentue ses défauts. On pourrait même affirmer qu'il est sans filtre, et que les énormités prépubères qu'il professe sont des provocations permanentes. Il n'y a rien de plus décadent qu'un personnage qui, en lutte contre son époque, utilise une femme pour échapper aux démons de la modernité, et assouvir ses désirs d'égoïste impénitent.

Même Darquandier, dans *Les Racines du Mal*, se met à divaguer lorsqu'il décrit Svetlana : « Mais l'univers semblait tout entier destiné à n'être qu'un écrin pour elle²⁷². » Il y a décidément une comparaison récurrente entre la femme et le divin ou l'univers. Et cela est logique, puisque la faille ontologique des décadents est celle de la distance avec Dieu. Ce divin inaccessible, rejeté par la société post-Révolution française, est cherché par les personnages masculins dans le monde réel, et se trouve personnifié dans la femme. Les décadents modernes y trouvent la différence, la distance suprême qu'ils aiment et ne voient plus dans une époque qui se prétend guérie de toute dissension.

La femme idéale devient celle qui maintient la dissension, et ne boit pas les fausses paroles des temps nouveaux. Désespéré par la compétition sexuelle et la solitude, le personnage houellebecquien trouve ainsi le salut dans les bras d'une femme qui rejette les chimères de la modernité. Dans *Les Particules élémentaires*, Bruno fait la rencontre de Christiane, une femme qui, comme lui, a connu une vie de souffrance à la suite de la libération sexuelle, mais qui possède la particularité d'être antiféministe :

J'ai jamais pu encadrer les féministes... reprit Christiane alors qu'ils étaient à mi-pente. Ces salopes n'arrêtaient pas de parler de vaisselle et

²⁷² Dantec, *RdM*, p. 179.

de partage des tâches ; elles étaient littéralement obsédées par la vaisselle. Parfois elles prononçaient quelques mots sur la cuisine ou les aspirateurs ; mais leur grand sujet de conversation, c'était la vaisselle. En quelques années, elles réussissaient à transformer les mecs de leur entourage en névrosés impuissants et grincheux. À partir de ce moment – c'était absolument systématique – elles commençaient à éprouver la nostalgie de la virilité. Au bout du compte, elles plaquaient leurs mecs pour se faire sauter par des machos latins à la con. J'ai toujours été frappée par l'attraction des intellectuelles pour les voyous, les brutes ou les cons. Bref, elles s'en tapaient deux ou trois, parfois plus pour les très baisables, puis elles se faisaient faire un gosse et se mettaient à préparer des confitures maison avec les fiches cuisines Marie Claire. J'ai vu le même scénario se reproduire, des dizaines de fois²⁷³.

Le prosaïsme de la description de Christiane ne doit pas faire oublier la dimension intertextuelle du texte. La féministe est une version moderne de la femme fatale, topos décadent s'il en est, à la fois tentatrice et victime, désirable et haïssable. Le discours de Christiane révèle surtout une conception sociale particulière : le féminisme serait un mirage qui fait souffrir les deux sexes, et au bout du compte, les sujets triviaux abordés et les luttes ridicules n'empêchent pas ses adeptes de finir à la maison et de reproduire un modèle exécré. La femme revient à son statut de « bête » dont nous avons développé la définition précédemment, soit un mélange de bestialité et d'imbécilité. Imbécile car elles se font à leur tour avoir, devenant ce qu'elles combattaient avec ardeur, et bestial car elles se tournent vers des « machos latins à la con », ce qui est exactement l'inverse de l'idéologie qu'elles prônent. Christiane partage la vision antimoderne des personnages masculins. Elle pense que le féminisme est contre le genre féminin, dont le véritable plaisir serait de s'occuper de son logis, soit, en substance, de devenir la matrone « pot-au-feu » dont parlait Huysmans. En se déclarant ouvertement antiféministe, et de facto en partie antimoderne, Christiane devient l'amour idéal pour Bruno, et il connaît de réels moments de bonheur avec elle. La femme idéale, salut de l'Homme, est dans la fiction houellebecquienne celle qui rejette les chimères de la modernité et qui s'offre à l'homme dans une véritable relation

²⁷³ Houellebecq, *PE*, pp. 182-183.

amoureuse et sexuelle : « La plupart des hommes préfèrent les pipes, dit-elle encore. La pénétration les ennue, ils ont du mal à bander. Mais quand on les prend dans la bouche ils redeviennent comme de petits enfants. J'ai l'impression que le féminisme les a durement atteints, plus qu'ils n'ont voulu l'avouer²⁷⁴. » La comparaison avec « de petits enfants » prouve de nouveau la fragilité des hommes. La relation conjugale n'est alors qu'une possibilité de bonheur ancestral retrouvé, lorsque le partenaire féminin fait montre de qualités altruistes, de dévotion, de maternité.

La femme peut donc être le salut de l'homme, lorsqu'elle représente un sanctuaire qui protège du monde moderne. Si cette vision s'applique à l'amante, il convient d'aborder la sacralisation de la dame, non plus sexuelle, mais virginale, mariale dirons-nous. La compagne mariale est le remède ultime à la décadence moderne, puisque, à l'instar de la Vierge Marie, elle est capable de se sacrifier pour assurer à l'homme et au monde la potentialité du bonheur ou celle d'une salvation.

La méditation de François, dans *Soumission*, révèle quelque chose de la vision houellebecquienne du féminin idéal. Lorsqu'il est en voyage à Rocamadour, l'universitaire entre dans la fameuse église à la Vierge noire et réfléchit à la civilisation médiévale chrétienne :

La Révolution française, la République, la patrie...oui, ça a pu donner lieu à quelque chose ; quelque chose qui a duré un peu plus d'un siècle. La chrétienté médiévale, elle, a duré plus d'un millénaire [...] la véritable divinité du Moyen Âge, le cœur vivant de sa dévotion, ce n'est pas le Père, ce n'est pas même Jésus-Christ ; c'est la Vierge Marie²⁷⁵.

A contrario du Moyen-Âge, la République est brève, car la figure de la femme mariale a disparu, et que la décadence la ronge de l'intérieur. Il faut bien comprendre que la Vierge Marie devient l'idéal féminin non pas en tant que femme vierge – le sexe est trop important dans la fiction des auteurs – mais en tant que femme prête à se sacrifier. Il s'agit de penser Marie aux pieds de son fils sur la croix, plutôt que Marie

²⁷⁴ Houellebecq, *PE*, p. 140.

²⁷⁵ Houellebecq, *S*, p. 162.

éternelle vierge. Dans *Les Particules élémentaires*, cet idéal de la femme mariale est incarné par la grand-mère de Michel. Elle représente le puits de lumière dans sa vie, dans lequel il baigna et connut le véritable bonheur et le véritable amour, avant de devenir adulte et de perdre ce paradis perdu qu'était l'enfance. Abandonné par Janine, comme nous l'avons vu, Michel est élevé par cette femme, dont la vie pourrait être une hagiographie de sainte :

Cette femme avait eu une enfance atroce, avec les travaux de ferme dès l'âge de sept ans, au milieu de semi-brutes alcooliques. Son adolescence avait été trop brève pour qu'elle en garde un réel souvenir. Après la mort de son mari elle avait travaillé en usine tout en élevant ses quatre enfants ; en plein hiver, elle avait été chercher de l'eau dans la cour pour la toilette de la famille. À plus de soixante ans, depuis peu en retraite, elle avait accepté de s'occuper à nouveau d'un enfant jeune – le fils de son fils. Lui non plus n'avait manqué de rien – ni de vêtements propres, ni de bons repas le dimanche midi, ni d'amour. Tout cela, dans sa vie, elle l'avait fait²⁷⁶.

La grand-mère de Michel est dépeinte comme une sainte, survivant à une vie de misère et d'abus de la part des hommes. Le narrateur insiste, « tout cela, dans sa vie, elle l'avait fait », comme si cette hagiographie ne pouvait que surprendre dans notre monde moderne. La grand-mère, véritable contrepoids à la mère, est cet idéal de femme mariale qui rend le monde plus beau, plein d'amour, et donne à l'homme une nostalgie d'un paradis perdu.

Enfin, cette sacralisation prend un tour majeur dans la fiction de Dantec, qui fait de la femme le futur littéral de l'Homme. Dans *Babylon Babies*, Marie Zorn, la jeune femme enceinte des jumelles Zorn, que Toorop est chargé de protéger et d'amener de la Sibérie au Québec, est une schizophrène dont les manifestations hallucinantes tétanisent les personnages. Celles-ci sont décrites par le narrateur comme des éléments incompréhensibles par l'Homme, trop limité encore : « l'humanité ne sait pas se servir des potentialités de [leurs] cerveaux. Ils ont été faits pour quelque chose

²⁷⁶ Houellebecq, *PE*, p. 90.

que l'humanité actuelle ne fait que découvrir²⁷⁷. » Ces manifestations sont visibles dans les changements de personnalité impressionnants de Marie, ainsi que dans les hallucinations dont elle est victime, et qu'elle décrit précisément. C'est une femme souffrant de troubles de l'identité multiple aux capacités décuplées :

L'esprit de Marie est comparé à une mine, soit le territoire du dessous, enfoui sous la Terre, que l'Homme exploite depuis l'invention de l'outil, mais dont il ne peut encore tracer tous les réseaux, tunnels et richesses. De fait, elle est ce qui est enfoui en l'Homme, et qu'il ne fait encore qu'explorer.

Oui, elle était une fleur-réseau ouverte à toutes les formes de vie passant à sa portée, son propre métabolisme, cette machinerie de viande, de sang et d'électricité à bas ampérage n'était plus qu'une manifestation particulière d'un processeur cosmique dont elle avait toujours soupçonné l'existence, mais dont la présence était désormais manifeste dans chaque iridescence d'atomes ionisés en provenance de l'ampoule halogène, dans chaque grain de poussière, dans chaque rêve d'un chat de passage²⁷⁸.

Pourtant cette vision est le rêve décadent ultime, celui de la connexion définitive avec le divin, perdue depuis la Révolution française. Dantec imagine à travers Marie la fin d'une césure existant depuis Adam et Ève, et la possibilité de retrouver le lien perdu avec Dieu. Ces manifestations de personnalités multiples, de connexions à l'univers qui l'entoure, sont dues à la capacité fragile de Marie d'accéder à des zones du cerveau encore obscures pour un simple être humain. Elle est la femme qui annonce le futur, et concentre en elle la double vision des décadents, soit celle de la femme dangereuse et de la femme divine. Si Marie est déjà une démesure dans le monde des Hommes, elle est un grain de poussière par rapport aux bébés Zorn qu'elle porte en elle et qui seront ce que Michel Foucault évoquait comme le projet du « corps glorieux de la technoscience.²⁷⁹ » En effet, les jumelles Zorn annoncent l'Homme à venir, et ces bébés monstrueux sont décrits comme menaçants, déjà pendant la grossesse :

²⁷⁷ Maurice G. Dantec, *BB*, p. 115.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 314.

²⁷⁹ Michel Foucault, *Les Corps utopiques*, Paris, Lignes, 2008, p. 10.

L'état de Marie ne variait plus, la croissance des bébés était anormalement normale. Son ventre formait désormais une belle bulle ronde, la peau toute pâle tendue à craquer, les veinules sous l'épiderme translucide faisaient courir un feu bleu. Les bébés étaient bien des filles. Deux petites jumelles. Parfaitement monozygotes. Nées du même œuf, c'était le moins que l'on puisse dire. Les vidéographies des deux bébés-clones laissaient voir une activité biophotonique environ cent fois supérieure à la normale [...] Les rares informations scientifiques que Toorop parvenait à saisir formaient un tableau menaçant dans son esprit²⁸⁰.

L'activité biophotonique, visible à travers la radiographie, « cent fois supérieure à la normale », permet d'imaginer des êtres dont le rayonnement intense renvoie à tout un imaginaire de la mutation, ne serait-ce que celui des radiations atomiques. De même, « la peau toute pâle tendue à craquer » laisse penser que Marie ne peut contenir des bébés d'une telle puissance. Des bébés qui finiront par émerger, comme si sa grossesse était une métaphore de l'avènement assuré du Surhomme – ou de la Surfemme – dans l'évolution de notre espèce. L'accouchement ayant eu lieu, Toorop observe avec effroi et fascination les jumelles Zorn :

De simples bébés humains. Deux petites filles aux cheveux blonds et à la peau très claire. Un vrai bonheur d'allumé aryaniste. [...] Les yeux des bébés étaient plus violets que bleus, ils luisaient d'un feu électrique, comme deux pointes laser cachées sous les petits plissements de leurs paupières, et par moments, Toorop semblait voir des moirures étranges parcourir leur cristallin²⁸¹.

La description de Toorop est celle d'un homme aussi inquiet que curieux face à ces jumelles monstres de la technologie, dont les yeux reflètent un feu intérieur étrange. Les jumelles Zorn, futur – ou plutôt fin – de l'humanité, comme nous le verrons au cours de notre chapitre sur l'apocalypse, sont sous la plume de Dantec une forme de Messie futuriste. À ce titre, Dantec ne cherche pas seulement à imaginer la fin de l'Homme à travers l'avènement d'un monstre, d'un Surhomme, mais bien à établir une nouvelle eschatologie, en joignant technoscience et spiritualité, dans une

²⁸⁰ Dantec, *BB*, p. 516.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 519.

forme de vision apocalyptique futuriste. Le nom de Marie n'est pas choisi au hasard, il renvoie à la Vierge Marie. De fait, la conception miraculeuse du Christ est représentée dans *Babylon Babies* par la conception scientifique. Marie est porteuse du messie à venir. Elle est une figure mariale, car en se sacrifiant – elle meurt pendant l'accouchement – elle va donner naissance à deux jeunes filles qui porteront le salut de l'humanité, dans un monde qui vire au chaos. Ces deux jumelles représentent l'Alpha et l'Omega, comme le Christ dans la tradition chrétienne. Elles seront le commencement et la fin d'une nouvelle métaphysique. La femme est bien divinisée dans la fiction de Dantec, qui reprend les codes bibliques en faisant de Marie Zorn une nouvelle Vierge, et en féminisant le Christ nouveau. Le futur de l'Homme est féminin, écrit Dantec, et l'homme est impuissant face à ce nouveau paradigme.

La femme est-elle soluble dans la Décadence ? Difficile de ne pas répondre par l'affirmative, tant la fiction des trois auteurs réinvestit des thèmes chers aux décadents du XIX^e siècle. Elle est soluble, indissociable et partie prenante de la décadence. La description des personnages féminins montre une simplicité, un caractère foncièrement grossier, ce qui en dit long sur la pensée antimoderne des auteurs. De prime abord elles sont largement décrites sous des atours clichés, caractéristiques de la littérature fin-de-siècle. Les auteurs ne cherchent pas à combattre ces stéréotypes, mais bien à les accentuer. Il y a une misogynie claire, héritée des prosateurs du siècle dernier. Sous leurs plumes, la dame semble certes être parfois dépeinte comme une victime des errements de la modernité, une victime du libéralisme sexuel qui ne l'aurait rendue que plus malheureuse ou encore une victime de l'éclatement des rapports sociaux entraîné par l'après Mai 1968, mais elle reste démoniaque, succube des temps modernes qui obsède les personnages masculins rongés par le désir à l'aune de la compétition sexuelle. Sorcière coupable des pires méfaits, elle est l'incarnation du malheur subi par les hommes, notamment lorsqu'elle abandonne ses rôles traditionnels, comme nous l'avons vu avec la figure de la mère ou celle de l'épouse qui travaille. La complexité n'est en définitive pas celle du personnage féminin, dépeint sous des atours

élémentaires et souvent clichés, mais celle de son rapport au personnage masculin, et ce qu'elle révèle de la crise qu'il traverse. La gent féminine n'est pas le sujet principal de la littérature décadente, mais bien un accessoire qui permet de dévoiler les failles de l'homme à l'époque moderne. Nous avons ainsi vu que lorsque les dames étaient décrites négativement, c'était en raison de la souffrance qu'elles provoquaient chez le personnage mâle. Ce caractère péjoratif se heurte certes à une sacralisation de la femme. Mais cette sacralisation n'est pas là pour mettre en valeur la figure mariale elle-même. Celle-ci n'opère que lorsqu'elle apporte au personnage décadent le bonheur et la raison de vivre qui lui font défaut dans un monde moderne honni. La conjointe mariale est alors le salut de l'Homme. Elle dévoue son amour, son esprit et son corps au personnage masculin qui semble un instant sortir du gouffre décadent. Incarnation de la Vierge Marie, dans le sens du sacrifice – et non de la chasteté – elle a plusieurs visages selon chaque auteur. Pour Houellebecq c'est la grand-mère aimante qui se sacrifie, l'amante qui rejette les idéologies modernes pour mieux entrer en communion sexuelle avec l'homme ou encore la femme exotique rappelant une époque disparue. Muray imagine lui des personnages féminins qui doivent s'opposer à l'homme dans un monde homogène qui ne laisse plus de place au secret, au caché, et en fin de compte au désir véritable. Le bonheur de Parneix semble ne passer que par celle qui lui échappe, sa Bérénice qu'il qualifie d'« anti-monde » et qui lui apporte suffisamment de résistance pour qu'il se sente ardent dans cette époque de morts-vivants. Enfin Dantec, lorsqu'il ne met pas en scène le désir incontrôlé de Darquandier pour Svetlana, belle scientifique russe, dans *Les Racines du Mal*, fait de Marie le futur de l'Homme. *Babylon Babies* est une réécriture perverse de la naissance du Christ et Marie Zorn la Vierge Marie réincarnée, apportant au monde un nouveau choc métaphysique à travers les deux jumelles, elles-mêmes de sexe féminin, et premières post humaines à même d'éradiquer l'ancien monde agonisant. Il ne faut dès lors pas chercher une déconstruction ou une distance critique dans la description faite par ces auteurs. Ils renforcent des poncifs déjà bien établis et les actualisent à l'aune du nouveau siècle. Il y a quelque chose d'assumé dans leurs représentations du sexe féminin. Ils ne cherchent

pas la complexité mais bien la simplicité de personnages qui mettent en valeur leurs critiques de la modernité.

L'amour et la haine dansent à corps perdus à l'heure de la fin du monde. Le désespoir fait dire aux personnages les pires insultes quant aux femmes, lorsqu'elles les ont abandonnés. Puis, lorsqu'ils entraperçoivent un éclat de lumière salvateur au milieu des ténèbres de la modernité, l'amour reprend sa place première, comme sentiment à même de les sauver de l'agonie décadente. Le paradoxe n'est que de surface. En fin de compte, la femme est ange ou démon selon sa capacité à s'offrir à l'homme et au monde. En acceptant de s'offrir, elle répare le monde et montre l'opportunité de sortir du brouillard qui environne l'esprit des hommes dans la modernité toxique.

Salva Mater ! Prière de chevet des auteurs qui tentent chacun de reconstituer une église dans laquelle déposer leur âme souffrante. Nous allons désormais voir que la femme n'est que la pierre de cette fondation spirituelle plus large. La fiction décadente est le chant du cygne du sacré, mais aussi son appel le plus désespéré.

CHAPITRE V

MYSTIQUES D'UN SIÈCLE AGONISANT

L'homme d'aujourd'hui est non seulement sans qualités, il est sans condition.

Maurice G. Dantec

En sapant les fondations d'un christianisme bimillénaire, la Révolution française est devenue la source de tous les maux pour les écrivains fin-de-siècle. La vindicte à l'égard des idéaux révolutionnaires traversa le XIX^e siècle, qui, derrière sa façade progressiste, connut la naissance de spiritualités hétéroclites, animées par des cohortes de fidèles désemparés par la disparition d'un culte qui encadrerait la société française. Léon Bloy sut exprimer l'angoisse de ses contemporains, livrés au désarroi dans un monde où Dieu devenait un concept hostile :

Cette fin de siècle redoutable et chargée de mystère comme la plupart des fins de siècle, offre à l'observation philosophique cette énorme singularité morale d'un assez grand nombre d'hommes livrés aux poignantes angoisses d'un spiritualisme sans issue et qui n'est précisé par aucune formule religieuse²⁸².

²⁸² Léon Bloy, *Propos d'un entrepreneur de démolitions*, Paris, Tresse Editeur, 1884, p. 271.

Tandis que la masse de fidèles s’aveugle par des spiritualités sans fondement, les auteurs antimodernes rappellent la primauté du christianisme ainsi que les valeurs ancestrales qu’il représentait. Nous avons vu au chapitre II que le désir de revenir à l’Ancien Régime était intense ; non moins intense était le désir de cimenter le corps social par le retour du catholicisme comme religion d’État.

C’est bien la civilisation moderne naissante qui est attaquée, avec son culte de la technique et de l’économique, qui ne laisse plus de place à l’humain et à Dieu. Bernanos, dans son essai *La France contre les robots*, estime que le cœur de la modernité est là, dans sa tentative de détruire la vie spirituelle : « On ne comprend absolument rien à la civilisation moderne si l’on n’admet pas d’abord qu’elle est une conspiration contre toute espèce de vie intérieure²⁸³. » Face à cette conspiration, et ce plan machiavélique, les antimodernes réaffirment la nécessité d’une relation au sacré, loin de toutes les considérations basement matérialistes.

Le fait est que l’après-Révolution française fut le théâtre d’un désarroi spirituel, et la lutte entre les partisans d’une République laïque – voire athée – et les partisans d’une République rechristianisée ne s’est jamais vraiment arrêtée à la fin du XIX^e siècle. Les problématiques posées quant à la pérennité d’une société sans religion se poursuivent de nos jours. Nous verrons tout d’abord qu’il y a dans la fiction des trois auteurs des références au christianisme, et qu’elles servent leur critique de la modernité. Il s’agira ensuite de déterminer ce qui fait la particularité de la fin du XX^e siècle en termes de spiritualité, soit la prégnance de fausses idoles, notamment les spiritualités New Age, les sectes millénaristes ou les assoiffés de la Fête, que moquent les auteurs antimodernes et décadents. Enfin, nous comprendrons que les romanciers impliquent l’impossibilité d’une spiritualité commune, car le libéralisme et la société de consommation ont détruit toute volonté d’aspirer à la transcendance.

²⁸³ George Bernanos, *op.cit.*, p. 121.

5.1 Le christianisme face au monde moderne

Quand François accompagne Myriam au moment de son départ pour Israël, il sait qu'il ne la reverra jamais, car les événements qui se déroulent dans *Soumission* ne laissent pas beaucoup d'espoir quant au destin des Juifs en France. Le parti musulman arrivé au pouvoir, les parents de Myriam préfèrent partir, et François voit son seul amour quitter le pays, mais surtout, rejoindre une communauté, ce que lui n'a jamais expérimenté et ne connaîtra probablement jamais. En lui faisant ses adieux, il lui lance une vérité pleine de désespoir : « Je l'embrassai doucement sur les lèvres avant de répondre : "Il n'y a pas d'Israël pour moi"²⁸⁴." » Ni exil matériel, ni exil spirituel : François admet la violence de sa condition d'homme moderne. Il n'y a pas de salut pour lui, et surtout, pas de lien avec Dieu. Tandis que Myriam s'évanouit avec la promesse de rencontrer un peuple soudé et une spiritualité commune, François reste dans un pays où la religion de ses pères ne signifie plus rien, et où l'Islam ne paraît pas lui apporter plus de réponse, comme nous le verrons plus loin.

Pourtant, bien plus tard dans le roman, il va se rendre à Rocamadour, pour fuir les violences naissantes dans la capitale, mais aussi pour visiter un lieu primordial de la chrétienté médiévale. Sa visite va l'amener à méditer sur le christianisme, et à éprouver une nostalgie envers une civilisation qui maintenait l'unité de la nation par le spirituel. Son arrivée sur les lieux est tout d'abord marquée par la rêverie :

Le site était en effet impressionnant, et il était extrêmement visité. [...] cet enchevêtrement de tours, de chemins de ronde, d'oratoires et de

²⁸⁴ Michel Houellebecq, *S*, p. 112.

chapelles qui escaladaient la falaise me donna au bout de quelques jours l'impression d'une espèce de sortie du temps historique²⁸⁵.

La vision de l'architecture médiévale et religieuse hypnotise François au point de lui faire oublier les événements tragiques en cours. La majesté des lieux provoque un sentiment intense, prompt à l'introspection. L'enchevêtrement de magnifiques bâtiments historiques donne le sentiment d'un dédale où se perdre dans la contemplation. Le site est décrit comme une infinité de beautés éparses, et la supériorité de la civilisation médiévale et chrétienne est déjà affirmée par ce génie architectural. Rocamadour à lui seul est un site fourmillant de créativité et de majesté.

François le voit, les ruines sont sublimes, il est déjà enivré, et cette ivresse continue, lorsqu'il arrive devant la Vierge Noire, monument célèbre du pèlerinage de Rocamadour. Face à elle, il paraît expérimenter cette fusion avec le cosmos, cette disparition du moi qui envahit les convertis :

Le jugement moral, le jugement individuel, l'individualité en elle-même n'étaient pas des notions clairement comprises par les hommes de l'âge roman, et je sentais moi aussi mon individualité se dissoudre, au fil de mes rêveries de plus en plus prolongées devant la vierge de Rocamadour²⁸⁶.

Le personnage médite sur ce qui faisait l'attrait de l'âge roman. Durant les prémisses du christianisme, nul n'était encore jugé, et François oppose cette absence de jugement à celui qui règne dans la société libérale et de facto compétitive. L'individu-roi n'était pas encore cet horizon indépassable du bonheur, la communauté prévalait sur le singulier. François se perd lui-même dans ses rêveries, s'exile de sa condition moderne, goûte un instant ce que la chrétienté médiévale infusait dans le cœur du croyant. Les rêveries et la nostalgie confèrent à cette description de l'expérience de François un caractère indéniablement romantique. La chrétienté médiévale est bien décrite comme supérieure à l'époque moderne, et les êtres qui l'ont

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 164.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 167.

connue sont enviés par François, car ils appartenait à un tout que la modernité a détruit en favorisant l'individu. Cette idée de communauté primitive obsède les personnages houellebecquiens qui trouvent dans les rites catholiques une beauté insoupçonnée. Bruno, en assistant au baptême de son fils, vit une émotion du même type que François :

Victor est né en décembre ; je me souviens de son baptême à l'église Saint-Michel, c'était bouleversant. « Les baptisés deviennent des pierres vivantes pour l'édification d'un édifice spirituel, pour un sacerdoce saint » dit le prêtre. Victor était tout rouge et tout fripé, sans sa petite robe en dentelle blanche. C'était un baptême collectif, comme dans l'Eglise primitive, il y avait une dizaine de familles. « Le baptême incorpore à l'Eglise dit le prêtre, il fait de nous des membres du corps du Christ ». Anne le tenait dans ses bras, il faisait quatre kilos. Il était très sage, il n'a pas du tout crié. « Dès lors, dit le prêtre, ne sommes-nous pas membres les uns des autres ? » On s'est regardé entre parents, il y a eu comme un doute. Puis le prêtre a versé l'eau baptismale, par trois fois, sur la tête de mon fils ; il l'a ensuite oint du saint-chrême. [...] ça m'a tellement impressionné que je me suis inscrit à un groupe Foi et Vie qui se réunissait tous les mercredi²⁸⁷.

Bruno est impressionné par le rite certes, mais surtout par le sentiment de communauté qui se dégage du baptême collectif, dont l'expérience paraît totalement étrangère aux individus présents. La question rhétorique posée par le prêtre souligne ainsi des regards interloqués, car cette question des êtres incorporés au même corps du Christ, ces êtres qui forment un tout, est dépassée à l'ère de la modernité qui prône l'individu. Les gens sont stupéfaits car les paroles du prêtre viennent d'une autre époque, prônent un idéal révolu. Le baptême auquel assiste Bruno révèle un monde inconnu, et surtout disparu, ce qui lui accorde un charme nostalgique, et pousse ce personnage à s'inscrire à un groupe religieux, lui pourtant porté davantage sur le sexe que sur le sacré. Bien sûr, on peut arguer que ce n'est pas la mystique qui envahit le cœur de Bruno, mais bien plutôt le spectacle. En ce sens, si le personnage en est marqué, c'est par ce mélange de paroles fortes du prêtre et de gestes dont il ne comprend pas la

²⁸⁷ Michel Houellebecq, *PE*, pp. 217-218.

portée, mais qui marquent un effet spectaculaire. Bruno est un enfant de son époque, et il ne peut embrasser la mystique, seulement les apparences. *Les Particules élémentaires* est, et reste, un roman qui se situe à la croisée de deux mondes, le premier étant le libéralisme mourant et l'autre étant une posthumanité naissante. Mais c'est justement parce que le roman se situe à cette limite bâtarde de la fin d'un monde que l'auteur ressuscite la pensée chrétienne, elle-même déjà morte, et pourtant si désirable. En témoigne cette strophe issue d'un poème écrit par Bruno :

Il subsiste, dans une certaine mesure, des familles
(Étincelles de foi au milieu des athées,
Étincelles d'amour au fond de la nausée) ;
On ne sait pas comment
Ces étincelles brillent²⁸⁸.

À l'heure de la fin d'une idéologie qui l'aura fait souffrir toute sa vie, Bruno médite sur la famille et l'amour comme lumière dans les ténèbres. Le vers « Étincelles de foi au milieu des athées » reprend le vocabulaire religieux, et cette représentation de la famille comme sanctuaire s'inscrit dans la tradition Saint-Paulienne de l'amour remède au mal du monde. Bruno ne fait que désirer ce que la modernité a détruit : la cellule familiale, avec l'amour maternel, dont on a pu voir au chapitre IV qu'il lui avait été refusé. Il y a bien une nostalgie du christianisme, mais surtout du catholicisme, car ce sont les rites de ce dernier qui sont mis en valeur, et pour cause : la piété mariale y est présente, a contrario du protestantisme, face auquel Houellebecq a plusieurs fois affirmé son opposition, se rapprochant de Joseph de Maistre, qui la considérait comme une religion pire que l'athéisme :

La seule théorie authentiquement perdante en ce moment, c'est l'idéologie
débutée avec le protestantisme, atteignant son apogée au siècle des
Lumières et aboutissant à la Révolution, fondée sur l'autonomie de

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 226.

l'homme et le pouvoir de sa raison. Ça, c'est une idéologie qui est très mal partie ; je ne lui ai d'ailleurs même pas donné la parole dans mon roman²⁸⁹.

L'auteur rejoint ici une pensée antimoderne classique, qui pense le protestantisme comme le premier poison qui se répandit dans le christianisme et qui, faisant l'éloge de la raison, précipita la chute du sacré et amorça l'événement destructeur qu'est la Révolution française. Le protestantisme est aussi vu comme une religion sans passion, car elle délaisse la Vierge Marie, condamne davantage la chair, et détruit la mystique. Dans *Soumission* et *Les Particules élémentaires*, c'est le catholicisme qui est mis en valeur, en tant que puissance majeure de l'Histoire européenne et véritable courant à même de s'opposer à la modernité, notamment à son culte de l'économique. Houellebecq se révèle en fait plus proche d'un Auguste Comte, qui pensait le sacré indispensable à la société, et reconnaissait au catholicisme une force sociale. Sans le sacré, les nations européennes vont à la dérive.

Lors des débats de François avec Tanneur et Rediger, ce constat est exposé froidement. Ce dernier affirme ainsi que « sans la chrétienté, les nations européennes n'étaient plus que des corps sans âme – des zombies²⁹⁰. » Rediger utilise ici la métaphore décadente par excellence, celle de la zombification des peuples. Le continent va à la dérive comme un navire sans capitaine. Surtout, l'Europe est pensée par Rediger comme une entité dépendante du sacré, en particulier du christianisme. L'idéologie libérale n'a fait que plonger l'Homme européen dans le tout économique, alors que l'anima des peuples du continent disparaissait avec le christianisme mourant. Une manière de préciser que la chrétienté médiévale était supérieure, ce que dit Tanneur lorsqu'il encourage François à visiter Rocamadour : « À Rocamadour, vous pourrez vraiment mesurer à quel point la chrétienté médiévale était une grande civilisation²⁹¹. » Le mépris face à la Révolution et la République, et donc à la modernité,

²⁸⁹Propos tirés d'une interview avec le *Figaro Magazine*, <https://www.lefigaro.fr/livres/2015/01/06/03005-20150106ARTFIG00138-michel-houellebecq-l-occident-se-suicide.php>.

²⁹⁰ Michel Houellebecq, *S*, p. 255.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 161.

est le même de la part de François, Rediger et Tanneur, trois personnages qui se répondent dans leurs discussions antimodernes. L'époque moderne laïque n'aura finalement apporté à l'Homme qu'un contenu flou, dont personne ne se souviendra, a contrario de la chrétienté médiévale, dont Rocamadour est une survivance physique et spirituel millénaire. François rejette bien davantage la République, précisant : « Je n'étais pas convaincu pour ma part que la république et le patriotisme aient pu « donner lieu à quelque chose », sinon à une succession ininterrompue de guerres stupides²⁹² ». Ces guerres peuvent être comprises au sens historique, mais aussi au sens psychologique et spirituel. La République laïque aura provoqué des luttes entre les hommes et en l'Homme, délaissé sans transcendance, nostalgique d'une époque disparue. Nous verrons plus loin que deux siècles de République et de libéralisme ont surtout précipité l'impossibilité humaine à retrouver une connexion avec le sacré, et que la tentative de François sera vouée à l'échec, l'inscrivant définitivement dans l'expérience romantique, au sens d'un désespoir quant à l'impossibilité de retrouver une forme de transcendance et la nostalgie d'une époque révolue.

À l'instar de Houellebecq, la relation de Muray au christianisme passe par la raison. En ce sens, les deux auteurs se situent dans la tradition pascalienne d'une adhésion par la logique, même si le terme d'adhésion est fort, sachant la complexité de leur relation à la religion catholique. Les deux rappellent davantage Charles Maurras, qui était convaincu de la nécessité du catholicisme en termes politiques, bien plus qu'il n'était convaincu par les dogmes. En ce sens, Muray utilise davantage le catholicisme qu'il ne s'y sent intégré, et cette utilisation résulte de sa lecture du projet balzacien, dont nous avons déjà expliqué qu'il se voulait l'héritier. Balzac et lui partagent cette nécessité d'en user comme contre-système de pensée face à l'époque qu'ils veulent critiquer : « Balzac en fin de compte n'avait besoin que du christianisme puisqu'il s'agissait d'exposer son envers, à savoir toute une société qui se passe de Dieu²⁹³ ». Il

²⁹² *Ibid.*, p. 163.

²⁹³ Philippe Muray, *Le XIX^e siècle à travers les âges*, *op.cit.*, p. 641.

faut dès lors insister sur ce point : Muray n'est pas un chrétien, et ne cherche pas à faire renaître la chrétienté. Il partage néanmoins, avec Houellebecq, une fascination et une propension à la méditation quant à cette époque disparue, qu'il met en miroir avec la modernité pour mieux en révéler les tares :

Mais Muray, qui a une pensée de forme chrétienne, ne pense pas comme un chrétien. Il use de christianisme sans vouloir en connaître quoi que ce soit, et sans vouloir faire renaître quoi que ce soit de chrétien. Moderne contre les modernes, il utilise la puissance de la pensée chrétienne pour détruire l'épaisseur de navrerie qui caractérise un monde dont la déliquescence n'a jamais eu d'équivalent²⁹⁴.

Muray fait retour vers un système de pensée qui faisait de la négativité, de la différence et de la contradiction des dogmes majeur. À travers la question de la dialectique d'Hegel, qu'il découvrit à travers Kojève, il retient le caractère primordial du négatif : « si Hegel a raison, si la contradiction est la base même de tout mouvement, si personne ne peut se mouvoir, vivre, agir quand il ne la porte plus en soi, alors c'est la contradiction qui est le réel même²⁹⁵. » C'est par le biais de cet aller-retour constant entre deux époques et deux idéologies qu'il bâtit une fiction dont le but est de révéler toute la mesquinerie de la modernité, ses illusions et sa fausseté. Balzac et Baudelaire sont ses pères littéraires spirituels, eux qui, antimodernes, dévoilaient la vérité du réel avec le regard d'êtres issus d'une époque disparue. Il partage également le sentiment antimoderne d'une destruction orchestrée du christianisme dans l'espace public, cette « conspiration » dont parlait Bernanos, à la différence qu'il analyse cet effacement voulu à l'aune du désir contemporain de positivité généralisée. Un postulat qu'explique Maxence Caron :

Effacer la religion chrétienne c'est effacer la contradiction et c'est donc, dans cette perspective de lecture de l'Histoire selon Muray, effacer la réalité, c'est entrer dans cette nursery sociale et générale où les désirs sont incontestés, et donc d'autrui la castration globale²⁹⁶.

²⁹⁴ Maxence Caron, *Philippe Muray, la femme et Dieu*, Perpignan, Artège, 2011, p. 55.

²⁹⁵ Philippe Muray, *Essais, op.cit.*, p. 1327.

²⁹⁶ Maxence Caron, *Philippe Muray, la femme et Dieu, op.cit.*, p. 25.

La fiction de Muray est bâtie sur les rapports tendus entre les êtres, et nous avons pu voir au chapitre précédent que Parneix cherchait, à travers sa relation avec Bérénice, à maintenir une différence, une tension, qui nourrit son désir. Sa fiction est nourrie de l'impossibilité de sortir du péché originel. Ce que Maxence Caron explique, c'est bien que la religion chrétienne a proposé une morale de la séparation, de la rupture et de la différence. Différence entre les sexes et rupture avec Dieu. La chrétienté est contradiction, négativité, et invite le fidèle à accepter cette part négative inscrite en lui dès la naissance. Comme nous l'avons détaillé au chapitre II, Muray voit la modernité comme une tentative de détruire la religion chrétienne, car le péché originel est le dernier rempart à l'établissement d'une civilisation heureuse où toutes les différences et les barrières seraient renversées. Cette tentative est, selon Muray, pernicieuse, car elle détruirait l'Autre, et effacerait toute passion dans la vie humaine. « L'Empire du Bien », que Muray théorise, est cette civilisation qui, pensant sortir de l'Histoire, s'imagine être supérieure à tout ce qui fut dans le passé, mais se révèle en fin de compte fausse et loin de la beauté du catholicisme :

L'Histoire prenait en considération le réel, la négativité, la négation, la contradiction, et tout ce que "l'Empire du Bien" appelle "le mal", et notamment ce que cet "Empire" refuse lorsqu'il refuse - car tel est son principal ennemi par lequel tout moderne définit son positionnement - le catholicisme, sa pensée, son histoire, sa beauté²⁹⁷.

Le positionnement du moderne est anticatholique, car l'Homme moderne est anti-négativité, et ne conçoit le bonheur que dans l'abolition des différences. En fondant sa fiction sur la quête de ces dernières, Muray fait revenir dans la société moderne le christianisme en ce qu'il est un rappel de la condition humaine, soit sa relation éternelle avec le péché originel. Parneix le pervers réhabilite le désir, la bestialité, et sa perversion n'est jamais aussi forte qu'au contact d'une femme dont la différence l'attire. Tandis que le monde gravite autour de lui dans une extase collective,

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 25

que la procession des bienheureux de la Fête marche d'un pas assuré sur le chemin de la Post-Histoire, Parneix est un homme du passé, à la misogynie claire, aux désirs égoïstes, vieux cochon qui rêve de femmes exotiques, de domination, et pour qui la relation adultère est l'idéal face à l'injonction moderne de la transparence.

La fiction de Muray présente une nostalgie du christianisme, car elle met en valeur des personnages qui, habités par leurs passions, s'entre-déchirent au cœur d'un siècle qui se veut réconciliateur. Parneix et Bérénice, dans leur relation adultère intense, semblent n'être que des intrus dans cette société où tout doit être dévoilé, où la folie des corps s'éteint, où la toute-puissance de la morale vient écraser le désir et le besoin de confrontation à l'Autre. Muray n'est pas chrétien et Maxence Caron a bien démontré qu'il utilise Dieu comme une hypothèse d'écrivain, pour mieux bâtir sa critique de la modernité. Mais il a la nostalgie d'un système de pensée où le négatif existait encore, et cette nostalgie a fait de lui un écrivain du Purgatoire, un étrange cas d'agnostique-chrétien, ou bien, comme l'écrit Maxence Caron : « sans désir de Dieu mais avec le désir de désirer Dieu » :

Cependant, le schéma de dualisme reste le même: aucune pensée de toute-puissance n'est accordée au divin, et la victoire finale n'est jamais annoncée au profit de l'espace du sacré, au contraire, mais plutôt au profit de la ténèbre, sauf pour les quelques élus qui, comme Muray, auront compris qu'il y a une "vie antérieure" où rêver Dieu parmi une dialectique pacifiée, regretter Dieu parmi une négativité réconciliée, devient la mélancolie d'une attente éternelle qui est un Purgatoire d'écrivain sans désir de Dieu mais avec le désir de désirer Dieu²⁹⁸.

Il y aurait donc, à un siècle de distance, une absence de Dieu plus forte encore, mais des rêveries intactes. Les auteurs décadents sont liés au christianisme, qu'ils y adhèrent ou non. Son système de pensée habite leurs œuvres afin d'alimenter le travail de la critique du moderne. Néanmoins, il serait audacieux de qualifier ces romans de catholiques, et pour cause, à la suite des décadents du siècle dernier, la religion est

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 43.

pervertie. Plus le christianisme s'efface dans le domaine public, plus la relation des décadents avec celui-ci perd en pureté. Car si les personnages houellebecquiens rêvent de catholicisme, c'est par désir de fuite du réel, désir d'amour, et non conversion spontanée. De même, difficile d'imaginer un pape encourager la lecture de Muray, dont le principal sujet est sexuel. Il y a pourtant bien un lien fort avec le christianisme, mais il n'est plus doctrinaire comme sous la plume de Bloy ou pédagogique comme sous celle de Bernanos. Il se rapproche davantage de Barbey D'Aurevilly, qui usait de ce vocable pour mieux mettre en valeur le mal de son époque. C'est de cette perversion dont il est question dans *Les Racines du Mal*. Andreas Schaltzmann, le tueur fou qui sévit durant la première partie du roman, est habité par une mystique chrétienne dévoyée. Cette dernière est son seul réconfort dans un monde qu'il pense dominé par les aliens-nazis. Bien qu'atteint d'une maladie mentale, certaines de ses réflexions hallucinées sur le monde pourraient être celles d'un antimoderne, si elles n'étaient aussi complotistes, notamment l'idée que la télévision abrutit les masses :

À vingt heures, il zappa sur la Deux (il ne regardait jamais TF1, chaîne du groupe Bouygues, car il savait que les Aliens s'en servaient comme programme de rééducation psychologique, par l'emploi d'images subliminales et de rayons cosmiques invisibles)²⁹⁹.

La mystique de Schaltzmann est apocalyptique et reprend le vocable chrétien. Il hallucine ainsi un Christ de feu lui ordonnant de tuer ceux qui prennent le contrôle du monde et utilise le sang pour combattre les afflictions de son corps qu'il pense pourrir :

Seul le sang pourrait injecter la vie au cœur de son organisme et combattre la guerre microbiologique lancée pour le détruire. Le sang était sacré, il était ce qui nous unissait au Seigneur Jésus-Christ, seul son pouvoir divin pourrait interrompre l'odieuse transformation que subissait son corps³⁰⁰.

²⁹⁹ Dantec, *RdM*, p. 25.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 22.

La folie de Schaltzmann est imprégnée d'un christianisme perversi, mais cette folie est représentative d'une relation au monde moderne particulière. Nous l'avons vu au Chapitre III, Schaltzmann évolue dans des lieux désincarnés, désaffectés, architecture désastreuse d'une modernité en faillite. Il est l'enfant d'un couple calamiteux, avec un père défaillant et une mère abusive. Que ce soit à travers l'environnement familial ou l'habitat, tout transpire l'abandon, soit celui de ses pairs et de l'État. En conséquence, Schaltzmann ne trouve la vérité que dans le sacré, réponse mystique à son monde apocalyptique. Schaltzmann s'échappe littéralement du monde moderne, d'abord par la violence, lorsqu'il est enfant :

Une chose le différencie des autres garçons de son âge : ses expériences cruelles sur les autres êtres vivants, Andreas Schaltzmann les mène en solitaire, et non en groupe. Devenu le maître d'un univers purement mental, il échappe ainsi à l'angoissante matérialité de la vie³⁰¹.

C'est le monde matériel qu'il fuit en irriguant son existence d'une mystique chrétienne dépravée, dans laquelle le Feu est un symbole central. Feu de la foi, Feu destructeur, mais surtout Feu purificateur d'un monde qui doit être anéanti : « Il s'absorba longtemps du spectacle magique du Feu, comme lorsqu'il était encore enfant, quand il cherchait dans le spectacle hallucinant de cette force mystérieuse l'énergie nécessaire à la construction de ses univers mentaux³⁰². » La mystique est aussi païenne que chrétienne, mais révèle surtout le désir de conférer au réel un spirituel et un sacré qui l'ont déserté. Toutes les violences commises par Schaltzmann pourraient alors donner l'impression d'une condamnation du christianisme dans la fiction, mais en le représentant comme la victime d'un monde matériel, mort et désincarné, Dantec utilise ce personnage pour témoigner d'une société en décadence. Une décadence double, puisqu'elle concerne tout autant le christianisme mourant que le monde matérialiste, à ceci près que le christianisme ténébreux de Schaltzmann sort vainqueur de la fiction, face au nouveau type de tueurs en série qui sévissent durant tout le reste du roman. Ces

³⁰¹ *Ibid.*, p. 43.

³⁰² *Ibid.*, p. 27.

derniers, représentants d'une spiritualité hétéroclite et définitivement satanique, sont les avatars de la modernité, dont ils connaissent les codes et usent des artifices. Face à Schaltzmann, qui tue de façon aléatoire et rudimentaire, usant d'un pistolet ou de cocktails molotov, les tueurs en série principaux des Racines du Mal utilisent eux le réseau virtuel pour communiquer entre eux, choisissent précisément leurs victimes, et maquillent le tout d'une mystique apocalyptique ordonnée. En définitive, ce sont eux le véritable mal issu du monde moderne, car ils en épousent les possibilités et font montre d'un plaisir à tuer, a contrario de Schaltzmann, qui cherche surtout à débarrasser le monde de ses conspirateurs, pensant sauver le reste de l'humanité. Schaltzmann est finalement vainqueur car le bogue de l'an 2000 sera provoqué par sa conscience numérisée, qui conclut un pacte avec la neuromatrice de Darquandier afin de faire pardonner ses péchés. La machine transmet ainsi ce message à l'enquêteur :

NOUS AVONS CONCLU UN ACCORD. IL ACCEPTE DE S'ENDORMIR ET DEMANDE MÊME D'ÊTRE CIRCONSCRIT DANS UNE MATRICE QUE NOUS DEVRONS DÉTRUIRE PAR LA SUITE. PAR CONTRE IL DEMANDE DE PRENDRE SUR LUI LA RESPONSABILITÉ DE LA DESTRUCTION DE LA FAMILLE ET DES AUTRES, EN ÉCHANGE DE SES CRIMES PASSÉS³⁰³.

Schaltzmann le prophète se sacrifie, à la manière du Christ. En véritable chrétien, il s'abandonne pour vaincre le mal. Le sacrifice christique de Schaltzmann réussit. Il parvient à faire sauter les réseaux informatiques planétaires, et détruit ainsi le nouvel espace virtuel utilisé par les tueurs en série modernes :

Tous les témoignages s'accordèrent pour affirmer qu'à chaque fois, les chaînes de télévision ou les écrans informatiques avaient été parasités par une lumière aveuglante, mais qui imprimait une image curieuse sur les rétines : celle d'un Christ rayonnant, s'embrasant comme un soleil³⁰⁴.

³⁰³ *Ibid.*, p. 650.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 737.

Les écrans informatiques, symboles de la technologie moderne, et outils privilégiés des tueurs fous du roman, ne peuvent rien face à la toute-puissance du Christ, qui prend le contrôle. La mystique gagne face à la technique. Et ce Christ-soleil est à la fois le feu purificateur qui obsédait Schaltzmann et la lumière qui inonde les ténèbres. Le final du roman minimise les actes d'Andreas, qui, malgré sa folie meurtrière, avait vu juste, et suivait le bon feu intérieur, s'opposant sans le savoir aux tueurs psychopathes modernes dans la seconde partie du livre. Schaltzmann n'est en définitive qu'un mal préliminaire, un brouillon qui précède un enfer bien plus terrifiant, puisqu'il n'a plus la vocation à faire le Bien. Andreas est né sur une terre où les racines du Bien ont été coupées, le lien avec Dieu abandonné au profit de Satan. Il est certes décrit comme un prophète, mais un prophète des temps modernes, perverti, halluciné, perdu dans une existence qui ne donne plus aucun chemin à l'individu seul. Bien avant que Dantec ne dévoile sa conversion au catholicisme, il est intéressant de voir qu'il était déjà pénétré de cette mystique, qu'il considérait comme un rempart à la folie de la modernité.

5.2 Fausses idoles

Dans son ouvrage *La subversion du christianisme*, Jacques Ellul explique que l'Homme ne peut vivre sans transcendance, et que lorsqu'une religion s'éteint, ou qu'une époque se caractérise par l'absence de sacré, ce dernier revient en force :

Si on ne se borne pas à des généralités mais que l'on essaie de comprendre de quoi il s'agit dans un lieu et un temps donné, on s'aperçoit que non seulement le sacré est variable, mais encore qu'il n'est pas d'intensité constante. Il y a des périodes de forte conscience du sacré, des périodes de désacralisation. Mais tout se passe comme si l'homme n'arrivait pas à vivre dans un univers désacralisé, un univers sans structures déclarées

transcendantes ou sans religion. Aussitôt que cette situation se produit, il y a tension pour l'organisation d'un nouveau sacré³⁰⁵.

Cette tension dont parle Jacques Ellul a-t-elle organisé un nouveau sacré dans la société postchrétienne ? Pour les trois auteurs, la réponse est affirmative. La disparition du christianisme a entraîné derrière elle une cohorte de désemparés et de futurs illuminés, qui bâtissent de nouvelles spiritualités et prient de fausses idoles. La littérature décadente contemporaine accorde une place particulière à ces sectes folles, qui montrent le besoin de sacré de l'Homme. Mais ce sacré est dépeint comme une parodie de spiritualité, et leurs fictions révèlent un malin plaisir à en souligner le ridicule, tout en insistant sur la détresse d'être condamnés au néant par la modernité.

L'origine du nouveau sacré est posée dans les années 1960 avec la contre-culture américaine, la naissance du mouvement hippie, et surtout l'essor du mouvement New Age. L'un des flics des Racines du Mal s'en moque, et le met sur le compte d'une époque en délitement spirituel :

— Au moins les jésuites étaient-ils des gens de haute culture, tandis que ces crétins new age...

Vax avait émis un sourire désespéré.

— J'ai malheureusement bien peur que ce soit tout ce que notre époque soit en mesure d'offrir en guise de religion³⁰⁶.

Pourtant, dans la fiction de Houellebecq, le New Age n'est pas entièrement condamné, et il est défendu comme une tentative – ratée – de résister à l'empire libéral. Il est décrit avec mesure par le narrateur, reprenant la pensée de Michel, dans *Les Particules élémentaires* :

Le premier à son époque il sut voir qu'au-delà de la masse de superstitions désuètes, contradictoires et ridicules qui le constituait au premier abord, le New Age répondait à une réelle souffrance issue d'une dislocation psychologique, ontologique et sociale. Au-delà du répugnant mélange d'écologie fondamentale, d'attraction pour les pensées traditionnelles et

³⁰⁵ Jacques Ellul, *La subversion du christianisme*, Paris, Table Ronde, 2004, p. 85.

³⁰⁶ Dantec, *BB*, p. 334.

le « sacré » qu'il avait hérité de sa filiation avec la mouvance hippie et la pensée d'Esalen, le New Age manifestait une réelle volonté de rupture avec le XXe siècle, son immoralisme, son individualisme, son aspect libertaire et antisocial ; il témoignait d'une conscience angoissée qu'aucune société n'est viable sans l'axe fédérateur d'une religion quelconque ; il constituait en réalité un puissant appel à un changement de paradigme³⁰⁷.

Michel trouve des aspects positifs à ce mouvement sans toutefois le respecter. Le mélange bâtard qu'il propose est moqué, mais sa volonté de résister au siècle, son fondement antimoderne, lui donne de l'intérêt. On le voit également, le personnage réaffirme l'idée comtienne de la nécessité d'une religion fédératrice. S'il ne réussit pas, il marquait le désir humain de sortir du cadre strict du libéralisme anti-spirituel. En fin de compte, c'est cette idéologie qui a gagné, et le sacré n'a fait que se déplacer pour collaborer avec l'activité économique, en témoigne cette description que fait Jean-Sébastien dans *On Ferme*, lorsqu'il apprend l'existence des « Transformés », un groupe qui cherche à se ressourcer pour mieux être productif au travail :

Ils s'appelaient eux-mêmes les Transformés. Ils avaient passé toute la semaine à descendre des falaises à rappel, à faire du théâtre sensitif, de la relaxation coréenne, à se poursuivre aussi, la nuit, sous les oliviers ou sous les pins, en se livrant à des batailles alternatives avec des pistolets à peinture. [...] On venait de loin jusqu'ici pour se réénergétiser³⁰⁸.

Les Transformés bâtissent leur spiritualité avec des monceaux de culture, alternant ainsi entre théâtre et sport, jusqu'à l'activité ridicule de la bataille de pistolets à peinture. L'accumulation d'adjectifs marque le caractère composite d'une spiritualité faite d'un amas de pratiques sans fondement commun. Ces dénominations excessives plongent le tout dans un désordre, jusqu'aux « batailles alternatives » qui ne veulent rien dire. Le néologisme « se réénergétiser » lui-même achève de présenter les Transformés pour ce qu'ils sont : une mini-secte qui pallie son manque de religion unificatrice par la création de concepts sans fond. Ce besoin d'énergie souligne surtout la réalité du monde dans

³⁰⁷ Houellebecq, *PE*, p. 311.

³⁰⁸ Muray, *OF*, p. 79.

lequel ils évoluent en-dehors de leurs camps de vacances : un monde qui aspire la vitalité et qu'il faut fuir pour espérer retrouver de la vie.

Pendant le séjour de Bruno au « Lieu du Changement », un camp de vieux hippies, le narrateur décrit les participants froidement, observant la faillite de leurs vies, tous victimes d'un libéralisme qu'ils ont précipité :

Beaucoup des estivants qui fréquentaient le Lieu du Changement avaient, comme Bruno, la quarantaine ; beaucoup travaillaient, comme lui, dans le secteur social ou éducatif, et se trouvaient protégés de la pauvreté par un statut de fonctionnaire. Pratiquement tous auraient pu se situer à gauche ; pratiquement tous vivaient seuls, le plus souvent à l'issue d'un divorce³⁰⁹.

Les estivants sont, à l'image de Bruno, des individus qui cultivent leurs désillusions en se parant d'une morale sociale. Ils sont de gauche, travaillent dans le social, mais victimes du progressisme qu'ils ont défendu et qui a entraîné le délitement du mariage en consacrant la libéralisation sexuelle. Le nom du lieu est ironique, puisque rien ne change dans cet endroit à la gloire des corps qui exultent, il n'est que le prolongement de l'idéologie moderne. Le fait qu'il soit habité par des fonctionnaires ne fait que lui conférer une dimension institutionnelle : avec une ironie mordante, Houellebecq rappelle, comme Muray, que les hippies ne sont que des produits de la modernité tout autant que des produits autorisés par celle-ci, loin des révolutionnaires de la vie privée qu'ils s'imaginent être.

Christiane les hait, comme Bruno, car elle les estime responsables du mal qui détruit la société contemporaine :

Mes cons de parents appartenaient à ce milieu libertaire, vaguement beatnik dans les années 50, que fréquentait également ta mère. Il est même possible qu'ils se connaissent, mais je n'ai aucune envie de le savoir. Je méprise ces gens, je peux même dire que je les hais. Ils

³⁰⁹ Michel Houellebecq, *PE*, p. 159.

représentent le mal, ils ont produit le mal, et je suis bien placé pour en parler³¹⁰.

La haine de Christiane passe par son enfance. Comme Bruno, elle fut délaissée par des parents pourchassant un idéal dont l'adverbe « vaguement » vient amplifier l'absence de consistance. Christiane entrevoit la possibilité que ses parents et ceux de Bruno se connaissent, caractérisant ce milieu en une forme de secte. On retrouve dans ses propos la même logique utilisée par ceux qui enquêtent sur des réseaux sataniques ou pédophiles : ces gens partageant la même idéologie maléfique ne peuvent que se connaître, comme une grande famille dégénérée qui complotte contre le reste du monde.

L'idée selon laquelle le mouvement libertaire des années 1960 aurait causé la souffrance moderne se retrouve plusieurs fois dans le roman, et cette question du mal interroge jusqu'à la naissance des serial killers. Ainsi, Michel développe un raisonnement sur eux, produits de cette époque, achevant de faire des hippies des monstres maléfiques :

Selon Daniel Macmillan, la destruction progressive des valeurs morales au cours des années 60, 70, 80 puis 90 était un processus logique inéluctable. Après avoir épuisé les jouissances sexuelles, il était normal que les individus libérés des contraintes morales ordinaires se tournent vers les jouissances plus larges de la cruauté [...]. En ce sens, les serial killers des années 90 étaient les enfants naturels des hippies des années 60 [...] ce basculement intervenu dans les civilisations occidentales après 1945 n'était rien d'autre qu'un retour au culte brutal de la force, un refus des règles séculaires lentement bâties au nom de la morale et du droit. Actionnistes viennois, beatniks, hippies et tueurs en série se rejoignaient en ce qu'ils étaient des libertaires intégraux, qu'ils prônaient l'affirmation intégrale des droits de l'individu face à toutes les normes sociales, à toutes les hypocrisies que constituaient selon eux la morale, le sentiment, la justice et la pitié³¹¹.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 251.

³¹¹ *Ibid.* p. 261.

Le résumé fait par Michel trace une ligne directe entre engagement libertaire et soif de violence, arguant la quête ultime du plaisir personnel. Mais ce qui transparait dans son explication, c'est l'opposition entre ces nouveaux idolâtres d'un « culte brutal de la force » et les chrétiens, représentés ici par les valeurs de « la morale, le sentiment, la justice et la pitié ». Le personnage établit un rapport de force entre deux sacrés, arguant que le nouveau, faux et maléfique, aurait gagné la bataille, entraînant des décennies de souffrance et l'expansion de fléaux comme le serial killer.

Du hippie au serial killer, il n'y a qu'un pas, et ce magma d'idolâtres maléfiques représente la civilisation moderne en bout de course. Sans la lumière du christianisme unificateur, l'individu est renvoyé à son statut de bête et suit des idéologies mortifères, ce que constate Darquandier en enquêtant sur « la Famille » dans *Les Racines du Mal* et en faisant la découverte de leur littérature ésotérique virtuelle :

Je voulais en savoir plus sur la nature du « culte » qu'avait élaboré cette triste combinaison de cerveaux malades. J'ai cliqué sur « Rites et Commandements » et une page de texte s'est déroulée dans un univers graphique MicroSoft.

J'ai commencé à parcourir la littérature « ésotérique » de la Famille.

Je me souviens avoir lu quelque chose comme :

« Les Forces Intermédiaires agissent à la faveur de la rencontre des éléments fondamentaux Air, Eau, Feu, Terre. Elles seules possèdent la clé qui permet d'ouvrir la Porte aux Entités de l'Invisible. C'est la raison pour laquelle les sacrifices doivent être accomplis dans les minutes qui précèdent l'aube, à l'instant où la lumière du soleil frappe les eaux et les cieux, alors que le "matériel" est enfoui sous la terre cachée des abysses³¹²... »

Le culte de la Famille – dont le terme renvoie bien sûr à Manson – est celui de la sorcellerie, mélangée avec un paganisme qui fait la part belle aux éléments cosmiques. Perdus dans une mixture de spiritualités ancestrales, les membres de la Famille sont les produits d'une époque sans phare spirituel. La dénomination des

³¹² Dantec, *RdM*, p. 576.

victimes en « matériel », révèle une pensée technique héritée des nazis, première racine du mal contre laquelle pensait lutter Schaltzmann. Une racine résolument moderne, qui rejetait Dieu et s'abreuvait d'un mysticisme païen pour justifier son idéologie mortifère. Les sacrifices se passent avant l'aube, et témoignent d'une mythologie de l'obscurité, symboles d'un culte ténébreux et absurde, entièrement dédié aux forces du mal, qui s'attaque aux innocents : « Quelles seraient leurs prochaines victimes ? Quels enfants perdus au coin d'une rue ? Quelles jeunes femmes seules dans leurs maisons isolées ? Quelles familles sacrifiées, à quels cultes absurdes ³¹³? » Si les délires sataniques de la Famille sont responsables de ces sacrifices d'innocents, le lignage fait porter la responsabilité sur le New Age et les hippies, à l'instar du discours de Christiane dans *Les Particules élémentaires*. Ce sont ces mystiques absurdes qui sont responsables du mal car ses adeptes ont délaissé la quête d'une spiritualité commune pour chercher le contentement individuel. Les questionnements de Darquandier révèlent ce travail de destruction en plaçant l'innocence au centre, mais aussi en insistant sur le délitement de la cellule familiale, seul reste de la société ancestrale. La fiction de Dantec présente une conclusion terrifiante : la Famille de tueurs en série a remplacé les ménages traditionnels et en a perverti chaque idéal. Ainsi, l'individu triomphant et désirant s'élève, à la fois parent et enfant, et le ciment que devrait être le mariage chrétien est ici un désir commun de tuer et d'exercer son pouvoir sur l'autre. En définitive, Schaltzmann est le produit d'un entourage conventionnel, mais défailant, avec sa mère abusive et son père absent. Isolé, il croit encore en Dieu et se pense investi d'une mission pour le Bien. Face à lui s'élève un nouveau type de famille moderne, où l'individu-roi a digéré les thèses libérales et New Age jusqu'à bâtir une spiritualité mortifère, entièrement au service de ses désirs pervers. La Famille est devenue le symbole des familles du nouveau millénaire, qu'elle souhaite d'ailleurs modeler à son image :

³¹³ *Ibid.*, p. 742.

Pour eux l'an 2000 est l'année du Chaos à cause de ça, il est l'année-interface, l'année du Grand Zéro, l'année du vide et de toutes les potentialités, c'est durant cette année que leur prophétie doit se réaliser et changer le cours de l'histoire, pour que l'an 2001, première année du prochain millénaire, commence sur de nouvelles bases, les leurs³¹⁴...

La Famille peut réussir, là où les hippies ont échoué, puisqu'elle a compris qu'une religion nécessite des rites, des cérémonies, du commun. C'est de cet échec dont parle Bruno, dans *Les Particules Élémentaires*, expliquant ainsi que :

Ces cons de hippies [...] restent persuadés que la religion est une démarche individuelle basée sur la méditation, la recherche spirituelle, etc. Ils sont incapables de se rendre compte que c'est au contraire une activité purement sociale, basée sur la fixation, de rites, de règles et de cérémonies. Selon Auguste Comte, la religion a pour seul rôle d'amener l'humanité à un état d'unité parfaite³¹⁵.

Si les hippies sont des « cons », leurs descendants pervers le sont beaucoup moins. La nouvelle religion de la Famille, mélange de paganisme obscur, de satanisme et de millénarisme apocalyptique, serait donc la consécration de décennies de délires hippies, culminant dans un culte commun, qui a les apparences d'une religion ordonnée, mais n'est en fait qu'un ensemble d'individus se rejoignant dans leurs plaisirs dégénérés. Néanmoins, la Famille sera détruite par les efforts de Darquandier et de Doctor Schizo, sa neuromatrice investie par l'esprit de Schaltzmann. De même, dans *Babylon Babies*, l'Eglise noéliste, responsable de la création des jumelles Zorn, sera détruite par ces dernières. Dantec réaffirme ainsi dans ses deux romans la faiblesse de ces nouveaux cultes, et le fait que l'individu reste le cœur de ces fausses communautés, promptes à éclater dès le moindre obstacle :

L'extermination des étages supérieurs de la secte sonna le glas de l'Église noéliste. [...] Finalement, en quelques semaines tout au plus l'édifice entier se désagrégea, des milliers de fidèles quittèrent en catastrophe le

³¹⁴ *Ibid.*, p. 579.

³¹⁵ Michel Houellebecq, *PE*, p. 321.

navire, prêts à abjurer leur précédente foi afin d'en retrouver une autre au plus vite dans l'hypermarché des religions en kit³¹⁶.

Les rats quittent le navire et sont déjà prêts à en joindre un autre. Le narrateur compare ici la société à un « hypermarché des religions en kit ». La décadence a tant pénétré la société moderne que le sacré s'en trouve contaminé. Le libéralisme et la société de consommation ont investi le monde et les consciences au point de proposer une offre en termes de religions – le néolibéralisme ne tardant pas à devenir la nouvelle religion des masses. Ces dernières n'ont rien de substantiel, elles sont à la demande du client. En ce sens, l'Église noélite ne pouvait survivre face à la puissance christique des jumelles Zorn, descendantes millénaires d'un véritable pouvoir divin. Encore une fois les fausses idoles sont renversées, et les idolâtres chassés, mais surtout, le monde censé advenir dans *Les Racines du Mal* et *Babylon Babies* est littéralement purifié. Cette esthétique décadente du virus, chère à Dantec, est utilisée pour décontaminer le monde corrompu. Ainsi, le virus prévu par la secte noélite, et qui devait exterminer l'humanité, est détourné par les jumelles Zorn :

Le néo-virus, très volatil, était d'une forte charge létale. Particulièrement pénétrant, il se multipliait à une vitesse dingue dans l'organisme, et mourait presque aussi vite, une fois sa mission accomplie. En moins d'un quart d'heure, tous les tissus vitaux étaient touchés, et cela suffisait : toutes les autopsies révélèrent le même modus operandi, le virus s'attaquait aux gènes responsables de l'horloge cellulaire et leur mettait un sacré coup de turbo, multipliant par cent mille au moins la vitesse de vieillissement des cellules³¹⁷.

L'élite de l'Église noélite est exterminée par ce virus qui, en s'attaquant au vieillissement des corps, est en fait un avatar de la décadence. Cette dernière se retourne donc contre ceux qui en sont l'incarnation. Le virus, originellement maléfique, devient un châtiment divin, et purifie la planète de ses corps les plus dangereux. En définitive, la fiction décadente de Dantec pose les mêmes constats que celle de Houellebecq, à

³¹⁶ Dantec, *BB*, p. 692.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 691.

ceci près qu'elle est plus bloyenne, l'inscrivant dans une certaine tradition antimoderne, dont parle Denis Labouret :

Il existe donc une lignée antimoderne dont la vigueur polémique tient précisément aux convictions religieuses qui la suscitent. Des écrivains « flamboyants » qui ne forment pas une série homogène mais qui se rejoignent dans une commune référence au Christ des Évangiles. Des « mystiques » passionnés par l'humanité de leur temps, qui ne ressassent qu'en apparence, et qui savent en réalité porter un regard neuf sur les enjeux nouveaux du siècle³¹⁸.

Nous verrons plus loin que Dantec porte indéniablement un regard neuf sur les enjeux nouveaux du siècle, mais en faisant intervenir le courroux céleste face aux nouvelles Sodome et Gomorrhe dans *Babylon Babies* et *Les Racines du Mal*, l'auteur se révèle potentiellement le plus proche des antimodernes apocalyptiques du siècle dernier.

Chez Muray, en revanche, les deux cités bibliques, capitales des fêtes perverses ne sont plus seulement des mythes. Elles sont devenues réalité, dans un monde où l'auteur établit un postulat clair : la Fête est devenue le nouveau sacré. Cette idée a déjà été développée dans l'excellent chapitre écrit par Hubert Heckmann³¹⁹ dans l'ouvrage dirigé par Alain Cresciucci, à propos des essais de Philippe Muray, dans lequel il établit l'intuition de Muray d'une nouvelle religiosité autour de la Fête, avec ses rituels, ses hérésies condamnées et ses obligatoires messes. Heckmann montre bien que Muray avait saisi l'inhérente ferveur et la piété naissante autour du festivisme qui devait se révéler bien plus qu'une tendance, mais un nouveau culte. En construisant un dialogue entre Muray et Girard, Heckmann permet de comprendre que le premier connaissait bien les idées du second, en particulier la nécessité pour toute religion de créer un sacrifice et de désigner des victimes. Muray reprend à son compte ces idées et Heckmann analyse avec brio ce que l'auteur dissèque dans la vénération festivist.

³¹⁸ Denis Labouret, « Polémique et conversion » in *La polémique contre la modernité, op.cit.*, p. 206.

³¹⁹ Hubert Heckmann. « La fête et le sacré : Philippe Muray et René Girard. », dans Alain Cresciucci (dir.), *Lire Philippe Muray, op.cit.*, pp.141-167.

L'objectif n'est donc pas ici de reprendre ce qui a déjà été brillamment exposé dans les essais de l'auteur, mais de voir en quoi cette Fête théorisée comme le nouveau sacré s'illustre dans sa fiction, et précisément dans *On Ferme*.

Dans la fiction de Muray, le monde contemporain est un carnaval permanent où les chairs s'exhibent, la vulgarité atteint son paroxysme, et le ridicule des sommets impensables. Ainsi *On Ferme* renferme-t-il des pages et des pages de description de ces festivals qui apparaissent épisodiquement, et dans lesquels les personnages sont happés par la foule hilare :

Tout en haut de la grande échelle, une longue folle blonde en soutane rose venait de prendre position. Au passage de la voiture de pompiers encadrée par les écoloscouts et le Front de Liquidation végétale, sous les objectifs des caméras, en train de monter vers les cieux noirs, à l'intérieur d'une sorte de cône, un globe de simili-cristal en forme de bite giclant des fumigènes orange, la grande folle blonde gesticulait, déchainant les enthousiasmes. Coiffée d'une tiare rouge et or, clés de saint Pierre dans la main droite, distribuant des bénédictions, c'était la « Contre-Papesse du monde nouveau »³²⁰.

La figure de la « Contre-Papesse » est centrale dans cette description hallucinée. Muray la place au centre du monde nouveau. Elle est opposition au monde ancien, et représente le futur qui advient. Elle pastiche le pape, puis est dépeinte comme une hérétique, une « folle » dont la Popemobile est en fait un cône en « forme de bite », symbole d'une époque vulgaire dont la seule aspiration est la jouissance immédiate. Cette « Contre-Papesse » est escortée par les pompiers, signe d'une protection et d'une approbation de l'autorité gouvernementale. On peut noter que la description insiste sur le caractère satanique de cette femme, qui monte vers « les cieux noirs » et qui, au lieu de faire montre d'une grâce céleste, ne fait que gesticuler, agitant la foule. La gesticulation n'est pas anodine. La « Contre-Papesse », non content d'être ridicule, désordonnée, chaotique, est désarticulée, comme si elle n'était elle-même qu'un pantin du monde nouveau. Ce dernier est pour Muray celui de la parodie d'une mystique,

³²⁰ Muray, *OF*, p. 528.

puisqu'il n'est pas capable de proposer un sacré véritable. La provocation est le nouveau mantra d'une société devenue folle et qui se pense révolutionnaire, alors que ses bravades sont autorisées par les gouvernants.

Murray s'amuse à créer un monde dans lequel les associations farfelues se multiplient, signe d'une époque à bout de souffle, qui ne propose aucun idéal commun. Mais ces associations, sous couvert de défi lancé à l'ordre établi, symbolisent un ordre nouveau. L'art est devenu, pour Murray, le serviteur du pouvoir, de même que toutes les associations politisées. Ainsi, dans cette description, deux groupes rivalisent alors que leurs noms renvoient sensiblement au même projet pro-contraception masculine :

Les ursulines et visitandines du groupe Vivre Son Latex rivalisaient de youyous furieux avec les carmélites dissidentes du groupe Latex Mode d'Emploi. D'une petite estafette syndicale, un type s'égosillant dans son micro fit l'éloge de la « Contre-Papesse ». Il s'exprimait poétiquement. D'abord, il la dénomma « Clergy Girl », puis « nouvelle Grande Prostituée de Babylone », « Reine de la Nuit », « Sœur des hommes », « Vicaire lubrique », etc. Tout en vamp clochettes et lunettes noires, cybertechno transe et ainsi de suite, l'héroïne de la soirée continuait à s'envoler dans sa nacelle phallusoïde³²¹.

La bouffonnerie de ce spectacle est totale, et l'insistance vient révéler l'absence d'idéaux d'une époque où même les acteurs politiques ont déserté le combat véritable. L'« estafette syndicale » ne vient alors pas défendre les travailleurs, attaquer le libéralisme ou la compétition économique, mais célébrer la « Contre-Papesse », et lui donner des noms révélateurs d'un corps social devenu impie. Néanmoins, la description de Murray de cette fête révèle un corps social désintégré, dans lequel il n'y a pas de commune référence à un même sacré, puisque celui-ci change au gré des événements aléatoires organisés par nombre d'associations disparates. La « Contre-Papesse » n'est pas, à l'instar de son double négatif, le Pape, éternelle référence pour des millions de catholiques, mais une éphémère figure de vénération qui naît dans la spontanéité d'une fête elle-même fugitive. La fiction de Murray représente donc la Fête comme un sacré,

³²¹ Murray, *OF*, pp. 528-529.

mais un sacré de pacotille, où se rejoignent des enfants sans guidance, prostrés devant le moindre élément pseudo-rebelle dès lors qu'il est validé par une autorité quelconque, soit ici la faible estafette syndicale, qui joue le rôle d'un apôtre ou d'un prophète des temps modernes.

La célébration de ces délires passe par la musique, et quoi de mieux que la « cybertechno transe », emblème de la foule hallucinée, droguée, hypnotisée par le rythme et la sueur provoqués par une musique électronique, contrepoids à la traditionnelle musique liturgique jouée durant deux millénaires de catholicisme. Le sacré du monde nouveau se bâtit donc en opposition au sacré du monde ancien, il est négation, perversion, renversement des valeurs :

L'espace sacré n'est plus homogène, partagé et euclidien ; il devient hétérogène, solitaire et discontinu. Il est traversé de problématiques contradictoires, travaillé par la liaison et la déliaison. La festivité dionysiaque a davantage sa place dans la modernité, avec le paradigme de la rave party qui est le lieu noir de la fête, se déployant dans une déliaison plus ou moins contrôlée, comme une célébration du négatif³²².

La fête était, dans l'Occident médiéval, cette célébration chaotique qui faisait contrepoids aux rites traditionnels catholiques. On pense ainsi à la conception du carnaval selon Bakhtine, subversion populaire qui permettait pourtant à chacun de communier dans un renversement des rapports sociaux afin de créer un contrepoids nécessaire pour l'équilibre apollinien/dionysiaque de cette société religieuse. La conception de Muray est la même puisqu'il opposait la littérature, art de la transgression, à l'ordre immuable et symbolique, incarné dans le droit. Un postulat déjà énoncé par Bakhtine lorsqu'il méditait sur Rabelais et sa littérature carnavalesque. Dans la société moderne, Muray met finalement en scène des fêtes qui ne sont que pur dionysiaque, sans élan apollinien. Le quotidien est inondé de fêtes, inondé d'individualités éparses qui se cherchent des rites communs, plongent dans la moindre

³²² Jacques, Arènes. « Fête et religion : un espace de subjectivation », *Adolescence*, vol. t. 23 3, no. 3, 2005, pp. 683-693.

mystique dès lors qu'elle est spectaculaire et donne l'illusion d'une communion avec les autres et avec un divin fantasmé. Il y a un désir d'ivresse de la part de la foule, et l'hyperfestivité dont parle Muray caractérise une société où la Fête est quotidienne, et non plus exceptionnelle. Ainsi, elle devient l'anesthésiant populaire à même de faire oublier la douleur d'un monde sans transcendance. Jean-Sébastien l'affirme haut et fort, le peuple réclame du sacré, mais du sacré à l'image des temps : sponsorisé, spectaculaire, en adéquation avec la soif de contrôle d'une société qui a abandonné sa liberté :

[...] on ne se demande jamais pourquoi, par quels cheminements bien plus sournois, tout le monde va aux écrans de télé écouter les Adventistes du Prime Time, supporter les Témoins de l'Audimat, aduler les Mennonites cosmoplanétaires du Vingt heures ! [...] L'occulte ? La mystique ? Plus que jamais ! On en veut dans tous les coins ! Et la plus moche ! La plus baveuse ! Mais sous contrôle, surveillée ! Invitée par CNN ! Par TF3, par FR10 ! Par tout le gang ! Le XXI^e sera mystique ! Les pires cons le disent ! Ou ne sera pas ! Tous les abrutis sont d'accord ³²³!

Les dénominations de ces sectes fictives répondent à la même volonté grossière : celle de mettre sur le même plan spectacle et mystique. Le public va vers le sensationnel, la foule répond à celui qui crie le plus dans son micro, et l'on repense aux « religions en kit » de Dantec, à cet « hypermarché » qu'est devenue la société moderne. Jean-Sébastien confirme la sentence prophétique d'André Malraux – mal reprise –, mais change son adjectif principal. « Religieux » devient « mystique ». Muray se place ainsi aux côtés de Dantec et Houellebecq pour entériner l'existence de fausses idoles dans un monde perdu. Il redit surtout le caractère indépassable de l'individu et le primat de ses expériences personnelles face à la dimension collective, communautaire de la religion. Malraux s'est trompé à moitié, puisqu'il n'a pas su prévoir le désespoir d'un siècle sans repères, où l'on cherche moins à créer une religion unificatrice, comme le

³²³ Muray, *OF*, p. 103.

théorisait Auguste Comte, qu'à répondre à un vide laissé par la mort de Dieu, et ce, à n'importe quel prix, fût-il le plus absurde, comme le délire de la Contre-Papesse.

5.3 Une spiritualité commune est-elle seulement possible ?

En écrivant des pages nostalgiques sur le catholicisme, sur l'inversion des valeurs et sur l'essor de religions en kit, les auteurs reprennent les traits de leurs ancêtres décadents au XIX^e siècle, qui observaient déjà le délitement de la vie spirituelle chez leurs pairs. Avec un siècle d'écart, la décadence a pourtant continué son travail de destruction, et si certains auteurs comme Péladan, Bloy ou Bernanos croyaient encore au retour du religieux véritable, les auteurs du siècle présent s'interrogent sur cette possibilité, qui parait de plus en plus irréalisable, en raison d'un facteur majeur : le triomphe des valeurs libérales, le sacre de l'individu et sa soumission aux lois du marché.

François semble y croire pourtant lorsque, contemplant la Vierge Noire de Rocamadour, il ressent une extase pascalienne. Le mythe ressuscite, la conversion est-elle possible pour cette âme mourante ?

Je me sentais prêt à me perdre en général, enfin j'étais dans un état étrange, la Vierge me paraissait monter, s'élever de son socle et grandir dans l'atmosphère, l'enfant Jésus paraissait prêt à se détacher d'elle et il me semblait qu'il lui suffisait maintenant de lever son bras droit, les païens et les idolâtres seraient détruits, et les clefs du monde lui seraient remises³²⁴.

François semble vivre une illumination, il entre dans un état où il se dissocie de son corps et de son esprit, ne pouvant le caractériser que par un adjectif imprécis :

³²⁴ Houellebecq, *S*, p. 169.

« étrange ». En voyant la Vierge monter au ciel, il entrevoit la toute-puissance céleste, la possibilité du règne christique, jusqu'à ce qu'il se dise :

Peut-être aussi tout simplement j'avais faim, j'avais oublié de manger la veille et il, valait peut-être mieux que je rentre à l'hôtel, m'attabler devant quelques cuisses de canard, au lieu de m'effondrer entre deux bancs, victime d'une crise d'hypoglycémie mystique³²⁵.

Le passage est comique, mais aussi dramatique. François ne voit pas tant la Vierge s'élever pour dominer le monde que le désert. En fin de compte, il ne fait que fantasmer une illumination qui ne viendra pas. Sa description portait déjà les fruits du désastre, avec le cliché des païens et des idolâtres détruits. On le voit, François fait du zèle mystique, alors qu'il n'en a pas les moyens. La cuisse de canard le rattrape, bien plus concrète que la « crise d'hypoglycémie mystique », dont on pourrait discuter du caractère ironique, le personnage cherchant après tout sincèrement à connaître l'illumination. La trivialité de l'individu moderne est mise en cause, mais aussi son rationalisme. François est en fait contaminé par le virus qu'il dénonce, celui qui a empoisonné la chrétienté et détruit les fondations d'une société qu'il fantasme. Il ne peut échapper lui-même à la raison, revenant de ses rêveries fort rapidement pour les moquer et établir un constat plus scientifique, soit celui de la faim responsable de son délire spirituel. Revenant au dernier jour avant son départ, il constate avec tristesse l'impossibilité d'une conversion sublime :

La Vierge attendait dans l'ombre, calme et immarcescible. Elle possédait la suzeraineté, elle possédait la puissance, mais peu à peu je sentais que je perdais le contact, qu'elle s'éloignait dans l'espace et dans les siècles tandis que je me tassais sur mon banc, ratatiné, restreint. Au bout d'une demi-heure je me relevai, définitivement déserté par l'Esprit, réduit à mon corps endommagé, périssable, et je redescendis tristement les marches en direction du parking³²⁶.

La Vierge n'est pas vidée de son pouvoir, au contraire, mais François ne peut l'atteindre ni s'en abreuver. Le fait qu'il décrive la statue comme « calme et

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ *Ibid.*, p. 170.

immarcescible » la situe sur un double-plan : celui de l'attente et de l'immortalité. Tandis que la Vierge est sereine, impériale, éternelle, François et le monde qu'il représente sont mortels, inquiets, souffrants. Face à cette présence surnaturelle majestueuse, le personnage se décrit comme un misérable, ratatiné, non par l'écrasante puissance de la Vierge à l'Enfant, mais par la réalisation de sa condition invincible de paria, déserté par la religion de ses pères. Cela ne fait que confirmer son diagnostic, plus tôt dans le roman, lorsqu'il affirmait que « la fibre spirituelle était décidément presque inexistante en moi³²⁷ ». L'infime étincelle qui semblait exister n'était pas suffisante pour lui permettre un contact avec la Présence de Rocamadour. La source s'est tarie, comme elle s'est tarie pour l'ensemble de sa génération. Les individus modernes ne parviennent plus à comprendre la foi de leurs ancêtres, comme un collègue de François, spécialiste de Bloy, qui lui confie :

Mais la virtuosité de Bloy m'est devenue pénible et je dois reconnaître que la dimension spirituelle et sacrée dont il se gargarise ne m'évoque à peu près plus rien. J'ai davantage de plaisir, maintenant, à relire Maupassant ou Flaubert, et même Zola³²⁸.

François et son collègue sont des personnages incapables de ressentir la force de la foi. La même observation peut être faite au sujet de Bruno. À la suite du baptême de son fils Victor, il décide de s'inscrire dans un groupe « Foi et Vie ». Ce qui partait d'une intention potentiellement honnête spirituellement se transforme en une excuse pour regarder les jambes d'une jeune Coréenne :

"Victor, dit le prêtre, tu es maintenant devenu un chrétien. Par cette onction de l'Esprit Saint, tu es incorporé au Christ. Tu participes désormais de sa mission prophétique, sacerdotale et royale." Ça m'a tellement impressionné que je me suis inscrit à un groupe Foi et Vie qui se réunissait tous les mercredis. Il y avait une jeune Coréenne, très jolie, j'ai tout de suite eu envie de la sauter. C'était délicat, elle savait que j'étais marié. Anne a reçu le groupe un samedi chez nous, la Coréenne s'est

³²⁷ *Ibid.*, p 95.

³²⁸ *Ibid.*, p. 60.

assise sur le canapé, elle portait une jupe courte ; j'ai regardé ses jambes toute l'après-midi, mais personne ne s'est rendu compte de rien³²⁹.

Le cerveau primaire de Bruno prend le pas sur la réflexion et le désir de sacré, preuve que le sexe a désormais tout éclipsé. Le libéralisme ayant promu le désir comme impératif du bonheur, nul besoin de chercher Dieu dès lors qu'une jolie femme se présente, et en cela, Bruno n'est qu'un homme parmi les autres, il « pouvait apparaître comme un individu, mais d'un autre point de vue il n'était que l'élément passif du déploiement d'un mouvement historique. Ses motivations, ses valeurs, ses désirs : rien de tout cela ne le distinguait, si peu que ce soit, de ses contemporains³³⁰. » Les décadents du siècle dernier masquaient la faille ontologique par l'accumulation d'objets d'Art ; Bruno accumule lui les tentatives de conquête, synthétisant par ailleurs une chute qualitative du point de vue culturel, et échouant sans cesse, incapable de résister à l'appel de la chair. Finalement, le libéralisme l'a transformé en homme déculturé, puis en animal.

Bruno et François, même combat : la société libérale a rendu l'individu imperméable à Dieu. Lorsque l'universitaire parle de Huysmans et de sa conversion, il constate bien qu'un siècle de différence a suffi à détruire le peu de cellules spirituelles qui restaient dans l'organisme humain post-Révolution française : « Je ne me sentais peut-être pas, contrairement à Huysmans, le cœur "racorni et fumé par les nocés" ; mais les poumons racornis et fumés par le tabac, ça oui, sans aucun doute³³¹. » Encore une fois, l'affirmation est comique, et triviale. François passe en effet son temps à fumer dans l'abbaye de Ligugé où il fait une retraite, pour tenter finalement de suivre les pas de Huysmans. A contrario de l'auteur, point de poésie ivresse des nocés, mais un détournement de cette poésie extatique pour mieux rappeler l'impossibilité de l'accession au divin.

³²⁹ Houellebecq, *PE*, p. 175.

³³⁰ *Ibid.*, p. 178.

³³¹ Houellebecq, *S*, p. 219.

Le christianisme est distant, s'éloigne dans le temps et dans l'esprit des masses, comme la statue de la Vierge qui s'élève au loin. Dans ces circonstances, l'Islam apparaît comme un espoir pour François et certains autres personnages du roman tels Tanneur et Rediger. Le projet défendu par Ben Abbas est séduisant pour ceux-ci, attachés qu'ils sont à la société traditionnelle, détruite par le libéralisme, et que le futur président souhaite réinstaurer par la charia :

Là où Ramadan présentait la charia comme une option novatrice, voire révolutionnaire, il lui restituait sa valeur rassurante, traditionnelle – avec un parfum d'exotisme qui la rendait de surcroît désirable. Concernant la restauration de la famille, de la morale traditionnelle et implicitement du patriarcat, un boulevard s'ouvrait devant lui³³².

L'Islam politique de Ben Abbas est rassurant car ses assises sont celles du catholicisme ancestral. François implique que, à la différence de Tariq Ramadan, Ben Abbas a compris le désir du peuple français d'en finir avec les révolutions, les innovations, les déconstructions, en bref, avec le vocabulaire et l'éthique libérale. La charia devient l'option traditionnelle face aux changements fatigants. C'est ce que comprend Tanneur lorsqu'il explique que l'alliance doit se faire entre chrétiens et musulmans, en raison de leurs idées communes sur la famille et la morale : « C'est vrai qu'il y a eu énormément de batailles entre la chrétienté et l'islam [...] Mais je crois qu'avec l'islam le moment est maintenant venu d'un accommodement, d'une alliance³³³. » Le terme d'« alliance » n'est pas choisi au hasard. Tanneur désigne ici un ennemi commun, que les croyants se doivent de combattre. En choisissant l'Islam, les chrétiens auront leur victoire contre les libéraux imprégnés des idéaux des Lumières.

Derrière toutes ces belles paroles réside en fait une même ambition politique. Il n'y a absolument rien de mystique à ces discours, et la conversion présumée de François à la fin du roman est le calcul froid d'un homme qui pèse ses intérêts dans la balance du changement de monde. Il ne s'en cache pas, sa conversion reposera sur le

³³² *Ibid.*, p 153.

³³³ *Ibid.*, p. 148.

sexe et la nourriture, deux arguments convaincants exposés par Rediger en sa demeure : « je n'avais nullement cherché alors à dissimuler l'impression que me causaient les avantages physiques d'Aïcha, ni les petits pâtés chauds de Malika³³⁴. » François pense au partage de sa couche et le trivial partage la sienne avec le cynisme, dans la sentence finale, conditionnelle, mais douloureuse, qui clôt le roman : « Je n'aurais rien à regretter ». Huysmans et François se répondent, à un siècle de distance, deux décadents à la fin de leurs vies, chacun victime de leur époque qu'ils considèrent anarchique, chacun converti, mais avec quels objectifs véritables ? La conversion de Huysmans au catholicisme était-elle celle d'un véritable croyant ou bien celle d'un homme fasciné par l'esthétique de la messe et désireux d'en finir avec les exigences de la vie quotidienne ? La vie monastique a toujours plu à Huysmans car elle offrait une paix intérieure, la fin des tracasseries, le gîte et le couvert assurés. Pour François, pas de doute, cette conversion est due aux mêmes raisons que les siennes : « Le mystère que revêt, pour l'universitaire, la conversion du vieux Huysmans après une vie de plaisirs répond au questionnement sur sa propre soumission éventuelle aux lois de l'islam afin de préserver sa confortable carrière³³⁵. » « Confortable » est le mot central ici. Malgré le siècle qui les sépare, Huysmans et François sont symptomatiques de la décadence moderne. Ils ont calculé l'apport de la religion à leurs vies respectives, ce que Nicolas Léger résume en écrivant que « La conversion est un pari pascalien désabusé, un pragmatisme dont la fin n'est pas le Salut mais la tranquillité des vieux jours³³⁶. » Si Huysmans peut bénéficier d'un doute, en raison de ses derniers romans très catholiques, François lui ne s'en cache pas, l'Islam ne lui apportera qu'un harem et des plats raffinés. Ce qui lui suffit amplement.

Tous ces calculs mesquins ne servent qu'à rappeler une réalité défendue par Houellebecq, et Muray, comme nous allons le voir : même s'il profite d'une vitalité

³³⁴ *Ibid.*, p. 296.

³³⁵ Nicolas Léger, « *Soumission*, ou l'épuisement de tout », *Esprit*, vol. novembre, no. 11, 2018, pp. 113-118.

³³⁶ *Ibid.*

inédite à notre époque, l'Islam est lui aussi condamné. Un postulat qu'énonce Michel dans *Les Particules élémentaires* :

Je sais bien que les faits semblent me contredire, je sais bien que l'islam – de loin la plus bête, la plus fausse et la plus obscurantiste de toutes les religions – semble actuellement gagner du terrain ; mais ce n'est qu'un phénomène superficiel et transitoire : à long terme l'islam est condamné, encore plus sûrement que le christianisme³³⁷.

C'est parce que cette religion est la plus « bête » qu'elle sera condamnée, « encore plus » certainement que le christianisme. Pour Michel, la raison en est simple. Elle tient dans la puissance de la science moderne, qui offre à l'Homme un désir de raison bien plus grand que toutes ses aspirations à la transcendance. L'Islam, décrit comme obscurantiste, ne pourra pas faire face au rationalisme :

Lorsque la science moderne apparut, le christianisme médiéval constituait un système complet de compréhension de l'homme et de l'univers, il servait de base au gouvernement des peuples, produisait des connaissances et des œuvres, décidait de la paix comme de la guerre, organisait la production et la répartition des richesses ; rien de tout cela ne devait l'empêcher de s'effondrer³³⁸.

Aussi puissant soit-il, le christianisme médiéval ne pouvait rien face à la science moderne. Celle-ci est présentée comme un raz de marée, une onde de choc massive, qui détruit les édifices construits des siècles durant par l'Homme. À ses côtés, difficile de ne pas placer le libéralisme. Main dans la main, science et libéralisme sont deux mastodontes qui ravagent les constructions religieuses.

Des années plus tard, Muray enfoncera le clou dans son essai *Chers Djihadistes*. Face à la dimension religieuse du djihadisme, l'Occident n'a selon lui d'autre réponse que la Fête, qui est devenue un ersatz de religion qui s'oppose par défaut à cet Islam qui grandit :

³³⁷ Houellebecq, *PE*, p. 271.

³³⁸ *Ibid.*, p. 8.

Nous autres Occidentaux peinions déjà depuis un certain temps à placer la fête, où se matérialise sous des espèces jubilatoires l'ordre hégémonique que nous entendons imposer [...] sous le sceau du sacré. Les désastres que vous [les djihadistes] avez provoqués le permettent enfin³³⁹.

Dans le culte festif se retrouvent alors les opposants au terrorisme. L'ennemi est trouvé, il empêche de respirer, de s'aimer, de vivre. On se pense désormais supérieurs, et on proclame la Fête comme arme à même de détruire le terrorisme islamiste, dont on dénie toute religiosité et auquel on s'oppose frontalement par les vertus du festival. Si le djihadisme fut un retour du religieux, la société occidentale ne l'a pas reconnu, et ne lui a pas répondu par un religieux traditionnel, mais par le nouveau sacré qu'elle s'est empressée de promouvoir, dans une dialectique de l'absurde :

Vos raisons religieuses, que nous ne pouvons prendre en compte, sauf à vous prêter justement des raisons, ce qui reviendrait à vous attribuer aussi une humanité, se perdront dans la pagaille du parc d'attractions dont nous sommes les créateurs et qui, peu à peu, supplante le reste³⁴⁰.

La vérité est là selon Muray. Il y a bien consécration d'une spiritualité commune, celle du parc d'attractions, maelstrom qui aspire à lui toutes les autres tentatives religieuses. Muray le décrit comme la créature de Frankenstein, soit une entité qui échappe à ses créateurs. L'Islam des djihadistes, aussi conquérant soit-il, ne pourra pas résister au pouvoir hypnotisant de ce chaos festif, immense pédiluve où se jeter avec entrain, sans crainte pour le choc imminent. Il ne peut être reconnu comme religieux, ni comme humain, puisque la Fête émet la promesse d'un renouveau permanent, et surtout d'une humanité positive. En ce sens, que peuvent signifier des mots comme « infidèles » ou « mécréants » dans un monde où la négativité doit être éliminée et les différences abolies ?

³³⁹ Philippe Muray, *Chers Djihadistes...*, Paris, Editions Mille et Une Nuits, 2002, pp. 52-53.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 20

Muray est une nouvelle fois balzacien, en continuant de critiquer la religion de l'humanité, révolutionnaire, bâtie sur le protestantisme, devenue une comédie de croyances qui assèchent les passions et sacralisent le cœur, consacrant alors la foi personnelle au lieu d'une foi collective. Cette religion de l'humanité, loin des intentions unificatrices d'Auguste Comte, n'est plus qu'une religion au service de l'Empire du Bien, où chacun se doit d'être généreux, soutenir des causes, et où le passé est jugé à l'aune de ces valeurs censées être supérieures à tout ce qui a pu exister. Dans *On Ferme*, Camille est écrivaine aux éditions Obstacle, et dirige une collection dédiée à châtier les artistes, penseurs, auteurs du passé, coupables de ne pas s'être engagés. Son travail est finalement celui d'un inquisiteur moderne, qui établit le Bien dans la société moderne :

Elle s'occupe, aux éditions Obstacle, d'une brillante collection punitive, dérangeante pour le conformisme actuel et mécénée à parts égales par Sud-Petroleum et Ustublu : « Que faisaient-ils pendant ce temps-là ? » Il s'agit de montrer à chaque fois, par de succincts mais forts volumes scrupuleusement documentés, comment la plupart des écrivains, grands artistes, poètes respectés, peintres choyés du public, furent très salement indifférents, et même égoïstes dégueulasses, dans leur indiscutable majorité, aux détresses, tremblements de terre, malheurs de toute sortes, catastrophes, dont ils étaient contemporains³⁴¹.

La collection dirigée par Camille n'est dérangeante qu'en surface. L'italique dans le texte est une reprise ironique d'un discours médiatique sérieux. Il n'y a en fait rien de plus conforme que l'entreprise de destruction du passé par Camille, puisque l'époque est intégralement versée dans cet art. Le fait que cette collection ait comme mécène une compagnie pétrolière suffit à révéler la mascarade de sa prétendue audace. L'inquisition moderne dirigée par ce personnage n'est pas dépourvue de moyens, au contraire, et le travail mené est décrit avec un grand sérieux. Ce dernier ne se situe plus du point de vue objectif de la critique, ce que démontre la gradation « salement indifférents, et même égoïstes dégueulasses » où le jugement évolue clairement vers la morale et l'insulte. Ce que Muray décrit ici, avec le personnage de Camille, c'est que

³⁴¹ Philippe Muray, *OF*, p. 294.

l'époque moderne s'est tant identifiée au Bien que le passé est jugé à l'aune des valeurs actuelles, vantées comme supérieures. Le travail de relecture s'opère en fonction de celles-ci, sans aucune volonté de comprendre les artistes antérieurs ni leur époque, puisqu'il faut en finir avec l'Histoire précédente, et entrer pleinement dans la Post-Histoire, celle où le Bien triomphe, où les différences tombent, et où chacun évolue selon les nouvelles formes représentées par le travail inquisiteur de Camille. Celles-ci sont claires : il est du devoir de chacun de s'engager pour une cause, de témoigner du sentiment, ce qu'explique Jean-Sébastien :

Le don des larmes, tout est là. Larmes de joie ou larmes de peine, tel est le passeport pour l'avenir. Si tu ne montres pas, d'une façon ou d'une autre, que tu as un cœur gros comme ça toi aussi, que tu n'es pas avare de tendresse, que tu sais pleurer toi aussi, on ne te ratera pas au tournant. Cette liquidité est requise. Elle doit remuer en arrière-fond. C'est l'esprit d'enfance continué. Retrouvé à volonté. Tout s'engloutit dans la fête.

Ainsi termina le XXe siècle³⁴².

Ces larmes sont présentées comme une dime moderne, qui doit s'orienter vers les nouvelles œuvres des temps présents, soit la Fête et la compassion. Elles doivent être célébrées, sous peine de blasphème, et de désapprobation collective, voire de punition. Cet « esprit d'enfance » dont parle Jean-Sébastien, est l'innocence continue, et surtout, la valeur du sentiment portée à son paroxysme, immortalisée dans le siècle, pour que plus jamais ne reviennent les spectres du passé violent. On retrouve dans la sentence « Tout s'engloutit dans la fête », l'idée que Muray développera plus tard dans *Chers Djihadistes*. Toute religion du passé, soit une religion qui pose des limites, du négatif, et donc, intrinsèquement, une part de violence, ne peut rien face à la nouvelle religion de l'humanité, qui engloutit tout par les bons sentiments et la volonté permanente de faire tomber les anciennes institutions, de progresser, tout en faisant un sur-place éternel.

³⁴² *Ibid.*

Des trois auteurs, seul Dantec s'est affirmé, plus tard dans sa vie, catholique. Les deux autres, s'ils utilisent le vocable sacré, entretiennent un rapport complexe avec Dieu, et n'ont jamais suivi la conversion du premier. La relation au sacré de Houellebecq est, à l'instar de ses personnages, pervertie par les ravages attribués à Mai 1968. François et Bruno témoignent de l'impossibilité d'accéder au divin, dès lors que ce dernier a été avalé par les idéaux libéraux et libertaires qui ont transformé l'Homme en une espèce du désir de consommation plutôt que du désir de transcendance. La nostalgie pour une époque révolue est pourtant là, et les personnages passent plusieurs fois sur le chemin de Damas, sans jamais vivre l'illumination de Paul. Ce chemin, les personnages de Muray ne le voient plus, trop occupés qu'ils sont à célébrer, dans une extase permanente, dans un rire qui supprime tout le reste. Muray lui-même ne pouvait atteindre Dieu, lui qui ne fut, comme l'écrit Maxence Caron, qu'un « homme de Purgatoire³⁴³ », dont la modernité, qui se révèle dans sa relation, marquée par la libération sexuelle, à la femme, entre en conflit avec l'autre modernité qu'il conspuait, mais dont le point commun est l'impossibilité de trouver Dieu. Cette impasse est celle du moderne contre le moderne. Enfant de Mai 68, Muray n'a jamais été qu'un homme du désir, et sa relation au catholicisme, passe, comme pour Balzac, par la nécessité de trouver une grille de lecture à opposer au monde nouveau. Muray ne fut qu'un catholique par intérêt romanesque, extirpant des enseignements de l'Église une négativité à célébrer face à la bêtise positive ambiante de son époque. Et comme nous l'écrivions au chapitre IV, Muray n'est jamais aussi moderne que lorsqu'il fait de Parneix un personnage qui trouve dans la femme l'accès au divin. Ces liens complexes entre Houellebecq, Muray et Dieu se retrouvent dans les personnages, mais n'empêchent pas une critique acerbe des idoles modernes, créations ridicules héritées des idéaux soixante-huitards. Même si Dantec embrassera la foi de ses pères, chacun des auteurs arrive à une même conclusion : les religions du temps passé ne reviendront plus, car elles ne peuvent plus revenir. Houellebecq le démontre, en écrivant la réussite

³⁴³ Maxence Caron, *Philippe Muray, la femme et Dieu*, op.cit. p. 44.

finale du libéralisme ; Muray le pense, en analysant la Fête comme tsunami terminal et Dantec ne se fait pas d'illusions, conscient de l'éclosion de fois éparses au service des pires penchants de l'Homme. En définitive, la décadence a poursuivi son travail de sape. Gangrène implacable, elle a terminé de ronger le tissu mystique de la société d'antan. Les auteurs sont les cliniciens d'un cadavre spirituel qui se pense intact, alors que s'il bouge encore, c'est bien par l'action des vers.

CHAPITRE VI

ARTIFICES DE L'EXTRÊME CIVILISATION

Life imitates Art far more than Art imitates Life.

Oscar Wilde

Privés de transcendance dans une société en déclin spirituel, les décadents cherchent refuge dans l'esthétique. Refusant le contact avec une civilisation qui leur est étrangère, ils trouvent dans l'artifice la possibilité d'un bonheur nouveau. Ce salut par l'art définit profondément la pensée fin-de-siècle. Isolé en sa demeure, à l'écart du monde qu'il exècre, un personnage comme Des Esseintes s'entoure d'objets raffinés, de décorations exotiques et de tout art qui pourra élever son âme hors d'une nature jugée fade. Les Décadents du XIX^e siècle héritent de la pensée de Schopenhauer, ainsi que l'explique Gérard Peylet :

Schopenhauer prône dans la contemplation esthétique le seul véritable bonheur permis à l'homme. Il n'en fallait pas plus pour que son œuvre [...] devienne la bible des esthètes qui refusent la morale de leur temps ainsi que le positivisme, le scientisme et l'idée de progrès. La pensée du philosophe allemand fournit une justification philosophique à leur inquiétude et à leur recherche d'un ailleurs, elle débouche chez un grand nombre d'entre eux sur l'angoisse du néant et une morale du salut par l'art qui a le mérite de n'être accessible qu'à une petite minorité d'êtres doués de culture et de sensibilité esthétique³⁴⁴.

Les décadents sont des esthètes et des antimodernes, et c'est par ces qualités qu'ils développent cette « morale du salut par l'art », loin de la doxa progressiste,

³⁴⁴ Gérard Peylet, *La littérature fin de siècle*, op.cit. p. 23.

humaniste et scientifique de leur temps. En vénérant l'art pour l'art, ces artistes provoquent, à une époque où nombre d'écrivains célèbrent l'Homme et où les idéaux de la Troisième République naissante commencent à s'imposer sur le territoire. La morale décadente ne doit pas seulement être entendue comme cette « recherche d'un ailleurs » ou cette « angoisse du néant » dont parle Peylet, mais également comme un défi lancé à la face d'un siècle finissant et comme une énième volonté de se distinguer de la masse, ce qu'il explique bien en rappelant que cette posture est celle d'esthètes, de dandys qui se considèrent au-dessus de la fange humaine. Ce défi concerne en dernier lieu le mouvement naturaliste, et ce n'est pas pour rien que Zola se fâchera avec Huysmans lors de la parution de *À Rebours*. Il y a rupture esthétique, spirituelle, morale et politique entre les deux hommes. Durant ce chapitre nous entrerons au cœur de la pensée décadente, dans l'antichambre de ses désirs les plus profonds. Nous verrons que la notion d'artifice est reine de cette esthétique. Il s'agira d'abord de discuter des notions d'artifice et d'élaborer sur le transhumanisme que nous considérons être la nouvelle esthétique décadente de notre époque ; nous aborderons ensuite les textes, et étudierons les différentes incarnations de l'artifice dans ces œuvres, mais surtout les différentes conceptions de ce que sera le futur de l'Homme débarrassé de cette nature détestable.

6.1 De l'artifice

La décadence littéraire est un refus des idéaux progressistes. Ses partisans font dans la surenchère, si bien que la contemplation romantique ne suffit plus, il faut pervertir la nature, quitte à user de ce progrès détesté pour atteindre son but. Ainsi, dans *Monsieur Vénus* de Rachilde, l'amant que Raoule de Vénérande manipule et transforme devient objet d'art et véritable temple lorsqu'il meurt et qu'elle en fait un automate, morbide artifice de ses désirs. C'est donc par le biais de la technique qu'elle

fait d'un cadavre une œuvre digne de sa sensibilité macabre. L'habileté de Rachilde consiste de plus à pervertir l'objet scientifique et à détourner l'horizon progressiste de ses idéaux : passer par la technique pour créer un automate des plus malsains ne valide ni la science, ni le progrès, mais bien l'esthétique décadente, qui est un jeu permanent constitué de corruptions en tout genre. Conséquemment, les évolutions techniques auront beau constituer le futur de la civilisation, il y aura toujours un esthète décadent pour les dépraver et rappeler la supériorité de l'art. En utilisant le cadavre de son amant pour en faire un objet d'adoration éternel, Raoule de Vénérande réalise également une autre obsession décadente : surpasser la nature. Baudelaire l'affirmait déjà : « Je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait. La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positiviste³⁴⁵. » Déçus par le réel, les Décadents valorisent l'art comme esthétique supérieure. Ils ne sont alors plus des Romantiques, car ils haïssent la nature et lui préfèrent la création humaine. Gérard Peylet rappelle qu'un des grands objectifs de la décadence artistique est de bâtir « un contre-monde » : « L'agressivité des écrivains fin de siècle à l'égard de la nature a quelque chose d'exemplaire. Leur premier mouvement vise à supprimer et à remplacer la nature jugée décevante, pour lui substituer un contre-monde qui doit être supérieur à la nature³⁴⁶. » Emportés par leur soif d'esthétique et certains de leurs talents de créateurs hors norme, ces artistes s'attaquent à la Création et veulent se faire Dieu Tout-Puissant. La provocation est forte mais elle découle surtout d'un ennui profond, d'une faille ontologique. Perdus dans un siècle auquel ils n'appartiennent pas, les Décadents poursuivent les monstres de leur fantaisie, ainsi que l'exprime Baudelaire. Ces monstres portent tous le masque de l'artifice. Face à la nature, ce dernier est roi. C'est grâce à lui que la nature est attaquée, détruite, sublimée. Pourtant, la posture esthétique ne suffit pas, et Romain Courapied rappelle fort

³⁴⁵ Baudelaire, Salon de 1859, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 620.

³⁴⁶ Gérard Peylet, *op.cit.*, p. 125.

justement que les Décadents cherchent également à refonder le monde et lui redonner un caractère quasi-magique :

L'artificiel est donc valorisé par les décadents selon deux modalités : en opposition par rapport au monde scientifique et aux mouvements littéraires qui s'en inspirent, le réalisme et le naturalisme ; et sous la forme d'une dérivation paradoxale [...] Le regard que le décadent pose sur le monde est complexe ; il réfute la possibilité d'une saisie rationnelle et immédiate³⁴⁷.

En définitive les Décadents refusent une logique binaire, une interprétation simple, une lecture unique du réel. Ni scientifiques ni magiciens, ils embrassent la complexité du monde et réaffirment l'incapacité humaine de s'approprier ce dernier, et surtout de prétendre le comprendre, d'autant plus lorsque c'est à travers le regard scientifique. Les Surréalistes sauront poursuivre ce projet décadent lorsque Breton, fasciné par sa lecture de Freud, fera de ce mouvement une quête de l'impensable, du non-dit et de l'inconnu. Le mantra restera le même : transformer le monde par l'art et refuser la domination de la logique.

La création artificielle devient si importante qu'elle acquiert un statut sacré. Ann-Déborah Lévy-Berthérat, en étudiant l'artifice de Byron à Baudelaire³⁴⁸, conclut que celui-ci « s'élève à la dimension d'une métaphysique³⁴⁹ ». La contemplation esthétique seule ne suffit plus, l'objet artificiel devient sacré et le rapport du Décadent à l'artifice devient celui d'un croyant en quête du vrai. L'artefact créé révèle quelque chose de plus profond, un mystère nouveau. La révélation artistique des Décadents rappelle le mythe de la caverne platonicien. L'artifice rapprocherait du monde des Idées.

³⁴⁷ Romain Courapied, « Théories de l'artificiel et artifices rhétoriques en période décadente », in *L'artifice dans les lettres et les arts*, dir. Elisabeth Lavezzi et Timothée Picard, Rennes PUR, 2015, p. 108.

³⁴⁸ Notons que l'artifice n'est pas réservé uniquement à la littérature décadente, mais l'usage qu'ils en font est poussé à son paroxysme, celui de l'Art pour l'Art.

³⁴⁹ Ann-Déborah Lévy-Berthérat, *L'artifice romantique, de Byron à Baudelaire*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque de l'âge romantique », 1994, p. 267.

Timothée Picard parle d'une « valeur heuristique » attribuée à l'artefact. Ce dernier, à la manière du Saint-Graal, permettrait d'entrer en contact avec un mystère plus grand :

Au minimum, de tels partisans vantent une esthétique du ravissement, de la métamorphose, du divertissement, qui délivre des pesanteurs du monde réel et de l'histoire ; au maximum, dans une posture néobaroque renversant la dialectique de la profondeur et de l'apparence, maniant volontiers le kitsch dans un ludisme au second degré, ils lui attribuent une valeur heuristique, par laquelle l'artefact deviendrait signifiant, porteur d'une vérité plus vraie que le monde vrai³⁵⁰.

La main de l'artiste est comparable à celle du roi Midas. Le moindre élément naturel qu'il touche se transforme en quelque chose de plus beau, porteur d'une magie unique. L'Art est un moyen d'expression vénéré par les Décadents car il sort de la torpeur, leur permet de s'évader du réel ou bien de se l'approprier et de le façonner à leur image, loin, très loin des considérations matérialistes et positivistes.

La question de l'artifice se révèle centrale à l'étude de l'imaginaire décadent. La définition de celui-ci comme contre-nature, surnature ou anti-nature ne saurait cependant nous convenir, et nous pouvons trouver dans la pensée d'Hannah Arendt une conception plus intéressante. Elisabeth Lavezzi s'est intéressée au concept d'artifice et s'attache à résumer la vision arendtienne en ces termes :

L'artifice arendtien n'est pas seulement l'utile, ce que l'homo faber fait en plus de ce qu'exige la nature, mais surtout ce qu'il fait encore en plus de l'utile en compensant l'instabilité de sa condition d'être vivant (donc mortel) par l'élaboration d'objets stables³⁵¹.

Hannah Arendt théorise donc l'objet artificiel comme survivance de la vie humaine. Homo Faber ne se contente pas de fabriquer ce que la nature ne produit pas, il cherche à survivre à travers l'objet créée, à laisser une trace de son passage. Nous rejoignons cette conception de la philosophe et pouvons l'appliquer à l'artifice

³⁵⁰ Timothée Picard, « La référence à l'artifice dans les discours sur l'opéra », in *L'artifice dans les lettres et les arts*, *op.cit.*, p. 75.

³⁵¹ Elisabeth Lavezzi, « Artifice : le mot, la notion et le concept » in *Ibid.*, p. 25.

décadent. L'artiste fin-de-siècle ne fait pas que singer la nature ou s'amuser de la création, il insuffle la vie à l'inanimé, et se fait Dieu créateur. Il y a alors une relation transcendante entre l'Homme et l'artifice, en plus de cette fameuse quête heuristique dont nous discutons plus tôt, et cette tentative de combler la faille ontologique qui traverse l'esprit du décadent littéraire :

L'artifice arendtien est un monde, réifié et objectif ; il côtoie la nature et s'instaure contre elle ; il n'est donc pas un simple milieu où vit l'animal humain, mais la seule « patrie » qui accueille l'Homme. Arendt pense son concept d'artifice dans le cadre d'une transcendance sans dieu ni métaphysique³⁵².

Le terme de « patrie » nous paraît absolument fascinant pour discuter de la relation entre l'artifice et l'artiste décadent. Comme nous l'expliquions plus tôt, ce dernier ne se sent pas à sa place dans son siècle. Il exécra la morale de son temps et vomit ses contemporains. L'artifice devient alors son lien, dans un sens à la fois physique, moral, et spirituel. Encore une fois, Des Esseintes habite littéralement un manoir empli d'artifices, il vit pour ceux-ci et trouve la paix dans cette relation à l'objet créé. Il s'agit bien de sa « patrie » au sens arendtien, un territoire ou plutôt une forme de paradis perdu physiquement reconstitué mais surtout le lieu d'un nouvel échange potentiel avec l'autre, ici l'objet. Des Esseintes vomit ses contemporains et bâtit un lien nouveau avec l'art qui le sauve. Elisabeth Lavezzi rappelle enfin que la conception arendtienne de l'artifice écarte toute présence divine et toute métaphysique, et c'est là où sa définition s'éloigne selon nous de l'artifice décadent, et même romantique. Ainsi, difficile de ne pas considérer la poésie de Lamartine comme relevant d'une métaphysique ainsi que d'un maniérisme qui fait écran entre la nature pure et sa représentation artistique et qui relève de fait d'une forme d'artificialité³⁵³. De même,

³⁵² *Ibid.*, pp. 25-26.

³⁵³ Disons-le même clairement : toute littérature est artificielle, et c'est bien ce que condamnait déjà Platon. La différence entre un Romantique et un Décadent tient finalement dans le caractère assumé de cet artifice : « L'ekphrasis fait partie de ce dispositif, en intercalant entre le signe et le sens un écran et un cadre délibérément artificiels, pour manifester le caractère tout à la fois arbitraire et limité, mais par là-même véridique, de la fenêtre ainsi découpée sur le monde. », F. Lestringant, Josiane Rieu, Alexandre Tarrête, *Littérature française du XVI^e siècle*. Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 280.

les paradis artificiels de Baudelaire sont à la fois une création et une forme d'Eden. La question fondamentale de l'artifice est métaphysique. C'est à travers cette quête artificielle que les Décadents cherchent à surpasser la nature mais aussi à conjuguer une dialectique du soi et de l'ailleurs. En somme, la création artificielle est une tentative de réconcilier le terrestre et l'invisible, le connu et l'inconnu, l'entendu avec le mystère, et surtout l'être avec son Créateur. Il y a bien sûr une haine de la nature, propre aux Décadents, car, comme l'écrit Baudelaire, cette dernière est coupable : « Le mal se fait sans effort, naturellement, par fatalité ; le bien est toujours le produit d'un art³⁵⁴. » Le philosophe Clément Rosset rappelle que cette haine de la nature est liée à la réalisation que l'ordre qu'elle promet n'existe pas, et qu'elle est dès lors perfectible :

En d'autres termes, la nature est ici accusée de ne tenir qu'à demi ses promesses : elle annonçait un ordre, un système, une nécessité, et se découvre à l'expérience comme tributaire du hasard – ordre, système et nécessité, lorsqu'ils se présentent à l'état « naturel », laissent apparaître une multitude de lacunes et de défaillances ; défaillances auxquelles on demandera à l'artifice de remédier, par des constructions plus franchement naturelles que la nature elle-même³⁵⁵.

L'artifice devient l'outil à même de réparer un réel défaillant, et l'artiste ce créateur-démiurge qui réalise également son désir de sortir d'un ennui conséquent à la banalité du quotidien. Mais cette haine de la nature ne concerne pas Dieu. Elle concerne la crise que traverse ces artistes qui pensent le réel incomplet et cherchent à tout prix à le faire ressembler à l'Idéal. Nous ne sommes pas partisans d'une conception de l'artifice comme opposition à Dieu. L'artiste use de l'artifice et se prend pour le Créateur, certes, mais tel l'alchimiste qui tente de marier les éléments contradictoires, l'artiste décadent cherche à combler ce qu'il pense être un gouffre entre l'Homme et le divin. Péladan le réaffirme lui-même : l'absence d'âme dans l'art conduit au matérialisme de Zola, et il faut de l'âme et de la foi pour créer :

³⁵⁴ Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, op.cit, p. 715.

³⁵⁵ Clément Rosset, *L'anti-nature*, Quadrige, PUF, 2016, p. 90.

Ce coup d'œil cursif sur le passé prouve ce mot d'Ingres : Pour faire une œuvre, il faut avoir quelque élévation en l'âme et foi en Dieu. Eh bien, aujourd'hui, on nie l'âme dans l'art ! comme on nie l'âme dans l'homme. Le génie est une fonction, l'idéal une balançoire. Au matérialisme scientifique de Darwin correspond le matérialisme littéraire de M. Zola³⁵⁶.

L'idée selon laquelle l'artifice serait dépourvu de métaphysique ne peut donc tenir si l'on se penche sur la conception qu'en ont les Décadents. L'exemple le plus spectaculaire étant *L'Ève future* d'Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, ce roman dans lequel Lord Ewald parvient à obtenir de Thomas Edison la construction d'une « andréide » qui a le corps d'une actrice qu'il aime mais bien plus d'esprit. La créature artificielle supplante la nature, elle se révèle supérieure à la comédienne et cette thématique démontre que l'artifice n'est pas un simple objet fabriqué. Serait-il dès lors un jeu décadent censé permettre la connexion avec un Eden perdu, un monde des Idées fantasmé ? C'est ce que nous pensons, du moins dans la conception du XIX^e siècle.

Dans les œuvres contemporaines que nous étudions ici, la notion d'artifice se manifeste différemment. Le réel est de nouveau occulté et on lui préfère les potentialités futuristes. Dans l'œuvre de Houellebecq et Dantec, le transhumain devient l'artifice suprême et la nature dépassée. Bien que la critique s'y intéresse fortement depuis seulement une vingtaine d'années, cet imaginaire du transhumanisme et du posthumanisme n'est pas nouveau. Lié au postmodernisme, il devient de plus en plus le sujet de débat majeur du siècle, incarnation d'un schisme entre bio-catastrophistes et techno-prophètes. Les premiers annoncent la fin de l'humanité, que ce soit par les effets du changement climatique, la possibilité d'un effondrement du système économique ou bien la mort rampante délivrée par les pandémies futures³⁵⁷ ; les seconds, incarnés par les superpuissantes entreprises privées américaines comme Google, nous prédisent un futur où l'Homme ne fera plus qu'un avec la technologie, quitte à ce que cela passe par un transfert de la conscience dans une machine...

³⁵⁶ Joséphin Péladan, *La décadence esthétique*, Paris, Dalou, 1888, p. 15.

³⁵⁷ La place de plus en plus importante des études liées à la « collapsologie » en est une des dernières incarnations, avec un auteur comme Pablo Servigne par exemple.

Si le débat est aussi vif, c'est bien parce que le concept de posthumain pose un problème majeur : la potentialité de notre prochaine évolution, moins naturelle qu'attendue.

Dominique Lecourt rappelle que :

Le préfixe « post », si populaire sur les campus nord-américains (pensez à la gloire du postmoderne !) depuis bientôt trois décennies, marque en l'occurrence plus que le constat de la fin d'une époque dans l'histoire humaine ; il désigne, comme un fait accompli, la fin des fins : dans l'effort de connaissance qui soutient son devenir, l'humanité en serait venue à s'expulser, pour ainsi dire, elle-même de son être³⁵⁸.

Le posthumain n'est donc pas un concept abstrait qui renverrait à une métamorphose esthétique, idéologique ou sociale, mais un nouveau système de pensée philosophique qui médite sur les relations entre l'Homme et les technologies. Une fois le transhumanisme mené, il s'agira bien en effet de réfléchir sur ce futur concret dans lequel Homo Sapiens disparaîtra et laissera la place à une autre espèce humaine. Des ingénieurs tels que Raymond Kurzweil, travaillant chez Google, veulent clairement augmenter les capacités humaines au moyen de la technologie, de la biotechnologie ou encore des progrès bioniques. Dès lors, le transhumain et le posthumain deviennent des sujets de réflexion à part entière, avec leur propre système de valeurs, d'idées, de rapport à la biologie, au sacré et à la société. Comme l'écrivent Jean-François Chassay et Marie-Eve Tremblay, ce changement d'espèce engage de nouveaux questionnements hors de la définition classique de l'Homme :

Un homo sapiens naît d'une femme, vit et meurt. S'il échappe aux lois de la nature, peut-on encore parler de « post- » humain ? Ne sommes-nous pas alors ailleurs ? Non pas au sein d'une espèce « corrigée », mais bien plutôt d'une autre espèce ? Comment penser alors ce posthumain en dehors de l'humanisme, puisqu'il se conceptualise à partir de l'humanité³⁵⁹?

³⁵⁸ Dominique Lecourt, *Humain, posthumain*, Paris, PUF, 2001, p. 17.

³⁵⁹ Jean-François Chassay et Marie-Ève Tremblay-Cléroux (dir.). 2014. *Les frontières de l'humain et le posthumain*. Cahier Figura. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <<http://oic.uqam.ca/fr/publications/les-frontieres-de-lhumain-et-le-posthumain>>. Consulté le 10 juin

Sans humanité, il n'y a plus de raison de se baser sur « l'humanisme » : le transhumain suppose de nouvelles conceptions philosophiques et morales. Mais pourquoi ce désir des techno-prophètes d'en finir avec l'humanité ? La même question se pose en étudiant les auteurs décadents, et la réponse est dans les deux cas la même. Ce qui lie en effet la pensée technologique d'un cadre de Google et le désir esthétique d'un décadent est la volonté de retrouver une forme de paradis perdu, le bonheur avant la Chute. Il serait bien sûr faux d'affirmer que les chantres du transhumanisme sont religieux, mais il y a dans leur logique un sous-bassement idéologique hérité du protestantisme, comme l'explique Dominique Lecourt :

Ce que proclament aujourd'hui tout haut les technoprophètes américains [...] c'est qu'ils tiennent l'application des sciences à la technique pour une tâche sacrée susceptible de permettre à l'être humain de surmonter les conséquences de la Chute, de le préparer à la rédemption et de retrouver le bonheur d'Adam au Paradis terrestre³⁶⁰.

L'essayiste conclut que la technologie est moins technologie que « technothéologie », arguant ainsi de la prééminence de fondations religieuses à l'espoir transhumain. Nous verrons que les auteurs décadents font du transhumain le socle d'une possibilité de retrouver le bonheur, et d'en finir avec la souffrance inhérente à l'existence humaine. En faisant de cet Homme augmenté le cœur de la nouvelle esthétique décadente, les auteurs ne font en fait que poursuivre l'œuvre de leurs prédécesseurs. Ce ne sont dès lors plus les seuls objets qui subissent les perversions du créateur décadent, mais l'Homme lui-même. Jean Pierrot rappelle que cette fuite en avant n'est pas surprenante, elle existait déjà dans la décadence du XIX^e siècle :

Par mépris de la réalité contemporaine, on se retournera vers certaines époques prestigieuses du passé, comme la Décadence romaine ou la Byzance légendaire, ou encore, par une sorte de fuite en avant, on

2020. Publication originale : (2014. Montréal, Université du Québec à Montréal : Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. Cahiers Figura, vol. 37, 241 p., p. 12.).

³⁶⁰ Dominique Lecourt, *op.cit.*, p. 25.

adhérera aux aspects les plus spectaculaires de la modernité, comme le décor urbain ou la machine³⁶¹.

L'esthétique de ces époques disparues va de pair avec un fantasme futuriste. On se joue de la science et de la technique en imaginant une humanité qui ne fait plus qu'un avec la machine ou la ville. Les monstres de la décadence peuplent cet imaginaire, notamment à travers l'idéal androgyne dont nous discuterons au prochain chapitre. Dantec et Houellebecq partagent une même conception de l'Homme futur : un Homme augmenté, conçu par l'esprit scientifique, mais dont la création artificielle séduit leur propos esthétique. Il s'agira bien sûr d'explorer cette poétique de l'artifice dans leurs romans.

Néanmoins, la quête artificielle entraîne chez ces auteurs de lourdes conséquences. On peut arguer que ces nouveaux décadents poussent la logique à un point de non-retour. Dans leurs romans, l'artifice n'est que le produit de l'extrême civilisation dont parlait Jankélévitch :

L'homme décadent s'éloigne chaque jour davantage de sa biologie, de ses instincts, de son authentique naturalité ; la civilisation urbaine et le machinisme lui créent des conditions de vie de plus en plus artificielles et des besoins de plus en plus complexes. Adieu l'ingénuité et l'innocence ! La décadence est l'extrême civilisation³⁶².

Ces besoins éloignés de la nature entraînent une quête de dépassement de l'Homme. Mais cette quête ne peut entraîner une conclusion maîtrisable et globalement positive. Le transhumain, artifice suprême, devient le destructeur final de l'humanité.

Houellebecq le dépeint ainsi comme un être asexué. Son propos est ambivalent car l'absence de différenciation entre les sexes, la fin de la sexualité et de la division semble n'être qu'une fausse utopie. Plus futuriste encore, Dantec met en scène un transhumain connecté aux machines qui échappe au contrôle de ses maîtres et précipite la fin de l'espèce humaine. Une nouvelle fois, on retrouvera sous sa plume la question

³⁶¹ Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent*, *op.cit.*, p. 19.

³⁶² Vladimir Jankélévitch, *op.cit.*, p. 362.

du sexe et de l'androgynie. Muray lui n'est pas un auteur de science-fiction, mais un néo-balzacien, et en ce sens il tente de peindre la transformation déjà en cours. L'artifice qu'il décrit est la Fête. Il met en scène la Fête comme l'illusion suprême, l'Homme moderne nie la nature et le vrai, et le monde entier est une décadence stylistique qui s'ignore. Au cœur de ce festivism, Homo Festivus émerge, nouvel Homme métaphorique et inédit de la Fin de l'Histoire. Il s'agira d'étudier chez ces trois auteurs les conceptions du futur de l'Homme et, en définitive, cette question de la quête artificielle finale, qui ne peut mener qu'à la fin de l'Homme tel qu'on l'a connu.

6.2 Contre la nature

Dans son essai dédié à l'œuvre de Lovecraft, Houellebecq s'intéresse à l'imaginaire de l'auteur américain et explique qu'il est une réaction profonde contre le monde et contre l'espèce humaine. Les structures artificielles extra-terrestres et les entités monstrueuses qui parcourent son œuvre ne sont dès lors que des manières d'affirmer sa détestation de la nature, et en particulier de la nature humaine, faible et pourtant égocentrique. Houellebecq partage avec le puritain cette conception d'une nature abjecte, pratiquement mortifère. On retrouve également dans sa poésie, ici le poème « Nature », deux vers qui renverraient aisément à Baudelaire : « Car la nature est laide, ennuyeuse et hostile ; / Elle n'a aucun message à transmettre aux humains³⁶³. » Les qualificatifs apportent une triple définition de la nature dans l'imaginaire houellebecquien. Une définition qui s'oppose à l'idéal romantique et se révèle plus proche de l'idéal décadent. Dans la décadence littéraire, la nature est également décrite comme étant laide et sans intérêt. La particularité de Houellebecq est d'y ajouter le qualificatif « hostile ». Pour l'auteur, et pour ses personnages, la nature ne se contente pas d'être inintéressante : elle est un danger pour l'espèce, une cause de souffrance. Il

³⁶³ Houellebecq, « Nature », *La poursuite du bonheur*, Paris, J'ai Lu, 2000.

conviendra donc de la rejeter, et surtout, de la dépasser. Dans *Les Particules élémentaires*, la détestation de la nature mène à une quête qui est celle du dépassement, de la potentialité future. Las des limites naturelles, et surtout des souffrances vécues dans la chair et l'esprit, les personnages cherchent une échappatoire. Michel, le frère scientifique, en fait l'objectif de sa vie. Le roman présente l'avenir de l'Homme, dont Michel est déjà l'embryon. Ainsi, le narrateur nous le présente comme étant à part du reste des humains, et ce, dès l'enfance : « Michel était très au-dessus du niveau de sa classe. L'univers humain – il commençait à s'en rendre compte – était décevant, plein d'angoisse et d'amertume. Les équations mathématiques lui apportaient des joies sereines et vives³⁶⁴. » L'enfer du réel est esquivé au moyen des mathématiques, et le choix de la discipline n'est pas anodin. Michel trouve refuge dans un domaine qui encadre l'univers, qui maintient la nature dans un raisonnement strict. Les équations mathématiques ordonnent le monde et témoignent du génie humain, tout en excluant le commun des mortels par leur caractère théorique pur. Elles donnent un cadre à la nature, la dominant en lui conférant une logique issue de l'esprit humain. Poussée à l'extrême, cette discipline devient une matière élitiste, doublée d'une abstraction, et se révèle une forme d'Idéal. De fait, Michel commence dès l'enfance à s'isoler hors des platitudes humaines, il fréquente des territoires artificiels et va progressivement mener une vie de solitaire, sans intérêt pour ce qui peut fasciner ses contemporains, annonçant déjà l'émergence d'une espèce à part.

La véritable obsession de Michel devient celle de l'organisme et de son destin mortel. Il va dédier sa vie à la poursuite de ce rêve immortel. Son idéal est clair : l'espèce actuelle souffre dans sa chair, il faut l'en délivrer. Désirs sexuels, amours, supplices physiques et mort ne seront bientôt que des lointains souvenirs. Le roman nous présente une nouvelle fois cette obsession à partir du récit de son enfance : « Enfant, il ne pouvait pas supporter la dégradation naturelle des objets, leur bris, leur usure. Ainsi conserva-t-il pendant des années, les réparant à l'infini, les emmaillant

³⁶⁴ *Ibid.*, *PE*, p. 66-67.

de scotch, les deux morceaux brisés d'une petite règle de plastique blanc³⁶⁵. » La relation de Michel aux objets peut rappeler celle des Décadents. À travers ce refus de la dégradation, c'est la détestation de la nature qu'on peut déceler. Le vieillissement doit être maîtrisé par la technique humaine, symbolisée ici par le « scotch ». Ce besoin de défier l'usure naturelle est d'autant plus décadent que Michel est incapable de réparer les liens sociaux. Dans le roman, il sera toujours inapte à resouder les liens rompus avec Annabelle, la femme de sa vie, qu'il ignore. Dans l'univers enfantin de Michel, l'objet mérite davantage d'efforts que la relation humaine.

Jean Pierrot rappelle dans *L'imaginaire décadent* que la fuite, l'isolement et le rejet sont des attitudes décadentes classiques, conséquences d'un dégoût de la nature et des lois biologiques : « Il faudra donc, au milieu de l'angoisse, de la tristesse, et non sans un certain sentiment de culpabilité, fuir cette nature, refuser autant que possible les lois biologiques de l'espèce, se tenir à l'écart de la société³⁶⁶. » Une fois adulte, Michel s'isole en Irlande, terre aux paysages fantastiques s'il en est, mais surtout havre à l'écart d'une humanité trop peuplée. C'est là-bas qu'il poursuit sa recherche et qu'il réalise sa grande découverte. Il y a donc un lien entre l'isolement du décadent et le paroxysme de sa création. Loin des turpitudes sociales, Michel atteint l'apogée de son génie scientifique, et il réussit à défier les limites biologiques, créant alors l'artifice suprême : un corps humain non conditionné à l'état naturel, libéré de la mort et des affects. Le parallèle avec l'imaginaire du savant fou est également clair. Michel est un Dr Moreau 2.0, qui expérimente loin de l'humanité, à la fois physiquement et spirituellement. C'est en s'éloignant de ses pairs qu'il parvient à des degrés supérieurs de création artificielle, et paradoxalement, loin des hommes, il influe sur leur destin. Il réalise ce que son frère Bruno avait annoncé en discutant de *Brave New World* d'Aldous Huxley. Lors de cet échange, Bruno soutient que la société dépeinte dans

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 163.

³⁶⁶ Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent*, *op.cit.*, p. 19.

l'œuvre d'anticipation n'est pas un avertissement, ni un danger, mais un désir, un souhait, un futur rêvé :

Je sais bien, continua Bruno [...] qu'on essaye de faire passer ce livre pour une dénonciation virulente ; c'est une hypocrisie pure et simple. Sur tous les points – contrôle génétique, liberté sexuelle, lutte contre le vieillissement, civilisation des loisirs, Brave New World est pour nous un paradis³⁶⁷.

« Hypocrisie » explique Bruno, car le monde post-68 est déjà un embryon de cet idéal. La critique du modèle libéral est une constante dans la fiction de Houellebecq, mais elle prend une autre dimension dans *Les Particules élémentaires*. Le constat que fait Bruno sur les idéaux de la génération précédente est incisif. Afin de pouvoir déclarer totale la liberté sexuelle, il faudra bien que la reproduction soit définitivement encadrée. Et pour que le corps exulte sans limites, quoi de mieux que de s'attaquer à l'ennemi terminal, la Mort ? Le libéralisme ne pourrait ainsi mener qu'à davantage d'artificialité au nom de la liberté individuelle. Le monde décrit par Huxley n'a rien d'un cauchemar totalitaire, il est l'espérance d'une civilisation libérale qui a soif d'artifices et qui est en fin de compte l'incarnation même d'une société décadente.

L'une des questions centrales dans la fiction houellebecquienne est celle de la sexualité, et en particulier la souffrance due aux désirs inassouvis et à la compétition inhérente aux lois biologiques (et économiques) de la société. Bruno réaffirme que la porte de sortie est celle du progrès scientifique, du contrôle, et finalement de la maîtrise totale de l'Homme sur la nature défaillante et coupable :

Contrôle de plus en plus précis de la procréation, qui finira bien un jour ou l'autre par aboutir à sa dissociation totale d'avec le sexe, et à la reproduction de l'espèce humaine en laboratoire dans des conditions de sécurité et de fiabilité génétique totales³⁶⁸.

Dans ce contexte, la dernière scène d'amour charnel entre Annabelle et Michel est le symbole du changement d'espèce. A contrario des nombreux rapports entre

³⁶⁷ Houellebecq, *PE*, p. 157.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 156.

Bruno et Christiane, le dernier rapport sexuel entre Annabelle et Michel a pour horizon la reproduction. Annabelle souhaite avoir un enfant de cet homme qu'elle a toujours aimé, et il accepte non sans résister, conscient certainement de la vacuité d'une tentative qui n'existera bientôt plus, mais surtout incapable de saisir la logique de ce désir reproductif lorsque la vie est détestable : « Michel alluma une cigarette pour réfléchir. C'est une drôle d'idée...dit-il entre ses dents. Une drôle d'idée de se reproduire, quand on n'aime pas la vie³⁶⁹. » Michel ne ressent surtout absolument rien. Ni désir sexuel, ni désir d'enfant, ni désir de vie. Il est le précurseur du nouvel Homme à venir, le brouillon de cette future espèce qui vivra dans un état de nirvana total :

Elle était belle, désirable et aimante ; pourquoi ne ressentait-il rien ? C'était inexplicable. Il alluma une nouvelle cigarette, s'aperçut soudain que la réflexion ne lui servirait à rien. On fait un enfant, ou on ne le fait pas ; ce n'est pas de l'ordre de la décision rationnelle, ça ne fait pas partie des décisions qu'un être humain puisse rationnellement prendre. Il écrasa son mégot dans le cendrier, murmura : « J'accepte »³⁷⁰.

La pensée pathologiquement logique de Michel entre en conflit avec ce moment sentimental. Il apparaît ici comme un robot, qui médite sur la reproduction de manière calculée ; cette réflexion pragmatique ne lui donne pas un résultat satisfaisant, mais il se laisse finalement happer par un potentiel gain d'affection pour Annabelle, sans être visiblement convaincu par la démarche. On pourrait arguer que sa réflexion l'a poussé à comprendre que la probabilité d'une fausse couche était grande et qu'il pouvait satisfaire cette femme sans risque : l'hypothèse est cruelle mais correspond à la mentalité logique et rationnelle du personnage. De fait, on apprendra plus tard que l'enfant ne sera pas, et ce dernier choc meurtrira Annabelle au point de la pousser vers la mort. Cette idée de mort traverse les relations de personnages qui vivent la fin d'une civilisation et d'une espèce ; elle se retrouve même dans l'acte sexuel final lui-même.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 275.

³⁷⁰ *Ibid.*

Michel éprouve un orgasme étrange, qui ressemble davantage à la connexion d'une entité artificielle avec un réseau vivant qu'à un plaisir traditionnel :

Il cessa rapidement de bouger, saisi par l'évidence géométrique de l'accouplement, émerveillé aussi par la souplesse et la richesse des muqueuses. Annabelle posa sa bouche sur la sienne, l'entoura de ses bras. Il ferma les yeux, sentit plus nettement l'existence de son propre sexe, recommença à aller et venir. Juste avant d'éjaculer il eut la vision – extrêmement nette – de la fusion des gamètes, et tout de suite après des premières divisions cellulaires. C'était comme une fuite en avant, un petit suicide³⁷¹.

La vision orgasmique de Michel est celle d'un être qui ne peut ressentir le plaisir sexuel mais dont la sensibilité scientifique est si forte qu'elle permet le contact avec le microcosme. Il est également tout à fait possible de voir dans cette scène une forme d'adieu, comme si Michel avait gagné le droit de saisir – littéralement – l'invisible avant de précipiter la chute de sa propre espèce, ou du moins, sa transformation. La dernière phrase rappelle la fin imminente. Cette « fuite en avant » est moins celle des amants que celle d'une dernière tentative de reproduction naturelle avant l'ère transhumaine de la reproduction encadrée. Michel accède à une forme de vision cosmique, aussi scientifique et rationnelle que panthéiste, dans une ultime extase quasi-romantique qui célèbre la nature. En ce sens, on pourrait arguer que c'est une rare victoire de cet esprit sur la décadence. Malheureusement, la fausse couche d'Annabelle nous replonge dans l'esthétique fin-de-siècle. L'amour, l'orgasme, l'extase, la vision cosmique ne sauveront pas de la fin.

Après le suicide d'Annabelle, Michel trouve la force de vivre suffisamment longtemps pour mener à bien ses recherches. Il va devenir le décadent suprême, celui qui réussira à améliorer le vivant, à fusionner les corps sexués en un seul être indépendant de l'idée de mort et de souffrance. Dans son journal scientifique, il détaille sa vision éminemment décadente de la déliaison comme maléfice et de la liaison comme amour véritable. Une vision héritée du catéchisme d'un Joseph De Maistre ou

³⁷¹ *Ibid.*, pp. 275-276.

de la poésie décadente de Baudelaire, tous deux persuadés de l'existence du Mal et de ses manifestations à travers tout ce qui peut séparer les êtres, que ce soit le mensonge, la trahison ou le meurtre :

Dans cet espace dont ils ont peur, écrit encore Djerzinski, les êtres humains apprennent à vivre et à mourir ; au milieu de leur espace mental se créent la séparation, l'éloignement et la souffrance. À cela, il y a très peu de commentaires : l'amant entend l'appel de son aimée, par-delà les océans et les montagnes ; par-delà les montagnes et les océans, la mère entend l'appel de son enfant. L'amour lie, et il lie à jamais. La pratique du bien est une liaison, la pratique du mal une déliaison. La séparation est l'autre nom du mal ; c'est, également, l'autre nom du mensonge. Il n'existe en effet qu'un entrelacement magnifique, immense et réciproque³⁷².

La vision dépeinte par Michel est indéniablement celle d'un romantique convaincu de la toute-puissance de l'amour. On pourrait arguer qu'elle est également celle d'un croyant, et précisément d'un chrétien persuadé de l'unité du genre humain dans ce sentiment christique. La dernière phrase est lancée comme une vérité générale, comme si Michel avait terminé sa vie en comprenant une donnée fondamentale de l'existence, sur laquelle il ne pouvait y avoir aucun doute. C'est cet entrelacement qu'il va réussir à achever à travers ses expériences biologiques, entraînant l'émergence d'un nouvel Homme à l'image de cet idéal romantique et quasi-religieux³⁷³. Difficile pourtant de faire du personnage un converti, puisque le roman nous oriente vers l'hypothèse de son suicide. On ne retrouve en effet que sa voiture échouée sur une côte irlandaise, et le narrateur nous explique que :

De nombreux témoignages attestent sa fascination pour cette pointe extrême du monde occidental, constamment baignée d'une lumière

³⁷² *Ibid.*, p. 302 (en italique dans le texte).

³⁷³ Notons d'ailleurs que le narrateur nous apprend que Michel était fasciné par le *Book of Kells*, un ouvrage sacré dans lequel il aurait eu la vision de cette unité idéale : « on approchera plus facilement la pensée de Djerzinski en se plongeant dans cette architecture infinie de croix et de spirales qui constitue le fonds ornemental du *Book of Kells* » (*Ibid.*, p. 301).

mobile et douce, où il aimait à se promener, où, comme il l'écrit dans une de ses dernières notes, "le ciel, la lumière et l'eau se confondent"³⁷⁴.

Vision rimbaldienne et baudelairienne d'une fusion entre le ciel, les couleurs et la mer, vision terminale d'un esprit scientifique qui aurait apparemment trouvé l'illumination dans un texte sacré : la mort discrète de Michel est surtout le symbole d'une transition entre un monde et l'autre. Le monde à venir ne connaîtra plus ces personnages souffrants, et le roman se termine sur un narrateur qui s'exprime au présent, nous révélant que tout le développement fictif précédent était en fin de compte le récit de vies humaines. Les Particules élémentaires se révèle être la biographie du Créateur racontée par ses créatures, créatures qui concluent l'ouvrage en le dédiant à cette humanité disparue.

Bien avant l'épilogue du roman, nous pouvions trouver trace de cette narration particulière lors de poèmes épars, notamment celui-ci :

De même, nous pouvons aujourd'hui écouter cette histoire de l'ère matérialiste

Comme une vieille histoire humaine.

C'est une histoire triste, et pourtant nous ne serons même pas réellement tristes

Car nous ne ressemblons plus à ces hommes.

Nés de leur chair et de leurs désirs, nous avons rejeté leurs catégories et leurs appartenances

Nous ne connaissons pas leurs joies, nous ne connaissons pas non plus leurs souffrances³⁷⁵.

Ce poème, que l'on pourrait interpréter comme le chant collectif d'une civilisation nouvelle, réaffirme la réussite de Michel, le Créateur. Le nouvel Homme est bien né « de leur chair et de leurs désirs ». C'est une création organique débarrassée des sentiments, fussent-ils même joyeux. La réalisation primordiale de Michel est

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 303.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 296.

résumée en ces termes : « toute espèce sexuée était nécessairement mortelle³⁷⁶ ». Elle va donner lieu à une avancée métaphysique prodigieuse et à cette « proposition radicale issue des travaux de Djerzinski : l'humanité devait disparaître ; l'humanité devait donner naissance à une nouvelle espèce, asexuée et immortelle, ayant dépassé l'individualité, la séparation et le devenir³⁷⁷. »

À la fin du XIX^e siècle, de nombreux décadents comme D'Aurevilly, Rachilde ou Nerval méditent sur la question de l'androgynie, de l'hermaphrodite, quand il ne s'agit pas de renverser complètement le rapport d'un être à son propre corps, comme dans *Monsieur Vénus* de Rachilde. Ce défi lancé au visage de la nature humaine réside dans le même idéal qui régit la pensée de Michel Djerzinski : la séparation étant maléfique, il faut transformer le vivant au moyen de l'artifice. L'Homme nouveau de la fiction houellebecquienne est la culmination de cet idéal décadent : celui de la fusion/disparition des sexes en y ajoutant la fin du désir libéral. Selon Jean Pierrot, c'est le rêve décadent « d'une humanité débarrassée de la sexualité par l'apparition d'un être idéal en lequel se fondraient les deux sexes³⁷⁸. »

Michel Djerzinski est le Créateur décadent, l' élu d'une esthétique et d'un état d'esprit ancestral. Le transhumain est l'artifice par excellence, le résultat d'une ingéniosité humaine, une ultime confrontation face à la nature hostile, la victoire définitive d'une humanité fatiguée, prête à abdiquer son existence afin que, comme le rappelle Simon Bréan : « L'individu, avec toutes ses singularités, s'efface au profit d'un ensemble supérieur : la société tout entière devient le seul être moral, tandis que l'être humain n'est qu'une cellule sans importance particulière³⁷⁹. »

Adieu la souffrance, adieu la joie, adieu la jouissance, bonjour l'état d'unité parfaite ! A Brave New World est réalisé, et c'est ce lourdaud de Bruno qui avait raison.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 297.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 308.

³⁷⁸ Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent, op.cit.*, p. 167.

³⁷⁹ Simon Bréan, « L'homme au futur : représentations et fantasmes de la science dans la littérature de science-fiction », in: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, 2010. pp. 198-211.

6.3 Homo festivus : le nouvel Homme selon Muray

L'irréel est devenu une commande sociale.

Philippe Muray

Muray ne joue pas sur le même terrain fictif que Houellebecq et Dantec, nous l'avons vu à plusieurs reprises. Son écriture romanesque ne flirte pas avec la science-fiction, mais s'aventure vers un territoire que l'on pourrait qualifier d'anticipation sociale. Le parti pris réaliste d'On Ferme, néo-balzacien dira-t-on, ne doit pas occulter cette dynamique de l'imaginaire de Muray, qu'il partage avec Dantec et Houellebecq. Les trois auteurs se projettent, ils imaginent, ils prévoient ; oracles de fins dont ils se pensent les scribes. Le flou temporel est entretenu par l'auteur dans son roman. Le cadre d'On Ferme est peu clair, mais c'est un monde dans lequel la Fête a pratiquement terminé son travail de reconstruction du genre humain. Loin des transhumains de Dantec et Houellebecq, le nouvel Homme de Muray est une espèce sociale qui a muté par la transformation de la société. Sa conception de l'artifice est bien différente des deux autres auteurs. Il ne s'agit pas d'une transformation par le biais de la technologie ou de la biologie. L'artifice est, dans sa fiction, la Fête, et le festivismes ambiant transforme Homo Sapiens en Homo Festivus, d'une façon symbolique et non biologique. On pourrait rapprocher son concept des enseignements de l'Histoire quant aux régimes totalitaires. Soljenitsyne a ainsi souvent raconté comment les Russes se sont adaptés au communisme, l'idéologie transformant l'appareil civilisationnel d'un

peuple. Homo Festivus est un transhumain métaphorique, insistons sur cet état de fait. Il habite une société qui le transforme mais qu'il modèle également à ses désirs. Il réclame davantage de festivisme, de fuite du réel, de transformation même de cette réalité par l'artifice. En un sens, Muray est plus décadent encore que les deux autres, puisqu'il partage l'idée fin-de-siècle d'une mutation de l'Homme, influencé par les méfaits du libéralisme, de la crise du spirituel et de l'individualisme galopant. Point de technique pour entraîner le changement d'espèce, l'Homme court vers sa fin avec empressement, il saute à pieds joints dans son avenir. Nous allons voir que cet avenir porte un nom immortellement lié à la pensée de Muray : « Homo Festivus ».

Muray expliquait dans une entrevue accordée à la revue *Arguments* que « Le mode de production festiviste façonne à toute allure une nouvelle humanité³⁸⁰. » La thèse de Muray repose sur un constat social : la fin de l'Histoire n'a pas eu lieu, mais le genre humain a bâti un univers artificiel pour dépasser cette réalité élémentaire. La « production festiviste » à grande échelle crée ainsi une réalité alternative, dans laquelle l'Homme fuit l'Histoire, et retourne en enfance, engagé dans un divertissement éternel, que même Pascal ne pouvait pleinement entrevoir. Le but terminal est d'effacer le passé et d'entrer dans une ère où règne un présent sans cesse en mouvement, dans lequel le moindre élément devient prétexte à une fête, un jeu, un carnaval. La fin de l'Histoire ne sera pas, et il faut donc la faire advenir par l'artifice festif. L'humanité danse perdue dans un temps figé, porteuse d'ocillères comme un étalon galopant toujours vers l'horizon. Dans *On Ferme*, le narrateur dresse un constat sombre sur cette volonté d'annihiler le passé, et, de fait, l'Histoire :

Les événements vont sans sépulture, désormais, ils iront maintenant sans commentaire, et de plus en plus vivement, et plus loin, et plus profond, vers le plus noir, sans même un regard, sans une glose, vers l'oubli précipité. [...] C'est malsain le souvenir, c'est négatif. « Aller de l'avant », il n'y a que ça. « Bouger ». « Lutter ». « Se battre ». « Gagner ».

³⁸⁰ Philippe Muray, « De la culture à la nature : la mutation du néomonde. Entretien avec Philippe Muray », *Revue Arguments*, vol. 4 no. 1 Automne 2001 - Hiver 2002.

Et puis se trouver là où ça « bouge ». Atterrir là où ça « gagne ». Embrasser le Futur sur la bouche³⁸¹.

Sans date de début et de fin, l'événement historique n'existe plus et il ne mérite plus d'être commenté. Finalement, il n'y a plus d'Histoire, car celle-ci suppose la mémoire, le rappel, l'évocation du passé, et tout cela est « négatif » selon le narrateur, arguant que l'époque nouvelle est dédiée à tout ce qui est positif. Nous l'avons étudié lors de notre chapitre sur la crise spirituelle : la fiction de Muray met en scène des êtres dans une société qui refuse la division, la souffrance, la mort. Cette logique, que l'on retrouve de fait dans le roman de Houellebecq, est amenée à son extrême développement puisque l'Histoire même devient morbide. Il ne reste dès lors qu'une accumulation de slogans progressistes, qui véhiculent tous un désir d'avancer, de « bouger ». Le mouvement caractérise le nouvel Homme selon Muray. Il faut sans cesse provoquer, bouleverser les codes, avancer, fût-ce contre des obstacles invisibles ou bien créés de toute pièce par la machine festivist. La dernière phrase de l'extrait contient toute la dynamique de cette société décadente : « embrasser le Futur sur la bouche » c'est érotiser l'avenir, désirer le progrès et rêver d'une union éternelle avec le lendemain.

La fin de la division ne serait, selon Muray, qu'un vieux fantasme quasi-théologique. L'objectif de la société hyperfestive est de réinventer l'Eden et d'entrer dans un état où l'indifférenciation est reine en toute chose et où la dialectique n'a plus lieu d'être, puisque l'union, même artificielle, devient souveraine :

Il s'agit, même si personne n'en a vraiment conscience, de retrouver l'état indifférencié d'avant la « Chute » biblique. Il s'agit donc d'effacer l'histoire humaine, au moins l'histoire judéo-chrétienne. Dans un sens, l'époque qui commence représente la plus grande attaque jamais vue contre le fonds culturel juif de l'Occident. Le conflit, la division supposaient une tension dialectique entre principe de plaisir et principe

³⁸¹ *Ibid.*, OF, p. 155.

de réalité. Avec ce que j'appelle la festivisation générale de la vie, c'est cette tension qui est en train de disparaître³⁸².

Au cœur de cette société nouvelle, de cette civilisation mondiale de la Fête, se dresse l'Homme nouveau, Homo Festivus, dont le nom même implique un changement littéral d'espèce, à la suite d'Homo Sapiens. Philippe Muray explique son concept en ces termes :

Homo festivus participe activement, gaiement, allègrement, à la destruction de ce qui reste de l'ancien monde et à l'édification du nouveau monde qui « bouge » et qui « avance » comme il le dit lui-même. Plus rien de ce qui est véritablement important ne lui est imposé. On ne peut même pas dire que la consommation elle-même soit sa seconde nature, c'est la première. Il ne fait qu'un avec la nouvelle civilisation. Cette participation directe me semble être sa caractéristique essentielle. On n'est plus du tout au stade de l'homme séparé, passif devant le spectacle. La fusion de l'humain et du spectacle a eu lieu dans la société hyperfestive³⁸³.

L'élément essentiel à retenir dans cette définition est l'idée d'une « fusion » totale de l'Homme avec le spectacle. La société hyperfestive aurait ainsi dépassé le postulat de Guy Debord et provoqué un changement civilisationnel et anthropologique de taille. Cette idée est également présente dans la fiction de Houellebecq dans laquelle, nous l'avons vu, l'ultra libéralisme a fait advenir une espèce de plus en plus individualiste et consumériste, qui ne pouvait que mener aux recherches fondamentales de Djerzinski. Pour Muray, l'individualisme et le consumérisme ne sont même plus les véritables enjeux (il précise d'ailleurs que ce dernier est « la première » nature de l'Homme nouveau) puisqu'ils sont déjà des concepts dépassés par l'avènement d'Homo Festivus, espèce intégrée au schéma festif, respirant le spectacle et dont l'existence dépend entièrement de la survivance d'une civilisation vénérant un même artifice devenu sacré. La festivisation de la société permet donc l'émergence d'Homo

³⁸² Philippe Muray, « De la culture à la nature : la mutation du néomonde. Entretien avec Philippe Muray », *op.cit.*

³⁸³ *Ibid.*

Festivus et la destruction des barrières sociales et biologiques. Dans ce grand ensemble festif, il n'y a plus que des êtres rendus homogènes et partageant un mode de vie commun. Exit Charlemagne ou Napoléon, le divertissement unifiera ce que la conquête militaire n'aura su réaliser.

Cette nouvelle société, si elle veut rester festive, doit passer par un travail de construction mentale et sociale de premier plan. Dans *On Ferme*, Muray décrit un monde dans lequel toute trace de dissension festive est effacée. L'Histoire est réécrite en fonction de ce qui appartient à l'Empire du Bien ou non. Certains personnages historiques sont dès lors évalués selon leurs errances passées. Dans l'ère d'Homo Festivus, le réel qui doit être est celui validé par les hautes instances du festivisme. Jean-Sébastien explique par exemple qu'« on avait réussi à faire débaptiser plusieurs lycées Anatole-Bourdon. « Un savant, d'accord, un grand chercheur ! Un génie peut-être, Anatole Bourdon ! Mais un beau salaud par ailleurs ! Passionné de corridas en secret ³⁸⁴ ! » Les qualités ne sont plus rien face à ce que la société festive déclare maléfique. Avoir soutenu la corrida est une offense digne d'un effacement total de la nouvelle Histoire. Homo Festivus est un être qui vit dans un monde où les références qui l'entourent sont toutes positives, et rien ne doit le sortir de ce schème paradisiaque. La confrontation n'existe plus, et certainement pas l'émergence de propositions obscènes ou sujettes à débat. Homo Festivus vit dans un paradis artificiel consacré à ses désirs, et ces derniers supposent un rejet des mauvaises conduites tout autant que l'illusion d'être sans cesse dans la rébellion. Les mantras de cette société sont décrits comme absurdes par les deux seuls personnages qui échappent encore à ce contrôle totalitaire (soit Parneix et Jean-Sébastien) : « Le monde contemporain est rempli de propositions qu'on ne peut pas rejeter. Qui oserait dire non à la tolérance, au bonheur, à la paix éternelle ? Au taux de croissance ? Au respect de l'environnement ? A la disparition des caries ³⁸⁵ ? » L'accumulation est de fait ridicule et Muray joue à

³⁸⁴ *Ibid.*, *OF*, p. 52.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 92.

plusieurs reprises, avec un plaisir certain, de cette absurdité en créant des oxymores qui sont devenus normaux dans une société qui marche sur la tête. Plusieurs experts sont décrits en des termes qui nous paraissent comiques, mais qui se révèlent être le quotidien de cette époque future. Ainsi passe à la télévision « un rebelle agréé, un chercheur du CNRS iconoclaste³⁸⁶ » ou encore apparaît le maire-adjoint d'une petite ville provinciale, dont la carte de visite stipule qu'il est « Iconoclaste agréé. Chargé du désordre institutionnel³⁸⁷. » La galerie de personnages du roman, héritée du théâtre d'un Molière, révèle tout le grotesque d'une société qui a décidé de se parer de vertus et de réaliser une utopie débarrassée de toute problématique mais dans laquelle on fait encore croire qu'il existe des tensions et des sujets de dissension. Dans un de ses monologues fiévreux, Jean-Sébastien conclut que « déconner » est le verbe au cœur de cette nouvelle civilisation festive, et qu'il est le moteur, l'ambition, la nourriture de toute une société :

Déconner plus haut que l'époque, qui déraile bien dru cependant, voilà ce qu'on pourrait faire encore, mais c'est une sacrée course de vitesse, et qui me semble perdue d'avance. Dérapier plus loin que cet accident qu'on appelle le temps présent ? Battre les médias sur leur terrain ? Délirer plus naturellement qu'eux ? [...] Ce serait osé comme ambition. On ne rivalise pas avec la mort sous son masque de carnaval. Acclimaté par des années de très savant crescendo, le déconnage le plus livide est devenu pain quotidien³⁸⁸.

Le personnage réalise que la transformation s'est opérée, et qu'il est désormais impossible de revenir en arrière. Homo Festivus a définitivement remplacé Homo Sapiens, et ce nouvel Homme métaphorique, entouré d'artifices, ne se rend pas compte que la société qu'il habite est morbide, aveuglé par le divertissement et la positivité factice ambiante (« la mort sous son masque de carnaval »). Cet aveuglement est consécutif d'un trait spécifique à Homo Festivus : ce nouvel Homme, qui réalise des désirs conditionnés, qui se croit en permanence rebelle et rêve de fêtes permanentes est

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 531.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 272.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 198.

en définitive un enfant éternel. C'est ainsi que Jean-Sébastien nous apprend sans surprise que dans cette France future, il existe un très sérieux « Parlement des Enfants » qui se réunit pour voter des motions, bien évidemment proclamées comme rebelles à l'ordre établi :

De son côté, le Parlement des Enfants, réuni à l'Assemblée Nationale un dimanche sur deux, et composé de cinq cent cinquante-sept écoliers et écolières de CM2 venus des cinq cent cinquante-sept circonscriptions de France, avait voté une recommandation très précise sur cette affaire, une motion extrêmement positive, très progressive, très dérangeante³⁸⁹.

Le nombre d'écoliers représentatif du nombre de circonscriptions met en lumière la pratique égalitaire du régime festif : chacun doit participer à ce grand ensemble positif, chacun doit surtout être représenté dans cette machine à fabriquer du bonheur. Si Jean-Sébastien, narrateur du récit, se fait la voix dissidente au cœur de ce système, Parneix est l'autre personnage important qui tente de résister au festivisme ambiant, dont il moque bien souvent les attraits fantasmés par sa maîtresse Bérénice. Tandis qu'elle se révèle prête à participer à tout projet festif, icône parfaite d'une génération d'Homo Festivus extatique devant le changement éternel, Parneix représente une génération disparue, et son attitude à l'égard de la jeune femme est à l'opposé des valeurs de la société hyperfestive. Nous avons vu durant notre chapitre consacré à la femme que Parneix était l'incarnation du mâle pour lequel la femme est une créature pratiquement étrangère, d'où ses fantasmes permanents, et son désir sans limite. Tout au long du roman, il cherche à cultiver ce qui l'oppose à Bérénice, à ne pas se soumettre à ses demandes répétées de faire des choses ensemble, de participer à des événements en couple et de finalement se fondre en une même entité amoureuse du présent. L'objectif de Parneix, qui est la condition sine qua non de sa libido, est illusoire, car Jean-Sébastien rappelle, en pastichant Dante, que le désaccord doit être abandonné en entrant dans le monde hyperfestif : « Vous qui entrez dans le McMonde, abandonnez

³⁸⁹ *Ibid.*, pp. 56-57.

tout désaccord³⁹⁰. » Au cœur de ce « McMonde », métaphore d'un empire planétaire de la consommation écœurante, Parneix devient alors un résistant, et cette résistance passe par la défense de son animalité dans une société qui rejette désormais toute bestialité, en particulier sexuelle.

Bérénice est prête à se soumettre à l'idéologie de son temps, et à embrasser chaque événement vendu par la machine festive, véritable Homo Festivus, sans cesse dans le mouvement, elle veut que ça bouge, que sa vie soit pleine d'activités, même illusoire. Face à sa maîtresse, Parneix refuse ce mouvement permanent. Il ne veut pas l'emmener en voyage et ne veut pas se rendre à une nouvelle exposition supposément provocatrice. En revanche, il la désire, et si possible avec animalité, dans la soumission, dans la véritable provocation que l'époque ne peut plus accepter. Parneix ne pense qu'à une chose, et c'est bien le sexe, mais en particulier le sexe anal, symbole d'une domination animale qui ne peut plus être dans le monde nouveau. Ce dernier s'incarne bien sûr dans des médias féminins qui titrent par exemple : « Sodomie, même si c'est oui, je veux être respectée³⁹¹ ». Parneix, lui, ne respecte rien si ce n'est son désir. En un sens, il est lui-même un enfant produit d'une génération passée, de Mai 68, des années 70, de la liberté sexuelle. Est-ce à dire que le respect n'existait pas à cette époque ? Certainement pas, mais ce n'était pas un code moral proclamé dans les grandes instances d'une société. Lorsque le roman nous dépeint Parneix en action, c'est bien pour représenter un animal qui assume pleinement sa bestialité : « Il rassure celle-ci mentalement. Et puis il repart à l'attaque. C'est l'enculer qu'il veut³⁹². » La précision de manière « à l'attaque » n'est pas anodine, car cela symbolise le prédateur et sa proie, tout autant que le rebelle Homo Sapiens en lutte avec la société d'Homo Festivus. Ce sont pourtant deux époques qui s'affrontent en Bérénice et Parneix. Mais si ce dernier est une forme de rebelle dans cette nouvelle société festive, il reste un embryon de ce qu'elle ne pouvait que devenir. Enfant de ses désirs, il est lui-même l'ancêtre d'Homo

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 223.

³⁹¹ Muray, *OF*, p. 462.

³⁹² *Ibid.*, p. 108.

Festivus, un premier jet de décadence avant le spectacle final. Bérénice, de son côté, s’amuse avec lui. En embrassant le festivisme et la nouvelle humanité, elle croit en la transformation future de son amant. En lui offrant son corps à ses désirs, cette dernière espère un jour l’entraîner dans le tourbillon festif. Malheureusement, cela n’arrivera pas, et ils se sépareront. Le roman s’achève néanmoins sur une forme de renoncement, qui n’est pas celui de Parneix, mais celui de Jean-Sébastien, l’autre élément perturbateur du récit. Emporté par son désir envers Hélène, une infirmière rousse qu’il pense n’être qu’une apparition, il la laisse l’entraîner vers l’horizon festif, et le récit s’achève sur une pensée de la fusion. Jean-Sébastien ne fait désormais plus qu’un avec le monde festif, guéri métaphoriquement par cette infirmière venue réparer cette nature défaillante en lui. Le procédé est grossier, comme tout le roman de Muray, et la raison en est simple : la décadence vit de l’exagération, dont elle extrait du comique. Un postulat élaboré avec brio par Miekele Hannoosh dans son ouvrage *Parody and Decadence*³⁹³. Le monde manichéen dépeint par Muray brille par ses hyperboles. Les personnages y sont grossiers, bouffons, volontairement exagérés pour répondre à un discours comique sur le changement de monde et d’espèce.

6.4 Le posthumain, vite !

Houellebecq et Muray ne partagent pas la même conception du posthumanisme mais tous deux imaginent un Homme nouveau qui sera débarrassé des anciennes séparations, des schismes, des tensions et de toute forme de négativité entravant son bonheur éternel. La conclusion est amère à plus d’un titre. Leurs romans ne vantent pas ce changement d’espèce, mais l’envisagent comme une certitude, une évolution logique de la civilisation capitaliste et néo-libérale. On pourrait arguer que le roman

³⁹³ Miekele Hannoosh, *Parody and Decadence: Laforgue’s moralités légendaires*, Columbus, Ohio State University, 1989.

houellebecquien rêve de ce transhumain pour mieux fuir la misère amoureuse, mais ce serait ôter la complexité inhérente à ses personnages et à son récit. Muray, lui, montre davantage d'humour, car son imaginaire est parodique, burlesque et forcément exagéré, mais cet humour se construit aussi sur la catastrophe. La société d'Homo Festivus est moins une libération qu'un nouveau carcan cauchemardesque. Que ce soit dans l'œuvre de Houellebecq ou Muray, il y a un rapport complexe, problématique à l'Homme nouveau. Le futur n'y apparaît pas foncièrement radieux.

Dantec est lui davantage pénétré de lectures futuristes et d'une esthétique de l'artifice. Sa fiction annonce elle aussi un Homme nouveau, et l'esthétique décadente parcourt le récit ; mais le constat terminal est bien plus techno-prophétique, voire techno-théologique, comme l'écrivait Dominique Lecourt. Dantec est à la fois le plus futuriste, et le plus désireux de voir advenir le nouvel Homme. Comme nous avons pu le voir dans les chapitres précédents, Dantec est un écrivain dont le rapport aux catastrophes du XX^e siècle est bien plus grand que chez les deux autres auteurs. S'ils partagent tous la lecture d'un Mai 68 destructeur, Dantec se révèle davantage concerné par les totalitarismes, les guerres, et surtout les conflits raciaux qui ont pu prendre place, que ce soit durant le nazisme ou pendant la guerre en Serbie. Il en a tiré une certitude nihiliste : celle de la nécessité d'en finir avec l'humanisme, d'affirmer sa défaite, et de faire advenir au plus vite un Homme nouveau. La particularité de Dantec, c'est que son discours sur le transhumain est empli d'un vocabulaire religieux, celui-là même que Lecourt estime appartenir aux techno-prophètes. Dans la fiction de Dantec, le futur de l'humanité est un impératif moral censé remplacer l'actuelle espèce défailante, mais aussi un projet divin qui arrivera secrètement au cœur de la technique :

C'est de ce monde de neuro-inductions et d'icônes télévisuelles, de nanotechnologies, de clonages humains et animaux, de ce monde de corporations métanationales et de colonisation spatiale que surgira le prochain moment cinétique critique du processus humain, sous la forme toujours renouvelée du Verbe fait chair, du Logos incarné, surgissant du chaos évolutionniste pour créer de nouvelles perspectives et détruire les anciennes, donner un sens nouveau à toutes ces productions et conduire

l'homme à sa perte, c'est-à-dire son abandon, son oubli et son passage vers une nouvelle forme³⁹⁴.

La conversion tardive de Dantec au christianisme a teinté sa fiction de références religieuses et l'on trouve dans cette dernière une fusion inédite entre le messianisme et la technologie. *Babylon Babies*, en particulier, est le théâtre de l'apparition d'un nouvel Homme bâti par la science et le génie humain, mais dont le contrôle final échappe à ses créateurs. Pour Dantec, si transhumain il y aura, ce sera forcément dans des plans qui échappent à la raison humaine. A l'instar de *2001 : A Space Odyssey* de Stanley Kubrick, Dantec entrevoit le futur d'Homo Sapiens comme une étape logique dans un mystère plus grand. Dès lors, la conception de Simon Bréan selon laquelle « la science n'est plus l'instrument d'un progrès de l'humanité, mais l'humanité devient l'adjuvant du progrès de la science³⁹⁵ » se concrétise chez Dantec, en y ajoutant l'idée que l'humanité devient l'adjuvant des plans d'un cosmos qui le dépasse.

Mais afin que ces plans se réalisent, il faut que l'humanité conçoive sa propre extinction. Dantec partage ainsi la pensée de Houellebecq et Muray : c'est Homo Sapiens qui se dirige vers sa perte à grands pas, et c'est de son désir et de sa recherche que naîtra son descendant. Quand Muray imagine un nouvel Homme qui se construit sur une mutation de la société, Dantec, comme Houellebecq, pense que la science seule permettra son éclosion, en particulier la cybernétique et la biotechnologie :

Puisqu'elle relève avec la cybernétique d'une loi immuable qui commande l'univers tout entier, l'imperfection est placée en dehors du social. Extra-sociale, l'être humain n'a donc plus prise sur elle, aucune réponse politique ne pouvant dès lors être formulée. La cybernétique disqualifie en d'autres termes d'une manière autrement plus radicale que ne le faisait le culte du Progrès l'horizon politique et historique des

³⁹⁴ Maurice G. Dantec, *TdO*, p. 144.

³⁹⁵ Simon Bréan, « L'homme au futur : représentations et fantasmes de la science dans la littérature de science-fiction », *op.cit.*

Lumières. Seul le perfectionnement technoscientifique peut repousser momentanément le déclin inexorable de l'homme et du monde³⁹⁶.

« Seul le perfectionnement technoscientifique », et pour cause, il est l'incarnation de l'artifice, de l'emprise de l'Homme sur la nature. Nous revenons avec Dantec au cœur du sujet décadent. Le transhumain, artifice suprême, adviendra aux moyens d'autres artifices, et la nature sera enfin corrigée.

La première itération artificielle dans la fiction de Dantec se retrouve dans *Les Racines du Mal* avec le personnage de la neuromatrice. Le nom de cet outil informatique futuriste est un hommage et un néologisme basé sur le roman éponyme de William Gibson, à l'origine du cyberpunk. Il s'agit d'une intelligence artificielle de pointe incarnée dans un système informatique, « le tout reproduisant virtuellement l'architecture du cerveau humain. Une intelligence artificielle de pointe couplée au nec plus ultra des interfaces "virtuelles" ³⁹⁷» Elle ne se contente pas de copier un cerveau humain, mais le surpasse, que ce soit dans la vitesse de calcul, de recherche ou de réflexion globale. Connectée en permanence à Internet, elle est un lien entre le monde humain limité et le virtuel, un être artificiel qui mêle des traits humanoïdes et des compétences proprement informatiques. Dans le roman, Darquandier explique être le créateur de cet outil révolutionnaire dans le monde de la recherche, qui lui sera également très utile lors de la traque des tueurs en série des Alpes. Lors d'un échange, il décrit la neuromatrice comme une extension de lui-même, partageant certains de ses traits psychologiques et apparaissant sur l'écran comme une réplique virtuelle de son propre visage :

Les neuromatrices sont des êtres que nous considérons comme relativement domestiques, malgré leur indépendance d'esprit. Elles nous sont proches. Nous les soupçonnons même de nous aimer un peu. [...] La fantaisie fractale s'est lentement cristallisée sur ma propre image. La

³⁹⁶ Nicolas Le Dévédec, « De l'humanisme au post-humanisme : les mutations de la perfectibilité humaine », *Revue du MAUSS permanente*, 21 décembre 2008, en ligne : <http://www.journaldumauss.net/spip.php?article444>, p. 9.

³⁹⁷ Dantec, *RdM*, p. 270.

salope, ai-je pensé. Elle imitait parfaitement mon expression du moment, grâce à son interface vidéoverbale qui savait capter la moindre de mes mimiques³⁹⁸.

Darquandier conçoit les neuromatrices comme des « êtres » à part entière, des créatures dotées d'intelligence et d'émotion. La neuromatrice est donc un double artificiel de Darquandier, un double du créateur, une création décadente par excellence née du génie humain, purement artificielle, mais capable de supplanter son géniteur. Nous verrons durant le chapitre suivant qu'elle ne s'arrête pas là, et que sa monstruosité hérite de thématiques proprement fin-de-siècle.

Tout au long du roman, elle apparaît comme une forme de *deus ex machina* qui sort Darquandier des pires situations. Outil informatique tout autant que narratif, elle devient la solution à tous les problèmes que rencontre le scientifique. Elle réussit notamment, à partir d'archives éparées, à reconstituer la personnalité des trois tueurs et à apporter une piste conséquente dans la poursuite de ceux-ci. Enfin, elle permet les connexions multiples de Darquandier au Darknet, dans lequel les tueurs évoluent et dans lequel ils ont eux-mêmes créé un espace artificiel. Sans elle, Darquandier n'est rien, il ne peut avancer dans sa traque. En définitive, la neuromatrice est la victoire de l'art sur le réel, la victoire du virtuel sur l'organique et la victoire de l'artifice sur la nature. On pourrait ainsi arguer qu'elle est l'artifice parfait, en tant que personnage certes, mais aussi en tant qu'artifice narratif, un *deus ex machina* littéral et symbolique.

Si Darquandier est le créateur de la neuromatrice, les tueurs en série sont le miroir déformé de cet aspect démiurgique. Maîtres de leur propre monde virtuel, ils évoluent dans un espace bâti pour leurs délires morbides. La neuromatrice l'explique à Darquandier, stupéfait par cette idée démoniaque :

-Ils jouent ? [...]

Ma voix devait trahir ma stupéfaction. La neuromatrice a laissé échapper un petit rire digital.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 366.

- Ouais...Ils jouent. C'est pas croyable hein ? C'est un Club. Ils s'échangent des plans. Ou plutôt...ils se copient, s'affrontent...Dans une forme de compétition³⁹⁹.

L'artifice des tueurs est un univers mental reproduit grâce à l'informatique et la réalité virtuelle, qui dépasse la nature dans laquelle ils essayent pourtant de reproduire leurs fantasmes infernaux, au moyen des meurtres bien sûr. Ces derniers doivent être perpétrés selon la logique d'un jeu macabre, dont ils ont eux-mêmes codifié les règles, et auquel participent nombre de tueurs obscurs dissimulés aux quatre coins du globe, dans une forme de compétition infernale, un pastiche macabre de jeu télévisé. L'aspect ludique de leur passe-temps infernal est essentiel à notre lecture décadente. On retrouve ici le concept de la Fête de Muray, transposée en un univers plus sordide, mais avec le même discours, que le narrateur révèle en ces termes : « L'apparition des meurtriers en série est en effet inséparable de la naissance de la civilisation des "loisirs". Et ce, pour une raison bien simple : il faut du temps pour tuer. Et surtout il ne faut rien avoir de mieux à faire⁴⁰⁰. » Derrière la sentence cynique se cache une réflexion à la Muray, proche de son concept d'Homo festivus, la naïveté en moins, et le macabre en plus. Dantec partage donc le même rejet, foncièrement antimoderne, d'une société libérale qui propose du pain et des jeux, selon la vieille formule romaine, et dans laquelle évoluent des personnes qui cherchent à toujours dépasser les possibilités ludiques. Ainsi, Darquandier théorise le tueur en série, en expliquant qu'il n'est qu'un créateur artificiel de plus, et donc un énième symbole de la décadence occidentale, puisqu'il invente ses propres conditions, son propre espace mental et sa logique mortifère :

Mais lorsque la vie tout entière n'est plus qu'un vaste "espace de loisirs", sans but ni direction, neutre et sans affect, "média froid" où les séries télé s'enchaînent aux jeux stupides, au déluge publicitaire et à l'ennui, le nombre des solutions se restreint au fur et à mesure que s'empilent les frustrations. Face à la dépersonnalisation de la civilisation des "loisirs",

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 400.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 433.

le tueur en série invente son propre Jeu, son territoire symbolique personnel, dont il est le maître absolu⁴⁰¹.

La création de ce « territoire » dépend donc du caractère morne et aliénant du réel. On retrouve dans ce discours la même thématique que chez Houellebecq et Muray. L'Homme est dépeint dans un statut de perdition ou du moins apathique, la faute d'un réel décevant. Dantec se révèle cependant bien plus cynique encore car sa fiction implique que la civilisation festive, malgré ses tentatives de supplanter le réel par l'artifice ludique, ne peut qu'être dépassée par ses propres objectifs, dépassée par les créatures qu'elle aura enfantées. Après François et ses soirées télévisées effondré dans le canapé dans *Soumission* puis Parneix pris dans les festivals sans fin d'*On ferme*, « Homo Festivus » atteint sa dernière forme, bien plus terrifiante, dans la fiction de Dantec : celle du tueur en série à l'espace de jeu personnel et destructeur. Ce « territoire » que créent ces esprits malades est en définitive un autre artifice issu d'esprits en décadence terminale, pour lesquels l'art de tuer délivre des pesanteurs d'un quotidien morne. On pourrait arguer que Dantec établit le même constat que Muray : la civilisation festiviste a déjà remplacé l'ancienne, et ses artifices sont devenus le réel. Face à ce nouveau réel devenu ennuyant, les tueurs en série ne font que créer un artifice supplémentaire. Avançons un postulat provocateur : le tueur en série n'est-il pas l'artiste décadent en phase terminale de sa folie artificialiste ? C'est en tout cas ce que Dantec met en scène, dans un univers où « l'intégration des systèmes d'information, à la fin du XX^e siècle, permettait désormais la constitution de véritables "univers multimédia privés", chose qui n'allait pas être sans conséquence dans le futur⁴⁰². » Le progrès technologique va donc permettre à chacun de développer un univers virtuel personnel, un manoir décadent à la *Des Esseintes* version nouveau millénaire ! C'est dans celui des tueurs qu'il traque que Darquandier réussit à pénétrer, la « Porte 999 », révélant un spectacle digne des Enfers :

Furtifs à cent pour cent, selon la neuromatrice, nous avons traversé les cercles

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 434.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 494.

concentriques de l'enfer.

Ça n'a pas tardé à apparaître sur les murs du labyrinthe, sur des colonnes, au plafond, un peu partout autour de nous. Des tableaux vivants, victimes à demi emmurées, enclavées dans la pierre suintante d'une humidité toute synthétique, ou suspendues au plafond, à des crocs de boucher. [...] Des fontaines de chair, où le sang jaillissait de la bouche des jeunes femmes empalées. [...] Des biomachineries de torture, s'infiltrant comme des pieuvres dans le ventre, la gorge ou les organes génitaux... La Porte 999 cachait un véritable Palais Virtuel des Horreurs⁴⁰³.

Nous sommes loin de Huysmans et du personnage de Á Rebour, accablé par la mort de sa tortue qu'il avait décorée de pierres précieuses. Néanmoins, l'objectif est le même. Les tueurs en série fabriquent un territoire artificiel où s'isoler du reste du monde. Leur univers entier tourne autour de leur conception de l'art, ici résolument abominable. Ils profitent des technologies de pointe pour réaliser le rêve de tout décadent qui se respecte : surpasser la nature par l'artifice, rappeler la primauté de l'Art et la pensée individuelle qui le conçoit. Arrivés au terme d'un siècle qui aura connu guerres, génocides et bombardements atomiques, ils sont le miroir d'une époque en fin de parcours et d'une civilisation à la dérive.

Dérive, perte ou essoufflement : peu importe le terme, il révèle l'imminente transition. Les fictions de Houellebecq, Muray et Dantec proposent différentes déclinaisons de celle-ci, avec le même mantra : le nouvel Homme est à nos portes. À partir de ce constat, ils se font les successeurs de l'esthétique décadente du XIX^e siècle en ressuscitant la notion d'artifice et le combat contre la nature. Houellebecq et Dantec imaginent le transhumain, que ce soit avec la neuromatrice ou la nouvelle espèce modifiée biologiquement et esquissée dans *Les Particules élémentaires*. Muray, comme Dantec, établit cependant déjà l'existence d'un nouvel Homme. « Homo Festivus » est selon lui une réalité, et il en fait le cœur de sa fiction, tandis que Dantec théorise le tueur en série comme un « Homo Festivus » encore plus dégénéré par la civilisation des loisirs. Dans le premier cas, tout est métaphorique, mais l'artifice reste au cœur du

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 685.

sujet. Pour chacun des auteurs subsiste le même constat : l'humanité n'existe plus, et si elle existe encore, ce n'est plus pour longtemps. L'Homme, las d'une existence molle et souffrante, se précipite lui-même vers son déclin. Il accueille à bras ouvert le nouvel Homo. Et si des personnages résistent à ce changement, comme Parneix dans *On Ferme*, rhinocéros de Ionesco lourd, manichéen et pervers, ce n'est que pour se retrouver seuls dans un univers qui change sans eux. La néo-décadence souhaite-t-elle cet avènement ? C'est la question que l'on peut se poser. Mais il n'y a pas une réponse. Si Houellebecq présente une fiction pessimiste, voire nihiliste, on ne pourrait prétendre avec certitude que son transhumain est souhaitable tant il évacue toute dimension sensible du corps et de l'esprit. Muray lui ne fait que constater, et met en scène des personnages qui disent non, mais sont emportés par le torrent festivist. Dantec lui, mêle à la fois désir de l'Homme nouveau qui adviendra par la Technique et description du miroir inversé de celui-ci à travers le tueur en série. Leurs discours sont complexes, et nous ajouterons même immoraux. Ils se révèlent bien plus balzaciens, mais leurs fictions transpirent d'une sueur décadente certaine, où l'artifice imprègne le quotidien et où l'Homme cherche une porte de sortie à sa morne existence, ouverte sur un grand vide où se précipiter avec entrain.

CHAPITRE VII

MONSTRUEUX ET APOCALYPSE

*L'art est à l'opposé des idées générales,
ne décrit que l'individuel, ne désire que
l'unique. Il ne classe pas ; il déclasse.*

Marcel Schwob

La phrase de Marcel Schwob peut aisément s'appliquer à la décadence littéraire. Tandis que le XIX^e siècle baigne dans un culte du Progrès de plus en plus prononcé et que le développement des sciences entraîne de nouvelles catégories, des classements et des valeurs, la littérature fin-de-siècle déclasse et rappelle le primat de l'individu sur le général. Cette posture dandy s'oppose donc à une société qui tente « de standardiser les choses, de niveler les différences culturelles, sexuelles, vestimentaires, de normaliser les comportements⁴⁰⁴ ». L'affirmation de Pierre Jourde est fort juste, car c'est au cours du XIX^e siècle que se développent nombre de théories fumeuses qui ont vocation à définir une norme : ainsi l'eugénisme, la phrénologie ou encore l'idée de dégénérescence défendue follement par Max Nordau et qu'il reprend des pages déjà carabinées du *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles, et morales de l'espèce humaine* de Bénédicte Augustin Morel. C'est pendant ce siècle qu'Étienne Geoffroy Saint-Hilaire et son fils Isidore développent la tératologie, un véritable

⁴⁰⁴ Pierre Jourde, *Littérature monstre. Études sur la modernité littéraire*, op.cit., p.23.

système d'étude et de classification des monstres. Soyons cependant clairs : les Geoffroy Saint-Hilaire sont avant tout des scientifiques, tandis que Nordau est dans un délire idéologique, engloutissant dans le même fantasme de dégénérescence des poètes, des politiciens et des scientifiques. Mais ce que les Décadents détestent, c'est le diktat insupportable de la science qui catégorise. Ils ne cherchent pas tant à différencier le scientifique raisonnable de l'idéologue fou. Classer, c'est déjà criminel. Les Décadents s'amuse alors à provoquer le nouvel ordre et semer un chaos fondé sur une esthétique de la transgression. Cette dernière passe par de nombreux éléments artistiques dont nous retiendrons trois aspects : la figure du monstre, la stylistique monstrueuse et un imaginaire torturé fondé sur la folie, les rêves étranges et les signes de l'Apocalypse.

La décadence littéraire n'est certes pas la première à manier ces concepts. Au XIX^e siècle, le monstre pullule, ne serait-ce que chez des Romantiques comme Victor Hugo avec son Quasimodo dans Notre-Dame de Paris ou Gwynplaine de L'Homme qui rit. À l'instar des Décadents, Hugo met en avant le monstre pour faire signe. Le terme « Monstre » renvoie à deux racines latines : « monstrare » (montrer) et « monstrum » (avertir). Sur le plan narratif, cette créature permet un discours apocalyptique sur la société, au sens de révélation. Cette figure parle donc du présent, mais aussi du futur, car elle annonce potentiellement un désastre ou, du moins, une chute. Les auteurs antiques faisaient ainsi des êtres mythologiques de véritables signes, métaphores vivantes et messagers de dieux en colère :

Le latin *monstrum* permet de penser à la fois à un avertissement des dieux, constitué par un phénomène qui sort de l'ordre naturel, à une chose étrange et hideuse, un fléau et à un prodige. Dans un monde créé par un dieu raisonnable, l'amoral, le « monstrueux » avait sa raison d'être. Il s'agissait de montrer les résultats du vice, de la folie et de l'irraisonnable devant servir de garde-fou aux gens normaux⁴⁰⁵.

⁴⁰⁵ Hélène Machinal, Myriam Marrache-Gouraud et Jean-François Chassay, *Signatures du monstre*, ouvrage collectif, dir. Hélène Machinal, Myriam Marrache-Gouraud et Jean-François Chassay, Rennes, PUR, Rennes, 2017, p. 7.

Dès lors que le monde n'est plus régi par un dieu, que la société est entrée dans une ère laïque, comment penser ce monstrueux ? Le monstre est avant tout un signe propre au discours social d'une époque, moins sur le monstre lui-même que sur la société qui l'environne et le condamne, ainsi que le rappelle Jean-François Chassay dans son ouvrage *La monstruosité en face* : « La monstruosité devient une différence radicale allant de soi. Une autre façon de penser la norme⁴⁰⁶. » L'imaginaire du monstre permet aux auteurs de se jouer des obsessions scientifiques d'une époque hantée par le spectre de la différence et rappeler que l'art ne se soucie guère des catégories. Coutumiers du fait, les Décadents font dans la provocation et mettent en avant des anormaux, des parias, des créatures, des êtres difformes, qui échappent aux lois de la norme sociétale et servent ainsi à développer une esthétique originale liée à la perversion. Pierre Jourde rappelle d'ailleurs dans *L'Alcool du silence* que la perversion est une constante de la création décadente, la conscience y est malade, et l'intime scindé⁴⁰⁷. Conscience malade, êtres malades, société fondamentalement malade : l'idée que développe Jourde d'une « scission intime » est indispensable pour comprendre la fascination des Décadents pour les corps composites, les esprits instables ou encore les créatures à l'identité sexuelle floue comme les androgynes. Mettre en avant le monstre c'est plonger le lecteur dans des visions de mondes étranges où le fou du roi est roi. Mais c'est aussi se moquer des scientifiques et de leur prétention à vouloir catégoriser les êtres, tandis que le Décadent ne voit lui qu'un être représentatif des tensions inhérentes à l'esprit et au corps humain. Pour le Décadent, il n'y a pas un corps unique, ni un esprit unique ; il y a des corps et des esprits, et le monstre vient rappeler cet état de fait. Le monstre révèle aussi une création imparfaite, voire malade, thème décadent par excellence. Finalement, le monstre est là pour avertir des signes de l'Apocalypse : plus les monstres sont présents et plus la chute est inévitable : le personnage est signe

⁴⁰⁶ Jean-François Chassay, *La Monstruosité en face. Les sciences et leurs monstres dans la fiction*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Cavales », 2021, p. 24.

⁴⁰⁷ Pierre Jourde, *L'Alcool du Silence. Sur la décadence*, Paris, Honoré Champion, 1994.

avant-coureur de la décadence de la société. Le mettre en avant ne fait que précipiter la fin. Jean-François Chassay affirme ainsi que « La fiction en prend acte et en fait un embrayeur narratif polysémique⁴⁰⁸. » Polysémique et polyforme, puisque si le monstre a pu être au préalable cette créature mythologique ou fantastique issue de l’imaginaire antique, il est devenu plus largement cet être à la moralité discutabile, ainsi qu’a pu le théoriser Michel Foucault dans son essai sur *Les anormaux* : « la figure du grand monstre anthropophage du début du XIX^e siècle s’est retrouvée monnayée sous la forme de tous les petits monstres pervers qui n’ont de cesse de pulluler depuis la fin du XIX^e siècle⁴⁰⁹ » Une nouvelle fois, les catégories se développent, on classe les anormaux, on dresse des listes de comportements ; Foucault discute ainsi du passage de la représentation du monstre comme être physiquement terrifiant (pensons à l’ogre des contes de Perrault), à une représentation de plus en plus morale. Le monstre c’est celui qui sort de la norme, qui pervertit la société en s’écarter de la bienséance, un criminel « romp[an]t le pacte de temps en temps, quand il en a besoin ou envie, lorsque son intérêt le commande, lorsque dans un moment de violence ou d’aveuglement il fait prévaloir son intérêt, en dépit du calcul le plus élémentaire de la raison⁴¹⁰ ». Ainsi, la définition d’Olivier Roux est certainement la plus efficace puisqu’il souligne que « l’on peut qualifier de “monstre”...tout ce qui paraît démesuré ou excessif⁴¹¹ ». La démesure et l’excès deviennent ces deux échelles sur lesquelles se baser afin de parler de monstre. Nous verrons durant ce chapitre comment les auteurs réinvestissent cette figure en l’adaptant aux enjeux contemporains et en proposant ainsi un discours particulier sur l’époque. Tueurs en série, machines hybrides, androgynes et créatures de foire ponctuent ces œuvres définitivement inspirées par les thèmes fin-de-siècle. De plus, nous tâcherons de développer une argumentation fondée sur l’idée d’une stylistique

⁴⁰⁸ Jean-François Chassay, *Monstruosités, op.cit.*, p. 12.

⁴⁰⁹ Michel Foucault, *Les anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1999, p. 122.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 87

⁴¹¹ Olivier Roux, *Monstres : une histoire générale de la tératologie des origines à nos jours*, Paris, CNRS, 2008, p. 29.

monstrueuse. Selon nous, le monstre n'apparaît pas seulement comme personnage dans ces fictions mais également dans l'écriture elle-même, une conception qui n'est certes pas nouvelle, puisque déjà expliquée par Evaghélia Stead dans un essai célèbre : « l'hybridité que la Décadence revendique renvoie autant à la botanique qu'à la grammaire. La genèse de monstres repose donc sur un double bouleversement de l'ordre, naturel ou physiologique d'une part, linguistique de l'autre⁴¹². » Nous proposerons dès lors une réflexion sur le style de ces auteurs, ou plutôt les styles, puisque, entre Dantec, Muray et Houellebecq, il y a différentes langues. Néanmoins, nous pourrions dégager des tendances communes, soit une dualité entre une écriture baroque et ce que nous appelons une écriture clinique, toutes deux représentantes d'un idéal décadent qui est celui de la tension entre le dionysiaque et l'apollinien, la prolifération et le silence, le chaos et l'ordre. Afin de parfaire ce tableau monstrueux, nous analyserons ensuite les thèmes liés à la conscience malade dont parle Jourde et dont Peylet rappelle la valeur provocatrice : « Face à l'ordre bourgeois qui l'opprime et qu'il interprète d'ailleurs comme la décadence véritable, l'artiste va tenter d'instaurer comme valeur originale ce que le système social refoule et condamne : la névrose et la folie⁴¹³. » Nous nous intéresserons aussi aux manifestations surnaturelles, aux événements étranges qui parsèment ces œuvres et qui renvoient à un imaginaire de l'Apocalypse. Nous verrons ainsi que les rêves obscurs et les hallucinations parsèment ces romans qui se veulent divinatoires. Il y a présence d'un surnaturel ou plutôt de mystères, tandis que les personnages observent des symboles étranges annonçant des catastrophes imminentes. Du monstre comme signe révélateur de la société qui le rejette ou qui l'a produit aux symboles manifestes d'une fin probable, tout est affaire d'apocalypse, autrement dit de révélation. Plongeons gaiement dans le laboratoire macabre de ces esprits tourmentés.

⁴¹² Evaghélia Stead, *Le monstre, le singe et le fœtus : tératogénie et Décadence dans l'Europe fin de siècle*, Genève, Droz, 2004, p. 12.

⁴¹³ Gérard Peylet, *op.cit.* p. 32.

7.1 Monstres⁴¹⁴

Les monstres ! ... les monstres ! ... D'abord il n'y a pas de monstres ! ... Ce que tu appelles des monstres, ce sont des formes supérieures ou en dehors, simplement, de ta conception... Est-ce que les dieux ne sont pas des monstres ?

Octave Mirbeau

Tel le docteur Frankenstein face à sa créature, Darquandier devient inquiet tandis qu'il observe sa neuromatrice dont la personnalité a évolué, et dont le contrôle lui échappe peu à peu au cours du roman : « le double hybride me regardait depuis l'écran⁴¹⁵ ». Les rôles sont inversés : le créateur ne regarde plus, il est regardé. La créature technologique, artificielle, cette intelligence futuriste, le toise, calcule certainement en une fraction de secondes la moindre émotion que trahit son visage. Darquandier aurait dû savoir que le monstre scientifique échappe bien souvent à son dieu. La neuromatrice étant une intelligence autonome, elle ne s'arrête en effet pas à la simple reproduction de la personnalité de Darquandier. Poussée par le chercheur à intégrer des éléments de la conscience de Schaltzmann afin de mieux comprendre le tueur, elle subit un énorme bogue qui la met en veille de longs jours. À son réveil, Darquandier, stupéfait, constate qu'elle a évolué, et qu'elle est désormais un être hybride, qui mêle les deux personnalités, les deux consciences. Elle lui explique que « tout est parfaitement intégré, Dark, désormais. [...] La fusion est une réussite absolue. L'esprit de Schaltzmann vit en moi désormais, replié dans un coin de mon pseudo-

⁴¹⁴ Plusieurs éléments de cette partie sont tirés de mon article intitulé « Le post-humain comme monstre messianique dans *Babylon Babies* de Maurice. G. Dantec », *Meridian Critic* No 2 (Volume 31) 2018.

⁴¹⁵ Dantec, *RdM*, p. 536.

cortex⁴¹⁶. » La création artificielle avale littéralement l'esprit humain avec lequel elle entre en contact. En un sens, elle est une créature de Frankenstein perfectionnée, car elle ne se pose pas de questions sur son existence, et développe son identité unique en intégrant la conscience des êtres humains plutôt qu'en les tuant. Disons-le tout de suite : à la fois femme et homme, à la fois machine et esprit humain, la neuromatrice est l'héritière de la thématique décadente de l'androgynie et de l'hybride, poussée ici à son paroxysme dans l'écriture de Dantec. Ce dernier reprend à son compte un topos primordial de la littérature fin-de-siècle. Le monstre hybride, bien souvent représenté à travers l'être androgynie, notamment sous la plume de Péladan, de Lorrain ou de Rachilde, est absolument indispensable aux recherches décadentes. Frédéric Monneyron rappelle que « l'idéal de l'androgynie doit être considéré comme une des obsessions majeures de la littérature décadente⁴¹⁷ ».

Selon Mircea Eliade, l'androgynie décadent est un « monstre composite [...] un hermaphrodite dans lequel les deux sexes coexistent anatomiquement et physiologiquement⁴¹⁸ » Symbole de l'impossible unité, ce « monstre » séduit les Décadents : c'est un être indéfinissable, en mouvement, changeant, artistique. Dantec joue de cette esthétique, et nomme son personnage « Joe-Jane ». Néanmoins, la neuromatrice de Dantec ne se contente pas d'être une forme futuriste d'androgynie, elle incarne également l'hybridité, un autre thème qui passionne les auteurs fin-de-siècle. Une fois que « Joe-Jane » a fusionné avec « Andreas », elle devient « Doctor Schizo », une intelligence artificielle semi-chaotique, qui embrasse deux personnalités et échappe au contrôle de Darquandier. Un contrôle qui est à la fois littéral et intellectuel : l'hybride représente l'instabilité du sens, le mystère. La neuromatrice de Dantec ne peut être comprise par la seule rationalité scientifique : dès lors qu'elle absorbe la

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 657.

⁴¹⁷ Frédéric Monneyron, *L'androgynie décadent : mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, ELLUG, 1996, p. 9.

⁴¹⁸ Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, 1995, p. 111.

personnalité de Schaltzmann, elle devient l'enjeu d'un plan quasi-divin qui dépasse les autres personnages.

Pourtant, ce monstre nouveau renvoie à tout un imaginaire de contre-création divine. Le scientifique du roman fait naître un hybride et témoigne de fait de sa propre hybris, ainsi que l'explique Stead : « la fabrication irrévérencieuse renvoie à un geste irrévérencieux, les hybrides décadents présupposent l'hybris⁴¹⁹ ». Serait-ce à dire que le scientifique génial (et un peu fou) serait un décadent sans le savoir ? Osons affirmer qu'il y avait dès lors chez Villiers de l'Isle-Adam et Mary Shelley un peu de cet esprit fin-de-siècle avant l'heure – comme chez Baudelaire par ailleurs – puisque tous deux mettent en scène cette figure prométhéenne à travers la créature artificielle, née sans aide divine, seulement de la main humaine, de sa technique, de son art. L'« andréide », par-delà son intertexte prométhéen, participe déjà d'un imaginaire décadent, tout comme le monstre de Frankenstein, hybride total, puisque Victor le met au monde à partir de morceaux de cadavres et autres matières informes⁴²⁰. Du docteur Frankenstein à Darquandier il n'y a qu'un pas, et le même constat s'applique à Michel dans *Les Particules élémentaires*. Chacun d'entre eux vit, isolé dans son laboratoire (Michel en Irlande, Darquandier en voyage permanent seul pour traquer les tueurs dans *Les Racines du Mal* et dans un laboratoire gardé secret dans *Babylon Babies*), ce qu'Elaine Després avait déjà établi comme étant une des marques des savants fous⁴²¹. Au-delà de l'isolement de personnages hors de la société, il y a surtout cette création fondée sur l'hybris et qui mène à des monstres hybrides. La créature de Frankenstein pour Shelley, la neuromatrice schizophrène et androgyne pour Dantec et la nouvelle espèce asexuée

⁴¹⁹ Evaghélia Stead, *Le monstre, le singe et le fœtus : tératogénie et Décadence dans l'Europe fin de siècle*, *op.cit.*, p. 45.

⁴²⁰ Jean-François Chassay rappelle ainsi que « Le corps entier est créé à partir d'éléments volés dans les cimetières et les abattoirs. La créature de Frankenstein est donc un cas d'allogreffe [...] et de xénogreffe. » (*La monstruosité en face*, *op.cit.*, p. 91.)

⁴²¹ Elaine Després, *Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde ?* Le Quartanier, Montréal, 2016.

qui suit Homo Sapiens pour Houellebecq : chaque monstre de ces auteurs renvoie à une esthétique de la décadence et un orgueil de l'Homme face à Dieu Tout-Puissant.

Attardons-nous un instant sur une particularité de la représentation du « monstre » chez Dantec, et en particulier le schizophrène. Que ce soit dans *Les Racines du Mal* avec Schaltzmann et la neuromatrice transformée, ou dans *Babylon Babies* avec Marie Zorn, le personnage du schizophrène imprègne la fiction de Dantec et témoigne d'un discours mélioratif porté sur l'anormalité qui le rapproche de Houellebecq lorsque ce dernier met en avant des personnages considérés comme anormaux ou inadaptés à leur société, en particulier Michel, dont nous avons exploré les facettes étranges au chapitre précédent. Dans le cas de Dantec, le discours positif est bien plus prononcé, à travers la voix de Darquandier, scientifique fasciné par la schizophrénie, qu'il estime être la manifestation de potentialités cachées du cerveau : « l'humanité ne sait pas se servir des potentialités de [leurs] cerveaux. Ils ont été faits pour quelque chose que l'humanité actuelle ne fait que découvrir⁴²². »

Cette théorie fait du schizophrène un monstre incompris et un embryon du transhumain en devenir, puisqu'il est présenté comme en connexion cérébrale avec le cosmos. La fameuse théorie des potentialités du cerveau non développées – largement surestimée – est donc reprise par Dantec qui s'en inspire dans sa fiction. Le schizophrène devient cet être dont le cerveau est incompréhensible et non maîtrisé, mais il serait une forme brouillonne d'un être connecté par la technologie. Son cerveau serait en fait une interface neuronale mystérieuse impossible à décoder. Cet imaginaire est inspiré par plusieurs travaux dont ceux de Ronald Laing, que Dantec connaissait bien, et qui explique, dans une forme de nietzschéisme, que :

Si l'espèce humaine survit, les hommes de l'avenir considéreront notre époque éclairée, j'imagine, comme un véritable siècle d'obscurantisme. Ils seront sans doute capables de goûter l'ironie de cette situation avec plus d'amusement que nous. C'est de nous qu'ils riront. Ils sauront que

⁴²² Maurice G. Dantec, *BB*, p. 115.

ce que nous appelions schizophrénie était l'une des formes sous lesquelles – souvent par le truchement de gens tout à fait ordinaires – la lumière a commencé à se faire jour à travers les fissures de nos esprits fermés [...]. La folie n'est pas nécessairement un effondrement ; elle peut aussi être une percée⁴²³.

Ce discours n'est pas neuf, et correspond à un schisme opéré dans les années 1960, pendant lesquelles on repense les asiles comme des prisons, voire des mouiroirs⁴²⁴. Foucault définit d'ailleurs le schizophrène dans son *Histoire de la folie*⁴²⁵ comme un monstre moderne, que l'on enferme parce qu'il gêne et qu'on ne peut le comprendre. Deleuze parlait lui d'un esprit capable d'accéder à d'autres pans de la réalité et à même de secouer les fondements de la société. Disons-le clairement, cette opposition intellectuelle entre les sciences psychiatriques et les sciences humaines révèle une romantisation de la maladie mentale par ces dernières, dont Dantec est un héritier direct. Encore une fois, on retrouve là l'imaginaire décadent, puisque les auteurs fin-de-siècle aimaient déjà mettre en avant le monstre mis au ban de la société par la science en lui attribuant des atours semi-mystiques. Ainsi Dantec est-il certainement l'auteur le plus décadent de notre corpus lorsqu'il reprend à son compte ce discours romantisé quant à la maladie mentale.

Dans *Babylon Babies*, la schizophrénie de Marie Zorn est extrême, et, si nous voulons être scientifiquement correct, il faudrait bien plutôt parler de trouble dissociatif de l'identité. Elle ne possède en effet pas deux personnalités comme dans la schizophrénie classique, mais bien une multitude. Elle est décrite comme un mystère cosmique, une créature merveilleuse : « Elle se savait depuis longtemps habitée par plusieurs identités contradictoires. [...] Son esprit ressemblait à ces mines à ciel ouvert,

⁴²³ Ronald Laing, *La Politique de l'expérience. Essai sur l'aliénation et l'oiseau de paradis*, Paris, Stock, 1969. Trad. par Claude Elsen de *The Politics of Experience and the Bird of Paradise*, Harmondsworth, Penguin Books, 1967.

⁴²⁴ Les éléments discutés ici sont tirés principalement de la lecture de l'article de Yi Tong, « The antipsychiatry movement on the 1960's and its influence on the mental health care model in the United States », publié dans le cadre du « Pam and Rolando Del Maestro William Osler Medical Students Essay Contest » et disponible en ligne : https://www.mcgill.ca/library/files/library/tong_yi_2016.pdf.

⁴²⁵ Michel Foucault, *Histoire de la folie*, Paris, Gallimard, 1976.

où les différentes strates géologiques évoquent un millefeuille minéral⁴²⁶. » Elle est surtout comparée à la Terre, les végétaux et le cosmos, dans une forme de poésie romantique. Elle est une personne-monde, un être de démesure, aux identités multiples et infinies, capable de s'ouvrir à la moindre trace du vivant. Un être hyperconnecté, quasiment une machine ou un programme informatique superpuissant :

Oui, elle était une fleur-réseau ouverte à toutes les formes de vie passant à sa portée, son propre métabolisme, cette machinerie de viande, de sang et d'électricité à bas ampérage n'était plus qu'une manifestation particulière d'un processeur cosmique dont elle avait toujours soupçonné l'existence, mais dont la présence était désormais manifeste dans chaque iridescence d'atomes ionisés en provenance de l'ampoule halogène, dans chaque grain de poussière, dans chaque rêve d'un chat de passage⁴²⁷.

Ces manifestations de personnalités multiples, de connexions à l'univers qui l'entoure, sont dues à la capacité fragile de Marie d'accéder à des zones du cerveau encore obscures pour un simple être humain. Il faut noter ici que d'après les études psychiatriques, le cerveau du schizophrène est moins actif dans le domaine de la mémoire, la gestion des émotions, l'apprentissage, le jugement et les autres fonctions exécutives. Néanmoins, lors d'hallucinations, le cerveau montre des connexions aberrantes. Ce sont ces connexions qui ont toujours fasciné les écrivains et philosophes. La logique du roman est donc que les schizophrènes sont l'avant-garde d'un type d'humain non advenu et que ces connexions sont des brouillons de celles que le surhumain pourra effectuer plus tard, comme un super-ordinateur. Ainsi, la « neuromatrice », présente dans les romans de Dantec depuis *Les Racines du mal*, est en fait une copie scientifique de ce que la nature avait déjà créé à travers les schizophrènes, dont le cerveau complexe leur vaut la qualification de mutants : « La Nature, Incorporated, a pour des raisons inconnues décidé de fabriquer le mutant

⁴²⁶ Dantec, *BB*, p. 116.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 314.

humain cinq siècles avant l'apparition de sa créature technique spéculaire, la neuromatrice⁴²⁸. »

Il ne peut dès lors y avoir qu'un personnage aussi fascinant que Marie Zorn pour donner naissance aux jumelles Zorn, ces bébés modifiés que Toorop doit protéger et acheminer jusqu'au Québec. L'arrivée de ces jumeaux-monstres sera un bond de géant pour l'humanité, et Darquandier, le scientifique de Babylon Babies, parle même à Toorop de son projet de mener des expériences plus avant sur une île du Pacifique, qu'il appelle d'ailleurs « Double Snake Island. Notre Île du Docteur Moreau.⁴²⁹ », faisant ainsi référence au caractère monstrueux de cette naissance et des expérimentations à venir. La description de la grossesse de Marie se suffit à elle-même, les jumelles sont à la fois fascinantes et terrifiantes :

L'état de Marie ne variait plus, la croissance des bébés était anormalement normale. Son ventre formait désormais une belle bulle ronde, la peau toute pâle tendue à craquer, les veinules sous l'épiderme translucide faisaient courir un feu bleu. Les bébés étaient bien des filles. Deux petites jumelles. Parfaitement monozygotes. Nées du même œuf, c'était le moins que l'on puisse dire. Les vidéographies des deux bébés-clones laissaient voir une activité biophotonique environ cent fois supérieure à la normale [...] Les rares informations scientifiques que Toorop parvenait à saisir formaient un tableau menaçant dans son esprit⁴³⁰.

On peut facilement comprendre Toorop lorsqu'il observe les données et les résultats de l'échographie de Marie. Dantec nous place à travers son regard, celui de l'Homo Sapiens face à sa future évolution. Terrifié et obnubilé par ce qu'il voit, il comprend qu'il fait face au prochain bond de l'humanité, le premier ayant été, d'après la symbolique de Dantec, la naissance du Christ. Car entre le nom de Marie Zorn et la gestation non naturelle qui amène la création d'une forme de vie divine, tous les marqueurs sont au vert pour saisir la volonté de Dantec de placer ses jumelles-monstres

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 430.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 490.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 516.

sur le piédestal de la création. Néanmoins, la conception miraculeuse du Christ est représentée dans *Babylon Babies* par la conception scientifique. Marie est porteuse du messie à venir, qui est fabriqué par la technique, ce qui s'avère être un joli pied de nez décadent : la science ne peut échapper au mystère et à l'irrationnel. Cet état de fait rappelle d'ailleurs l'âme de Sowana, qui est mystérieusement incarnée dans l'andréide de *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam, qui n'était pas étranger lui aussi à des formes d'occultisme ou de mysticisme dans sa fiction futuriste.

La particularité de ce messie est également d'être double, et non unique comme le Christ. Il y a dès lors, dans *Babylon Babies*, une fascination pour les chiffres 2 puis 3, qui renvoie à toute une tradition numérologique qu'il serait difficile de décrire avec exhaustivité, mais dont nous pouvons tirer plusieurs possibilités qui ont pénétré l'imaginaire de Dantec.

Dans un premier temps le chiffre 2 renvoie à la double-hélice de l'ADN. Les jumelles Zorn, monstrueuses par leur démesure, sont capables de faire éclore les possibilités offertes par l'ADN humain. De fait, en étant deux, et surtout jumelles, elles sont aussi complémentaires que la double-hélice. Ainsi, le Surhomme – ou plutôt la Surfemme – devient chez Dantec l'illustration finale d'un des grands mystères de la science. Bien que complémentaires, il est possible de réfléchir la dualité comme une opposition entre le positif et le négatif, voire le Bien et le Mal. Car de leur création et de l'avènement du Surhomme – potentiellement bénéfique – adviendra la chute de l'Homme, sa destruction, soit la mort et la souffrance. Difficile également de ne pas y voir une allégorie de l'Alpha et de l'Omega, soit le commencement et la fin. Les jumelles Zorn sont à la fois le commencement, car elles sont le prélude d'une nouvelle espèce, mais aussi la fin, car elles annoncent la destruction de l'Homme. Cette destruction est aperçue dans *Babylon Babies* à travers l'acte de ces bébés qui entrent en connexion avec un satellite militaire et raye de la carte la secte élitiste New Age responsable du sort de Marie. Une forme de brouillon possible de l'anéantissement de l'Homme, ou du moins, de sa possibilité désormais définie par la menace que

représentent les jumelles. L'Alpha et l'Omega sont également pour les chrétiens, une évocation du Christ, qui est à la fois le commencement et la fin⁴³¹. Enfin, en comprenant Marie comme l'origine de leur création, il est possible de voir dans cette configuration Marie/les jumelles, une Trinité nouvelle. Dantec, dont les convictions se rapprochaient de plus en plus du christianisme à l'époque de *Babylon Babies*, fait donc des jumelles un Messie à la fois de la science, de la biologie et de la Vie dans son fonctionnement darwinien. Les bébés sont l'aboutissement de la technique par le clonage et la modification génétique, la logique finale d'une liaison entre le biologique et le technologique, puis l'éclosion d'une espèce nouvellement adaptée au monde à venir⁴³². Le processus n'est certes pas entièrement naturel, mais cette idée d'une adaptation peut rappeler le concept de « monstre prometteur » développé par Richard B. Goldschmidt, que Jean Gayon explique ainsi :

Quoiqu'il en soit, nous comprenons mieux maintenant ce qu'est le « monstre prometteur » : c'est une forme tératologique héréditaire et viable, qui s'est révélée avantageuse dans des conditions particulières de milieu. L'argument fait intervenir la sélection naturelle, mais il est non darwinien. Il implique en effet qu'une adaptation peut surgir brusquement au lieu d'avoir été graduellement sculptée par sélection de petites modifications successives⁴³³.

Si les jumelles ne correspondent pas pleinement à cette définition, force est de constater qu'elles s'intègrent à cette idée d'une évolution non darwinienne, dans le sens d'une création brutale, qui fera éclore une espèce appelée à survivre aisément dans le monde, et donc prometteuse.

Ainsi le monstrueux apparaît-il comme un principe moteur de bouleversement social et, ici, cosmologique. Par ailleurs, ces monstres possèdent à chaque fois une dimension apocalyptique puisqu'ils annoncent une fin. La créature de Frankenstein

⁴³¹ Selon les mots de Saint Jean.

⁴³² Notamment celui de la colonisation spatiale, thème développé dans la suite de *Babylon Babies*, *Satellite Sisters*.

⁴³³ Jean Gayon, « Les monstres prometteurs : évolution et tératologie » dans *Qu'est-ce qu'un monstre ?* Coordonné par Annie Ibrahim [dir], Paris, PUF, coll. « Débats philosophiques », 2005, p. 120.

provoque ainsi la mort de plusieurs personnages et ouvre la possibilité d'entités étrangères à l'Homme dans le monde (soyons fous nous-mêmes : peut-elle se reproduire ?). La neuromatrice, appuyée par la personnalité malade de Schaltzmann, provoque le bogue de l'an 2000 dans le roman, les jumelles Zorn détruisent les sectes millénaristes du futur sombre de Babylon Babies et le mystère restera intact quant à la dimension prophétique d'Andreas, serviteur de Dieu venu accomplir ses voies impénétrables. Enfin l'espèce scientifiquement créée par Michel provoque la fin d'Homo Sapiens en le rendant obsolète. En ce sens, les créatures houellebecquiennes et celles de Dantec sont des monstres désirés, dont la lutte avec le créateur était attendue et pratiquement souhaitée, puisqu'elle entraîne la fin de l'humanité. En définitive le monstre hybride ne se contente pas d'être un phénomène esthétique, il est le catalyseur narratif dans des romans qui en font un être bouleversant.

Difficile ensuite de ne pas s'attarder sur une figure commune à Houellebecq et Dantec, soit celle du tueur en série. Il est curieux de constater que dans chacune de leurs fictions il y a soit un personnage de tueur en série soit a minima, un discours sur ce dernier. Ce discours se révèle par ailleurs sensiblement le même. Selon Dantec et Houellebecq, ce monstre social ne serait que l'aboutissement de l'idéologie libérale post-soixante-huitarde, soit la libération extrême des pulsions individuelles, la logique terminale de la civilisation des loisirs et la conséquence jusqu'au-boutiste des délires du marché et de la consommation. Bien sûr, le personnage a une fonction bien plus importante dans la diégèse des Racines du Mal puisque Dantec manie dans le roman les ficelles du roman policier noir, et le tueur en série ne sert que de moyen de digression idéologique dans l'œuvre de Houellebecq. Pour autant, il convient de s'intéresser à ce discours porté sur ce monstre moderne.

Comme nous l'écrivions plus tôt, le discours des deux auteurs est proche, et caractérise une pensée antimoderne classique. Dans *Les Particules élémentaires*, le narrateur s'attarde ainsi sur une explication du phénomène du tueur en série, le liant à la libération sexuelle et au déchainement d'une frustration sans cesse renouvelée :

Après avoir épuisé les jouissances sexuelles, il était normal que les individus libérés des contraintes morales ordinaires se tournent vers les jouissances plus larges de la cruauté ; deux siècles auparavant, Sade avait suivi un parcours analogue. En ce sens, les serial killers des années quatre-vingt-dix étaient les enfants naturels des hippies des années soixante [...] En ce sens Charles Manson n'était nullement une déviation monstrueuse de l'expérience hippie, mais son aboutissement logique⁴³⁴.

Le fait de citer le Divin Marquis n'est pas anecdotique. Houellebecq choisit une figure déjà détestée par les contre-révolutionnaires et symptomatique d'une décadence ancestrale. La rhétorique est grossière mais efficace : de Sade à Manson, il n'y aurait qu'un pas. Et du hippie au tueur en série il n'y aurait qu'un pont. Le même raisonnement se retrouve sous la plume de Dantec à travers cette notion de « frustration » liée à la civilisation des loisirs. L'individu moderne ne serait en fin de compte qu'en quête perpétuelle de sensations nouvelles, plongé dans un monde où la liberté individuelle est reine et le plaisir est roi :

Mais lorsque la vie tout entière n'est plus qu'un vaste « espace de loisirs », sans but ni direction, neutre et sans affect, « média froid » où les séries télé s'enchaînent aux jeux stupides, au déluge publicitaire et à l'ennui, le nombre des solutions se restreint au fur et à mesure que s'empilent les frustrations.

Face à la dépersonnalisation de la civilisation des « loisirs », le tueur en série invente son propre Jeu, son territoire symbolique personnel, dont il est le maître absolu⁴³⁵.

Dantec insiste davantage sur la question du « Jeu », et il rejoint ce faisant la pensée de Muray sur Homo Festivus. L'individu moderne devient tueur en série par la nécessité de dépasser les terrains de jeux imposés par la société. Ainsi, il serait le produit final du festivisme et du libéralisme. Chaque auteur ne prend pas de gants : la société moderne crée des monstres sociaux certes involontairement mais à partir de schémas qu'elle a mis en place et qui lui échappent.

⁴³⁴ Houellebecq, *PE*, pp. 211-212.

⁴³⁵ Dantec, *RdM*, p. 434.

La vision de l'Homme véhiculée peut certes paraître pessimiste mais elle résulte d'une conception ancestrale puisque déjà présente dans le discours catholique et Anti-Lumières. Nous en discutons déjà dans le chapitre III : les auteurs sont antimodernes dans l'idée qu'ils se font d'un Homme habité par le péché originel et prompt à la perversion et à la monstruosité. Le monstre social n'est pas tant une anomalie qu'une conséquence logique de nos instincts primaires, ceux-là même qui seraient accentués par la « civilisation des loisirs ». Cette dernière ne ferait que réveiller le monstre en chacun de nous. Darquandier, dans *Les Racines du Mal*, soutient même l'idée que la société n'étant qu'une invention de l'Homme, elle ne peut qu'être source de perversion. En définitive, c'est en l'Homme et rien qu'en l'Homme qu'existent ces pulsions de mort et de violence :

Nous rompions définitivement avec les théories rousseauistes qui voyaient en l'homme un être fondamentalement bon, et la société une énorme machine programmée pour le pervertir. Pour nous, les sociétés sont une invention de l'humain, c'est-à-dire de son néocortex, et non l'inverse. Nous pensons tous deux que le mal, c'est-à-dire la mort, la violence, l'agressivité et l'instinct de destruction formaient une composante essentielle de la vie⁴³⁶.

Dantec ajoute enfin, a contrario de ses camarades, que le XX^e siècle et ses totalitarismes a montré les prémises d'une monstruosité qui allait s'incarner dans l'individu et en particulier le tueur en série. Les tueurs des *Racines du Mal* utilisent d'ailleurs des machines perfectionnées pour mettre à mort leurs proies, dont des chambres à gaz améliorées et autres délires sortis tout droit du cerveau psychopathe de ce qui a de plus humain :

Les idéologies politiques du XIX^e siècle partagent toutes cette vision messianique d'un monde enfin rénové, homogénéisé, ordonné, autour d'un État, d'un parti, d'une classe sociale, d'une nation, d'une race, bref d'un programme qui se chargerait enfin de renverser le cours de l'histoire, et de faire table rase des trois millions d'années de longue et patiente évolution, pour nous faire entrer dans une non-histoire sans fin où tous

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 279.

les « maux » de l'humanité seraient éradiqués (les juifs, le capitalisme, l'avidité, la violence, la science, l'industrie, la pornographie, les fous, les homosexuels, le rock'n'roll, rayez les mentions inutiles)⁴³⁷.

En souhaitant de fait rayer de la carte ceux qui étaient considérés comme des monstres, les nazis et les communistes n'ont fait que réaliser ce qui serait profondément ancré en nous. Une soif de destruction innée à l'espèce humaine. Un monstre déjà là, enfoui dans les entrailles et refoulé jusqu'à son éveil dans les bonnes conditions. Le nazisme et le communisme sont, selon Darquandier, tout autant responsables de l'éclosion des tueurs en série que le libéralisme et la société de consommation qui suivent. L'un par la révélation (en fallait-il une ?) que nous sommes capables du pire et avec une ingéniosité terrifiante ; l'autre par la création de multiples désirs qui, inassouvis ou au contraire trop assouvis, provoquent des frustrations à même de réveiller ce monstre endormi.

Dès lors, l'on peut disserter sur cette opposition thématique entre le monstre hybride et le monstre social dans l'œuvre de Houellebecq et Dantec, entre le personnage de la neuromatrice, du posthumain houellebecquien ou des jumelles Zorn et le personnage du tueur en série. Il devient apparent que le discours porté sur l'hybride est un discours apocalyptique, religieux mais salutaire. Tandis que le XX^e siècle a étalé ses immondices sous les yeux de nos civilisations, les auteurs affirment la nécessité de faire advenir un monstre hybride qui précipitera notre fin. Face au tueur en série, dernier avatar de la société industrielle et de la civilisation des loisirs, la neuromatrice émerge avec toutes les possibilités de son cerveau futuriste. Face à l'esprit dément de l'individu qui crée son propre jeu macabre au nom de sa liberté, les jumelles Zorn représentent l'Alpha et l'Oméga. À la fois unies et doubles, elles sont l'incarnation d'une nouvelle espèce bâtie dans la problématique de l'Autre, dans leur propre conception biologique et dans leur connexion salvatrice au cosmos. Face aux frustrations d'un être à qui l'on vend en permanence la possibilité d'une sexualité

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 281.

débridée dans une société de consommation à bout de souffle se dresse le posthumain houellebecquien, monstre hybride qui habite un plan d'existence comparable au nirvana bouddhiste, loin des violences de la déception et des désillusions, sans cesse en état de grâce et de satisfaction. Face à l'Homme-monstre en fin de parcours, les auteurs clament un même cri du cœur, provocateur et décadent : le posthumain, vite ! Pourtant, il serait trop simple de parler d'une conception absolument identique chez l'un et l'autre. Ainsi, difficile de ne pas déceler dans la posthumanité houellebecquienne une forme de tristesse, de mélancolie. La faillite de la société libérale a détruit les rapports humains et c'est cela qui doit entraîner la fin de l'espèce pour mettre fin aux souffrances de chacun. Mais cette nouvelle espèce est-elle si représentative d'un paradis retrouvé ? La fin des désirs, du plaisir, des particularités problématiques inhérentes à l'existence humaine est-elle souhaitable ? N'entraîne-t-elle pas une aseptisation horripilante ? De fait, Dantec se révèle le plus posthumain des trois auteurs, mettant en scène des fictions qui rêvent vraiment d'un après. Houellebecq dresse certes un constat similaire quant à la décadence de la société et la destruction du tissu humain, mais le discours narratif quant au posthumain se distingue par son ambivalence.

Si Dantec et Houellebecq portent un discours sur le monstre social et le monstre hybride, qu'en est-il de Muray ? Sa fiction, bien que moins « futuriste », n'omet guère cette figure, mais la déplace, étant donné les particularités de son univers. Là où Dantec et Houellebecq décrivent une société en bout de course, des individus détruits par le libéralisme et des monstres qui naissent de ces excès, Muray préfère retourner la situation et imaginer que les monstres de la société festive ne sont pas les tueurs en série, ni Homo Festivus lui-même, mais bien ceux qui dérogent aux nouvelles règles de cette civilisation du loisir et qui aimaient « la vie, avec ce qu'elle comportait encore de "vice", donc de charme, et aussi de corruption, de goût, d'imprévu, de péché, de

saleté, de catholicisme⁴³⁸ » a contrario du siècle qui s'annonce, « judiciaire, légalophile, nordique, protestant, et par conséquent pasteurisé⁴³⁹. » La rhétorique de Muray est on ne peut plus classique lorsque l'on s'intéresse à la pensée antimoderne. La vieille marotte du catholicisme des catacombes face au protestantisme judiciaire remonte à Joseph de Maistre, et se retrouve sous la plume de Péguy ou Maurras en passant par Bernanos. Muray est dans la lignée de ces antimodernes qui pestaient déjà contre l'américanisation de la société et les excès de la morale anglo-saxonne.

Dans le monde festivistique dépeint par Muray, l'anormal est celui qui vit dans le monde d'avant et qui ne s'acclimate pas à la nouvelle doxa totalitariste d'Homo Festivus. Si Houellebecq et Dantec mettent en scène leurs posthumains comme des monstres hybrides, Muray insiste lui sur un point : le monstre social véritable sera celui qui ne se sera pas adapté au changement de paradigme. Ainsi écrit-il dans son carnet pour la Revue des Deux Mondes – devenu par la suite *Après l'Histoire* – que

Les individus non adaptés à la post-Histoire doivent être éliminés, et toute la démence pénalophile actuelle, camouflée généralement sous des revendications de « minorités » et de luttes contre « toutes les discriminations », n'est que l'équivalent de ce que fait la Nature quand elle produit par mégarde un « monstre » : elle le liquide sans hésitation⁴⁴⁰.

La comparaison avec les lois biologiques est sans appel : la société hyperfestive ne peut tolérer en son sein les éléments étrangers à son fonctionnement. Ces monstres deviennent des anomalies, des parias, voire des fous furieux qu'il faut vite faire enfermer. Dans *On Ferme*, Parneix est le corps étranger au système organique. Un parasite qui tente de contaminer ses proches, et spécifiquement Bérénice, afin de les soustraire au régime festivistique et les ramener vers un monde et des valeurs qui n'existent plus. Ainsi le caractère résolument « beauf » de Parneix est-il affirmé afin de créer un choc entre ce personnage et les autres, qui répondent de fait à des codes

⁴³⁸ Philippe Muray, *Après l'Histoire*, 18, « le Bloc-notes », dans *la Revue des Deux Mondes*, pp. 120-134, p. 132.

⁴³⁹ *Ibid.*

⁴⁴⁰ *Ibid.*

modernes plus proches de nous, lecteurs. Les perversions de Parneix, sans cesse désireux de relations sans lendemain, d'aventures sexuelles fugaces et autres irresponsabilités de vieux bon-vivant sont symptomatiques d'un esprit propre aux années 1970 dont Muray est nostalgique, à la différence de Dantec et Houellebecq. Il faut rappeler en effet que Muray est bien plus proche des idéaux libertaires originels du mouvement de Mai 68, mais qu'il considère la suite des événements comme une trahison totale. Il est devenu un antimoderne fasciné par le catholicisme en raison de son opposition brutale au spectre du protestantisme moralisateur qui condamne toute libido et refuse la part de perversion en chacun d'entre nous. Parneix lui permet dès lors d'exprimer ce trop-plein, c'est un personnage hyperbolique, parodique, toujours dans l'excès, qui transpire la misogynie, le machisme et l'égoïsme sexuel. Bloqué au stade anal, il rêve du cul de Bérénice en permanence et n'a aucun surmoi quant à son désir de courir après d'autres femmes. Comme nous l'avions vu au chapitre IV, les supplications de Bérénice n'y font rien, elle a beau souhaiter une vie rangée, un Parneix qui participerait avec elle à des expositions, des festivals et autres joyeusetés de la nouvelle civilisation festive, rien n'y fait. Parneix est un être d'un autre temps et leur communication est impossible. Il devient alors un monstre, sans cesse accusé par les autres, rangé dans la case des sales types au même titre que ceux qui sont rayés de l'Histoire pour leurs fautes passées ou leurs refus de s'inscrire dans la société nouvelle. Un fou, dérangé, puisqu'il n'applaudit à rien :

C'est toujours le propre des totalitarismes de traiter de fous (et de traiter en fous) ceux qui ne succombent pas à leurs prestiges. Et en effet, est-ce qu'il ne faut pas être dérangé, névrosé jusqu'à l'os, perclus de peurs morbides, pour ne pas applaudir sans fin à ce qui est aujourd'hui proposé⁴⁴¹?

Il est intéressant de constater que lorsqu'Homo festivus se retrouve face à de vrais monstres sortis tout droit d'un zoo humain du monde ancien, il ne comprend pas ce qui se passe, et son logiciel souffre face à ce qu'il ne peut concevoir. Ainsi,

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 134.

Margareta et Tiffany, lors d'une promenade avec leurs amis, tombent nez à nez avec une authentique troupe de monstres humains, en particulier un homme-serpent et leurs réactions sont claires. Dans un premier temps, Margareta va être terrorisée et rejeter l'homme, puis Tiffany va tenter de lui parler et de faire preuve d'une compassion ridicule car celui-ci a accepté son sort et ne souhaite pas être normalisé :

[...] Margareta lâcha un cri. Entre deux baraques, dans la pénombre, elle avait buté sur quelque chose, une sorte de reptile dégoûtant, un amas tout invertébré qui se déployait dans les flaques, par progression de bosses étincelantes. Margareta était souflée. C'était l'homme-serpent de la troupe [...] Tiffany resta en arrière. Elle s'accroupit près de l'homme-serpent. Elle voulait l'aider à s'en sortir, lui parler de sa dignité⁴⁴²[...]

Comment en effet de tels êtres peuvent-ils exister et provoquer une forme de peur ou de rejet alors que la société hyperfestive leur vend un monde aseptisé et sans bouleversement ? Ce passage d'On Ferme joue avec le concept du monstre et notons bien sûr que le choix d'un « homme-serpent » permet à Muray de remettre en valeur ce phallus qui serait désormais vu comme monstrueux dans le monde moderne. Cachez ce serpent biblique que je ne saurais voir ! En mettant face à face deux êtres qu'une civilisation sépare, Muray remet au centre de l'attention l'arrière-fond qui existe en chacun. L'Autre peut déranger, l'Autre peut faire peur, l'Autre peut être différent et cette différence peut ne pas être acceptée. L'hypocrisie d'Homo festivus se révèle dans ce regard choqué. Occupé à condamner les sales types qui ne souscrivent pas à son nouveau monde, Homo festivus se retrouve dépourvu lorsqu'il est lui-même pris dans les mailles du filet discriminatoire. Voilà des monstres de foire issus d'un imaginaire médiéval et dix-neuviémiste. Un imaginaire où ils circulaient au cœur de la société dans le premier cas, et où ils étaient exposés dans le deuxième. Le monde moderne a perdu de vue ces monstres qui renvoient Homo festivus à ses propres contradictions. Le regard de ce dernier est porté en permanence vers l'avenir. De fait, lorsqu'il aperçoit son ombre, cet Homo sapiens banal qui l'a précédé, il le désigne comme monstre. En

⁴⁴² Muray, *OF*, p. 400.

définitive, l'imaginaire de Muray fait de nous des abjections pour la société future, qui se caractérise par sa volonté de polissage. L'ancêtre d'Homo festivus apparaît comme ce dégoûtant spécimen encore isolé dans les ténèbres, obscurantiste, pervers, discriminant voire sexiste et misogyne. Est monstre celui qui ne souscrit pas encore à la Fête et au Progrès, et se complait dans la fange d'un passé qu'il faut vite raser des mémoires.

Le monstre n'est pas le même dans la fiction de Muray et celles de Houellebecq et Dantec. La différence de traitement est une conséquence de leurs différences d'interprétation du monde, et surtout de priorités. Tandis que les fictions houellebecquiennes et danteciennes insistent sur le posthumain qui remplacera l'humanité en bout de course, Muray dresse le même constat d'une société nouvelle à advenir, mais décide de s'intéresser à cette humanité restée sur le bord du chemin. C'est cette dernière qui porte le nom de monstre, transformée malgré elle par les changements sociétaux, civilisationnels qu'elle contemple avec effroi. Le monstre est, sous la plume de Muray, cet homme d'avant, avec sa conception catholique du péché, son acceptation du Mal inhérent à l'espèce humaine, sa part de perversité et ses failles. Mis au ban de la société hyperfeste, il fait figure de révélateur. Mis en pleine lumière, comme ces monstres que l'on exposait dans les zoos, il témoigne de l'hypocrisie d'un monde qui se veut progressiste mais qui ne fait que déplacer toujours davantage le curseur de la pureté.

7.2 Le Verbe s'est fait monstre

La décadence, c'est la volonté de l'expression à tout prix, la furie de l'expression.

Vladimir Jankélévitch

*Le style selon moi est à lui seul une manière
absolue de voir les choses.*

Gustave Flaubert

Si on veut s'intéresser sérieusement à la question du monstre chez les trois auteurs, on ne peut passer outre aux effets stylistiques qui y renvoient. Le monstre est protéiforme en régime décadent. Monstres physiques, sociaux, symboliques, tous ont voix au chapitre, que ce soit le monstre-androïde de Monsieur Vénus de Rachilde, le suffète Hannon atteint d'éléphantiasis dans Salammbô de Flaubert, l'évocation des horreurs perpétrées par Gilles de Rais dans Là-Bas de Huysmans, le bourreau de prostituées dans la nouvelle Un soir qu'il neigeait de Jean Lorrain ou encore l'artificiel au service de l'horreur dans Locus Solus de Raymond Roussel, dans lequel le scientifique Martial Canterel exhibe à ses invités la tête toujours vivante de Danton. Nous l'avons vu, la décadence littéraire aime mettre en scène des monstres et rappeler au monde leur existence. Cela ne doit pas occulter un aspect essentiel de son esthétique : le caractère monstrueux de son verbe. Nous dirions, en parodiant Saint-Jean, que « le Verbe s'est fait monstre », car à l'origine de la décadence littéraire, il y a un attrait particulier pour une stylistique monstrueuse, dans laquelle l'écriture se déploie avec force, dans un vocabulaire d'abord maniéré, plaisir d'esthètes et de dandys férus d'élitisme, puis dans le plaisir de l'aparté, de la description interminable, de l'objet que l'on tente de saisir sous toutes ses coutures, quitte à le rendre désuet par le regard. Paul Pradet le mentionnait en 1886, « la Décadence littéraire n'a qu'un but : faire exprimer à la langue toutes les idées, toutes les sensations, toutes les nuances, si atténuées soient-elles, créer des vocables nouveaux, capables de serrer l'idée dans ses reflets les plus fugitifs⁴⁴³. » La décadence est l'excès du langage vénéré comme art terminal absolu. Face à la civilisation marchande en construction, celui-ci devient l'apanage des amateurs de bon goût, éloquents orateurs, divins écrivains forts en esprit et autres

⁴⁴³ P. Pradet, « Décadence », *Le Décadent*, numéro 6, 15 mai 1886.

poètes partisans de l'Art pour l'Art. En cherchant à se démarquer par le vocable et les effets somptueux, la décadence finit par se perdre dans une forme de maniérisme héritière du baroque : « Dans cette recherche d'effets rares et si spéciaux, on arrive fatalement au gongorisme, à l'affectation pure, à l'obscurité voulue⁴⁴⁴... » Le style décadent est baroque par essence, car il se déploie comme une tenture orientale. L'écrivain ne soulève que peu sa plume, la phrase gonfle et enfle jusqu'à éclater. À la manière de Des Esseintes qui collectionne les objets rares et emplît sa demeure de leur présence, le style décadent est un trop-plein, une pensée qui a trop à partager, une réalité boursouflée qui ne parvient jamais totalement à être saisie par le Verbe, comme si l'amour du langage ne parvenait pas à masquer sa faille principale. C'est ainsi que les Décadents cherchent le mot juste, empruntent des termes étrangers, souvent de vieux vocables oubliés, et bâtissent des néologismes, comme des Joachim Du Bellay nouveaux, défenseurs patriotes d'une langue riche et noble. Romain Courapiéd ose ainsi une analogie amusante entre la diversité de l'empire romain consécutive à ses conquêtes et ce qu'il appelle le « conglomerat de références esthétiques » caractéristique du style décadent :

Par analogie, nous pourrions dire que, de même que l'empire romain, dans ses stratégies d'expansions militaires permanentes, intégra des diversités politiques, sociales et culturelles inconciliables, de même, dans ses stratégies d'expansions stylistiques permanentes, l'esthétique décadente s'est révélée être un conglomerat de références esthétiques disparates et un précipité langagier hétérogène (fait de mots rares, techniques, de néologisme, d'argot, etc.⁴⁴⁵)

L'analogie prête à sourire. Après tout, quel meilleur rapprochement qu'entre deux périodes qui ont connu des décadences ? Au-delà de la comparaison, il y a une réalité certaine : la décadence est un langage qui échappe à l'emprise même de son

⁴⁴⁴ Jean Mario, « Paul Verlaine », *La nouvelle rive gauche*, 9-16 février 1883, cité dans Olivier Bivort (dir.), *Verlaine*, Paris, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997, p. 72.

⁴⁴⁵ Romain Courapiéd, « Théories de l'artificiel et artifices rhétoriques en période décadente : une lecture de *Lanterne magique* (1900) de Jean Lorrain », Élisabeth Lavezzi et Timothée Picard (dir.), *L'artifice dans les lettres et les arts*, *op.cit.*, pp. 107-122.

auteur, comme si le verbe était brûlant et qu'il parcourait la page telle une lande prise d'assaut par le feu. Pouey en tire une conclusion que nous partageons, celle du caractère opaque de l'esthétique décadente : « Il n'en reste pas moins que, dans un certain état du mouvement décadent, cette perversion du langage constitue un élément important de son esthétique d'où découle nécessairement un risque d'intelligibilité difficile⁴⁴⁶. » La raison en est simple : en réaction aux prétentions réalistes et naturalistes, qui annoncent pouvoir dépeindre le réel, contrôler le langage au point de pouvoir contenir l'immensité du monde dans un roman, les Décadents réaffirment l'impossibilité de saisir la complexité d'un monde plein de mystères tout en ne cherchant absolument pas à le retranscrire. Dans la décadence, le Verbe est roi. Les considérations morales sur la représentation du monde social n'ont pas lieu d'être. Il faut que le langage brille par lui-même, et le style devient le cœur du monde à représenter.

Soyons clairs : il ne s'agit pas de plaquer une lecture stylistique entre un Péladan et un Dantec. Il y a dans la décadence autant de styles que d'auteurs, et si des traits communs apparaissent, tels que mentionnés précédemment, il s'agit pour nous de définir ce qui appartient à un héritage et ce qui est neuf. Nous partirons ainsi de deux concepts pour tenter de comprendre en quoi la stylistique des trois auteurs est monstrueuse. Tout d'abord, nous parlerons du « baroque », tel que théorisé par Eugenio D'Ors, et nous verrons que cette notion s'applique aux proses de Dantec et Muray. Ensuite, nous développerons notre concept de l'écriture « clinique », terme que nous définirons et que nous pensons représentatif de la stylistique de Houellebecq. Dans les deux cas, baroque et clinique sont des incarnations d'un Verbe qui s'est fait monstre et qui témoigne d'un héritage esthétique fin-de-siècle.

Dans son fameux ouvrage *Du Baroque*⁴⁴⁷, Eugenio D'Ors sort le mouvement de son carcan historique et définit l'esprit comme immortel, revenant à chaque époque, habitant chaque siècle. Un parti pris proche du nôtre puisque nous défendons l'idée

⁴⁴⁶ Pouey, *op.cit.*, p. 170.

⁴⁴⁷ Eugenio D'Ors, *Du Baroque*, Idées, Gallimard, Paris, 1968.

d'une décadence cyclique. Le baroque serait, pour Eugenio D'Ors, ce « dessous de la culture », qui surgit lorsque la civilisation prend trop le contrôle des arts : « Le style de la civilisation se nomme classicisme. Au style de la barbarie, persistant, permanent dessous de la culture, ne donnerons-nous pas le nom de baroque ⁴⁴⁸? » Le classicisme serait un retour à l'ordre, aux règles, tandis que le baroque surgirait durant les époques trop normées, et brillerait par ses aspects les plus anarchiques. En somme, si le classicisme est un jardin à la française, le baroque est une jungle vierge de la présence humaine. Bien sûr, nous ne tomberons pas dans le piège dénoncé par Didier Souiller dans son article « Le Baroque en question(s) », soit celui de simplement estimer qu'il y a une répétition unilatérale du concept de la fin du XVI^e siècle à nos jours. Le critique rappelle que « si toute civilisation passe par des périodes de tension et de doute, le concept de baroque est né du spectacle historiquement déterminé de la crise de la fin du XVI^e siècle européen et du surgissement des formes de représentation élaborées à ce moment et au cours du siècle suivant. » Aussi tenté que l'on soit d'appliquer l'exacte définition d'une fin-de-siècle à une autre, il faut donc réitérer ce que nous affirmons dans notre thèse à propos de la décadence littéraire : reprise, héritée, mais certainement pas identique. Le baroque, s'il est rattaché au siècle de la Renaissance, reste cependant selon nous, à l'instar de la décadence, un esprit cyclique.

Le concept s'applique davantage aux arts visuels qu'à la littérature. Les tentatives de définition d'un baroque littéraire existent, mais force est de constater que le terme reste brouillon, peu clair, et qu'il est souvent utilisé à tort et à travers⁴⁴⁹. La raison en est simple puisque Victor L. Tapie, en écrivant sur l'origine du terme, rappelle les définitions successives de l'Académie Française, qui permettent d'user du concept dans de nombreuses situations : « Mais le sens figuré pour irrégulier, bizarre, inégal est

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁴⁹ Les commentaires qui vont suivre sont majoritairement basés sur l'excellent article d'Adrian Marino, vers lequel je renvoie les lecteurs curieux d'en savoir davantage. Il y établit un historique du terme et cerne avec brio ses différentes acceptations. Adrian Marino, « Essai d'une définition de la notion de « baroque littéraire » », *Baroque* [En ligne], 6 | 1973, mis en ligne le 15 mars 2013, consulté le 02 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/414> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/baroque.414>.

admis, lui aussi : un esprit baroque, une figure baroque⁴⁵⁰. » Notons que les adjectifs ne sont pas positifs, et il en résultera une acceptation populaire plutôt péjorative du terme. Face au style classique harmonieux, droit, respectueux des règles, il y aurait ce baroque extravagant, toujours dans l'excès. Adrian Marino dépasse ces vues péjoratives et dresse une liste des différentes particularités du baroque, dont sa tendance au conflit interne, et à l'oscillation permanente entre deux principes contradictoires : « Tout comme l'oscillation entre scientifique et miraculeux, irrationnel et rationnel, sagesse et naïveté, bien et mal, beau et laid, docere et delectare⁴⁵¹. » Le baroque reflète une forme d'introspection et représente le questionnement de l'individu qui trouve dans cette forme libre un moyen d'expression plus efficace et plus intime que celui qui imposerait des carcans stylistiques. C'est cette même idée qu'Eugenio D'Ors résume en ces termes : « Partout où nous trouvons réunies dans un seul geste plusieurs intentions contradictoires, le résultat stylistique appartient à la catégorie du baroque⁴⁵². » Du point de vue stylistique, est baroque une écriture qui s'emporte, qui se gonfle d'attributs, d'énumérations, d'adjectifs en pagaille, si possible rares. Le style prévaut parfois sur la narration, les métaphores se bousculent dans l'audace pour conjuguer des univers contradictoires. Nous verrons ainsi que la stylistique de Dantec embrasse un imaginaire scientifique, futuriste, et que ses figures de style rivalisent d'originalité en s'appliquant à des éléments naturels. C'est néanmoins le style de Muray qui s'apparente le plus à du baroque littéraire. La narration est parasitée par ses envolées. Muray est le roi de l'énumération, de l'accumulation grotesque de termes qu'il fabrique à l'aune d'une époque qui se targue d'inventer des concepts en tout genre. Sa phrase, tout comme celle de Dantec, enfle bien souvent, se gonfle et révèle un travail de saturation et de prolifération que théorise d'ailleurs l'auteur :

[...] j'essaie péniblement de dégager, une éthique de la lame, donc, la recherche d'une cohérence entre l'arme et l'organe, une certaine pureté

⁴⁵⁰ Victor-L Tapié, « Baroque », *Internationales Jahrbuch Für Geschichtsunterricht*, vol. 7, 1959, pp. 247–253. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/43054736. Consulté le 10 Juin 2021.

⁴⁵¹ Adrian Marino, *op.cit.*

⁴⁵² Eugenio D'Ors, *op.cit.*, p. 29.

et un style net et droit comme la fulgurance d'un sabre, au service d'un désordre baroque, c'est-à-dire de ce méta-ordre qui surgit de la saturation et de la prolifération. [...] Et s'il me plaît, moi, d'y voir une tentative désespérée de réconcilier sur le plan formel et moral les principes apolliniens et dionysiaques ? Tentative de dégager une voie tragique pour l'homme du XXI^e siècle⁴⁵³.

Le projet de Dantec repose donc sur la tentative d'un équilibre entre ce qu'il appelle un « style net » et un « désordre baroque », soit la réconciliation entre du classique et du baroque, ou ce qu'il résume à travers l'opposition nietzschéenne de l'apollinien et du dionysiaque. Dans ses romans, il y a ainsi juxtaposition d'une écriture qui ne s'embarrasse d'aucune précaution lorsqu'il s'agit de décrire le réel, et fait montre d'une brutalité proprement tranchante – nous avons pu le constater de nombreuses fois lors des chapitres précédents – mais également d'une poétique chaotique, bien plus baroque, qui joue sur des imaginaires conflictuels et bâtit un univers partagé entre organique et technologique :

Le crépuscule éclaboussait le ciel d'une pyrotechnie sauvage. Les pylônes haute tension découpaient des totems d'acier noir sur l'azur, d'un bleu violent, électrique, saturé de lumière, gorgé de vert et de violet.

Là-bas, à l'horizon, de hautes murailles gris argent se dressaient à l'assaut du vide, veinées de pourpre et de rose. Leurs sommets étincelaient d'un mercure inconnu.

Les Alpes⁴⁵⁴.

Le style de Dantec repose sur ce jeu surnaturel. Les descriptions de la nature sont souvent accompagnées d'adjectifs de couleurs intenses, de comparaisons avec des éléments techniques ou technologiques ou encore de matériaux biologiques étranges. Il y a baroque dans ce désir d'associer des éléments contradictoires, de faire spectacle et surtout de rétablir une part de mystère et de surnaturel dans le monde. Ici, les éclairs célestes sont comparés à des pylônes électriques, et les montagnes à des murailles serties de mercure, tout droit sorties d'une planète extraterrestre. La poétique de Dantec

⁴⁵³ Dantec, *TdO*, p. 84.

⁴⁵⁴ Dantec, *RdM*, p. 383.

est bâtie sur ses lectures de textes de science-fiction qui imprègnent la nature. L'ordre apparent de cette dernière est bouleversé par le chaos de métaphores surprenantes qui confèrent au monde un aspect étrange voire inquiétant. On retrouve une poésie baroque et décadente, car on attribue au langage et à l'art des propriétés supérieures à la nature. Cette dernière est de fait perfectionnée par la poésie, par l'artifice. Une idée dont nous avons déjà discuté au chapitre précédent, et qui est confirmée par Adrian Marino :

L'idée se répand que les beautés de la poésie – « artificieuses » – sont nettement supérieures aux beautés de la nature. [...] Les descriptions baroques sont, toutes, des versions artificielles, perfectionnées, d'une vision intérieure. Le poète ne contemple pas, il ne décrit pas ce qu'il voit (le réalisme représente l'antipode de l'esprit baroque), mais seulement ce que lui impose la convention poétique-littéraire, l'éducation, le cliché artistique. Le paysage baroque devient un mélange de fantaisie, de symbolisme et de virtuosité artificielle⁴⁵⁵.

Dans *Les Racines du Mal*, l'auteur manie avec force son esthétique lorsqu'il s'agit de décrire les actions de la neuromatrice, elle-même instrument artificiel baroque, comme nous l'avons vu au chapitre précédent :

Fractales.

Microstructures s'assemblant dans l'espace cathodique du tube. Peu à peu, les structures deviennent lisibles. Des visages. Encore flous. Des fantômes, oscillant entre plusieurs états instables.

Chimie obscure du virtuel. Réalité simulée, un pied encore dans les limbes, coincée dans un intermonde spectral. La neuromatrice gronde, grogne, crisse, feule, rugit, halète, dans une symphonie digitale, polyphonie hybride, aux voix se brouillant les unes les autres, indistinctes, nuages verbaux délités dès qu'apparus par un chaos sonore électrique⁴⁵⁶.

Au chaos de la machine artificielle répond la stylistique. Cette dernière montre ici ses particularités. Les accumulations tout d'abord, comme ces verbes organiques pour décrire les sons de la neuromatrice. Des verbes liés à l'imaginaire animal pour

⁴⁵⁵ Adrian Marino, *op.cit.*

⁴⁵⁶ Dantec, *RdM*, p. 398.

représenter une machine. Le baroque est un jeu entre deux univers qui s'affrontent, marqués par un champ lexical de l'intermonde (« limbes », « spectral ») ce que l'on pourrait appeler des « antithèses en série » ainsi que le rappelle Marino :

La désagrégation intérieure, productrice d'antithèses en série, scinde entièrement la vision baroque du monde, exprimée par une série d'oppositions typiques, accompagnées de leur conscience manifeste : cosmogoniques et anthropologiques, épistémologiques et mystiques, scientifiques et esthétiques, le tout concilié au sein de synthèses ambiguës et en quelque sorte « ironiques ». Matière et esprit, immanence et transcendance, naturel et surnaturel, tellurique et céleste, temps et éternité, corps et âme, vie et mort, libertinage et ascèse, ainsi que tout une série de semblables impulsions contradictoires, profondément paradoxales, définissent des thèmes, des situations et des alternatives spécifiquement baroques⁴⁵⁷

Les accumulations révèlent surtout une écriture du gonflement, qui enfle et cherche à saisir au mieux la réalité de ce qui est décrit, tout en auréolant l'ensemble d'une obscurité, d'une étrangeté et d'une forme d'indéfinition, paradoxale certes, mais logique étant donné l'afflux d'informations données par l'auteur. Les vocables se confondent, que ce soit la musique (« symphonie »), la spiritualité (« limbes »), la nature (« nuages ») et la science (« chimie »). Le style de Dantec emprunte au baroque son chaos thématique. Pour décrire l'indescriptible, il passe par des univers multiples et brouille les perceptions, dans un ensemble qui brille par son atmosphère mystérieuse et impénétrable. Dans la fiction de Dantec, la description s'emporte, et Babylon Babies impose un style baroque, que ce soit dans les passages où les jumelles sont décrites, ou de nouveau, lorsqu'il y a tentative de cerner la complexité de la neuromatrice Joe-Jane :

Elle était une sorte de cosmos micronique en expansion, un processus-processeur tout entier dévolu à une quête insatiable : sa propre nutrition. Sous forme de connaissances. Cyclone boulimique aspirant le logos vers son ventre affamé, pondreuse diabolique injectant ses sucres digestifs dans la matière du monde, cannibale-codex intoxiqué à la chair même du verbe, Joe-Jane avait des milliers de personnalités en mémoire [...] elle pouvait ainsi « voir » directement les quasars le plus lointains dans le temps et

⁴⁵⁷ Adrian Marino, *op.cit.*

l'espace en se branchant sur les flots de données en provenance des télescopes spatiaux, elle « entendait » les polyrythmies des pulsars et des étoiles à neutrons par les oreilles des grandes antennes radioastronomiques, elle dansait avec les aurores boréales traquées par les ballons-sondes et les micro-satellites, elle connaissait l'extase oscillatoire des radiations cosmiques dans la ceinture Van Halen, mais aussi la constellation grouillante des spermatozoïdes se tuant les uns les autres pour parvenir à l'ovule⁴⁵⁸

Comment découper une citation qui illustre à merveille ce style baroque de Dantec ? S'étalant sur plus d'une page, cette description des capacités de Joe-Jane répond à ce chaos dionysiaque de l'écriture. Pour illustrer l'impossible, Dantec passe par l'usage de nombreuses appositions, qui serpentent dans le texte et complexifient toujours la représentation de la machine. Ainsi est-elle qualifiée de « cyclone boulimique » à « cannibale-codex » en passant par « pondeuse diabolique », dans un échange curieux entre imaginaire pastoral et imaginaire de l'horreur. Notons également la tendance de Dantec à construire des néologismes en usant du tiret pour connecter deux noms communs, ce qui rappelle la poésie d'un Aimé Césaire. Ainsi, « cannibale-codex » ou « processus-processeur », deux termes qui permettent à l'auteur de bâtir un imaginaire unique, fait de créations originales, de vocabulaire rare. Une rareté langagière qui était d'ailleurs la marque de fabrique des Décadents du XIX^e siècle, qui y trouvaient une forme d'élitisme et d'opacité évidentes. L'exemple le plus probant étant Stéphane Mallarmé, dont la poésie brille encore de nos jours par sa langue difficile, son travail sur l'hermétisme et le mystère. Les descriptions de Dantec sont donc foncièrement baroques, elles s'étirent, se dilatent, se répandent dans un concert chaotique où les éléments épars se mêlent dans une confusion triomphante. Les capacités de Joe-Jane sont ainsi dépeintes à travers une accumulation de verbes qui englobent les sens humains. Elle pouvait « voir », elle « entendait », elle « dansait », elle « connaissait ». L'alliance entre la technologie et l'organique fait de Joe-Jane une créature anthropomorphe, mais la dualité machine-humain révèle une esthétique

⁴⁵⁸ Dantec, *BB*, p. 153.

baroque. Enfin, relevons une autre particularité du style de Dantec : son passage de l'infiniment grand à l'infiniment petit, une fascination pascalienne qui relève une nouvelle fois du baroque. Joe-Jane peut de fait écouter les pulsars des étoiles, mais aussi percevoir « la constellation » des spermatozoïdes. Elle est une machine totale, au regard parfait, aux sens chaotiques mais au service d'un ordre, d'une efficacité scientifique souhaitée. Elle incarne en fait dans la diégèse la stylistique même de Dantec, celle qu'il désirait construire, à mi-chemin entre la « lame » et le « chaos ».

Dans cette course au style, Muray occupe une place de choix, une place de maître. Il en a fait sa quête personnelle, convaincu comme Flaubert ou Balzac que le style fait l'homme. En résulte une écriture qui vit pour elle-même. La fiction de Muray est parasitée par des descriptions qui n'en finissent pas, par des apartés du narrateur ou des jeux de mots permanents. On lit Muray pour son style davantage que pour ses compétences de narration, admettons-le. A force de gongorisme et de délires stylistiques, l'auteur nous perd souvent en chemin. Est-ce la raison pour laquelle il se dédia à la forme de l'essai par la suite ? Cela est certain. Il y a déjà, dans *On Ferme*, la marque d'un essayiste, d'un esthète amoureux du bon mot, du trait d'esprit et du jeu sur le langage. Muray, amoureux d'une époque plus libertaire, sévit au moyen de l'écriture, il rétablit la libre pensée, couvre les pages d'une encre invasive, se moque bien de savoir s'il correspondra aux exigences de lecture de la modernité, il cherche dans l'écriture une forme de liberté qu'il pense disparue et rétablit la primauté du baroque dans une époque sclérosée par les règles.

Les quelques exemples que nous allons étudier chez Muray ne doivent pas masquer l'évidence : tout le roman est écrit ainsi. Ouvrez le livre au hasard et vous tomberez nez à nez avec un style marqué par le baroque. Ainsi, nous prendrons, comme avec Dantec, des exemples suffisamment explicites pour représenter son style. La première particularité du style de Muray est la même que celle de Houellebecq : pasticher le vocabulaire du monde moderne. La différence avec l'auteur de *Soumission*

repose sur une volonté bien plus parodique. Muray sature le roman de ce langage orwellien et en fait un des axes majeurs de son comique :

Ceinture sécurité, café décaféiné, ai-je récité. Permis à points. Transparence. Exigence de Transparence. La chasse au risque est ouverte. Bronzer sans brûler. Retrouver une morale. [...] Se protéger. Être protégé. Protéger les autres. Découvrir la convivialité d'Internet. [...] Déguster les nouveaux lapins du Poitou. Colorer son quotidien avec les lentilles américaines jetables Magiclook. [...] rester belle pendant la grossesse. Eviter les pièges des crèmes de beauté⁴⁵⁹.

Entre les hypozeuxes et autres épiphores, le cœur de Muray balance, mais le style reste le même, celui de la répétition, de la reprise syntaxique et lexicale. Chaque terme qui conclut une formule publicitaire en déclenche une autre, comme si l'esprit de Jean-Sébastien était parasité par un quotidien à la novlangue qui inonde les moindres aspects de la vie. On le voit dans cet extrait, l'effet d'accumulation est aliénant, hypnotique. Les propositions du monde moderne s'enchaînent sans lien apparent, si ce n'est parfois la reprise lexicale. Notons surtout que la majorité de ces formules sont des phrases infinitives, dont la raison d'être repose sur le règlement, la recette à suivre ou encore les dictons. Ce que le style de Muray révèle, c'est donc un quotidien strié d'impératifs, qui envahit la diégèse et fait des personnages des perroquets dénués de toute réflexion critique. Le langage moderne, pastiché par l'auteur, montre sa régression vers une forme simpliste qui vire à l'infantilisme. Lors d'une démonstration commerciale, un intervenant prévient les spectateurs du danger des crayons feutres et des chaises trop grandes, dans une situation une nouvelle fois tragi-comique : « Danger ! Gros danger les crayons feutres ! [...] Danger pour Bébé ⁴⁶⁰! »

Quand ce n'est pas le langage infantilisant, c'est celui du Marché. A l'instar de Houellebecq, Muray se plaît à parasiter la narration de formules publicitaires ou politiques. Le roman paraît envahi de slogans, de phrases prémâchées, comme si la diégèse ne pouvait se dérouler sans l'interruption intempestive de la loi de la

⁴⁵⁹ Muray, *OF*, p. 35.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, pp. 156-157.

consommation et du management : « acheter à bas prix, revendre cher, comprendre les enjeux, partager les objectifs, assimiler la culture de ses clients, analyser le champ concurrentiel, dominer en se spécialisant, être prêt pour la mondialisation des marchés, investir l'Europe avec enthousiasme⁴⁶¹. » Le style de Muray est saturé de ces accumulations de phrases infinitives qui dépersonnalisent la parole, annihilent l'individu. Dans la fiction de Muray, le monde moderne progresse par la Fête et son langage est le plus imbécile possible.

Au-delà de ces pastiches de la langue du monde libéral, l'esprit baroque est plus que présent dans le style de Muray, en particulier lorsque l'auteur s'évertue à dépeindre son monde. C'est d'ailleurs cette propension à toujours en dire davantage, à multiplier les métaphores dans un esprit burlesque qui fait de *On Ferme* un roman médiocre, difficile à lire, dont la diégèse est étouffée par ces exercices de style. Pour le dire de façon plus triviale, Muray aime se regarder écrire, et il se révèle le plus baroque des trois auteurs dans sa propension à gonfler la phrase, en faisant s'accumuler les épithètes, en variant les figures de style, en étalant sur plusieurs lignes son imaginaire comme si sa détestation du monde moderne emportait sa plume. Ainsi se plaît-il à inventer des événements ridicules, des manifestations grotesques et autres œuvres culturelles symptomatiques d'une époque qui place le rire enfantin au-dessus de tout ; exemple à propos avec cette « Jonque de l'Espoir et du Rire », censée traverser les continents et apporter la bonne parole festiviste :

La "Jonque de l'Espoir et du Rire" ! Avec bar flottant, marionnettes, concerts improbables et subreptices, centre aéré pour les enfants, théâtre de verdure intégré, cinéma de poche, galerie d'art upperground, prestidigitation astrologique, restaurants pluri-ethniques. Et feux d'artifice caritatifs. Enfin le marathon intégral du bonheur contemporain. Itinérance et culturel⁴⁶².

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 206.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 435.

Les accumulations caractérisent le baroque de Muray. Il ne peut arrêter sa main que lorsqu'il lui paraît avoir épuisé tout le potentiel bouffon de son imagination. Sa langue sature comme le monde sature de propositions ridicules. Notons également que plus la phrase progresse et plus elle devient absurde. On passe ainsi de « marionnettes » à un énigmatique « théâtre de verdure intégré » ou, bien plus aberrant, cette « prestidigitation astrologique ». Dans l'univers de Muray, la langue se charge au mieux de représenter la folie du monde. Les épithètes pleuvent et peuplent des concepts monstrueux. Ces derniers sont d'ailleurs marqués par la majuscule. Il y a dans son style une volonté de créer des divinités, du moins une forme de mythologie festiviste par ce biais typographique. Dans l'extrait suivant, le style de Muray est à son paroxysme, les groupes nominaux s'enchaînent, ils forment des appositions hypnotiques qui enflent et sont cerclées d'adjectifs constamment partagés entre superlatif et péjoratif. La majuscule est là aussi, pour créer une énième métaphore monstrueuse :

Parneix en avait défailli. Toute notre époque innommable, avait-il pensé, était là, s'expliquait là, se résumait dans sa suavité féroce et ses tendresses cannibales, dans sa rage d'émotions dégoutante, ses torrentiels suintements sentimentaux et ses mensonges pharamineux sur les beautés de la jeunesse, l'universalité de la musique, le métissage superpalpitant des cultures, la désirabilité de nos amies les petites bêtes, et toutes les autres conneries du jour qu'on ne peut plus du tout remettre en question puisqu'elles sont soufflées par la Grande Bouche, par le Grand Orifice maternel, par la Caverne légale aux images⁴⁶³.

On Ferme contient déjà en substance ce qui fera le Muray des essais futurs. Incapable de canaliser son verbe-monstre, il déploie une stylistique baroque car faite d'un décorum extrême, d'une extravagance totale. Tout dans On Ferme est radical, parodié, pastiché, rendu bouffon, et le langage n'y échappe pas. À ce titre, le style du roman est proprement décadent et l'on pense à la définition que donnait Nietzsche de la phrase sous le régime de la décadence littéraire : « À quoi distingue-t-on toute décadence littéraire ? À ce que la vie n'anime plus l'ensemble. Le mot devient

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 182.

souverain et fait irruption hors de la phrase, la phrase déborde et obscurcit le sens de la page, la page prend vie au détriment de l'ensemble : — le tout ne forme plus un tout⁴⁶⁴. » Dans *On Ferme*, le mot est en effet souverain et les phrases débordent. La diégèse s'en retrouve contaminée, et comme nous l'expliquions plus haut, cela dessert la lecture. Anéantie par les exercices du style de Muray, l'histoire du roman passe à l'arrière-plan, soufflée en permanence par ces excès du langage. En fin de compte, Muray est un moderne littéraire car l'on peut affirmer qu'il hérite bien malgré lui des tentatives du Nouveau Roman de sortir de la narration limpide. Ironie du sort, quand on pense que l'auteur détestait la modernité et ses déconstructions en pagaille.

Les études sur Houellebecq sont bien plus nombreuses que celles de ses pairs et son style a été régulièrement commenté par des critiques universitaires, d'Agathe Novak-Lechevalier à Dominique Noguez en passant par Sabine van Wesemael ou encore Bruno Viard pour n'en citer que quelques-uns. La critique étrangère s'y intéresse de plus en plus, avec notamment l'excellent essai de Louis Betty, *Without God: Michel Houellebecq and Materialist Horror*. Le débat principal qui agite la critique houellebecquienne reste ancré sur l'idée d'une absence de style. Houellebecq serait un auteur qui cherche à effacer le style. John McCann, dans son essai *Michel Houellebecq. Author of Our Times*⁴⁶⁵, parle ainsi d'une « disparition » du style dans *Les Particules élémentaires*, mais partage une thèse communément admise qui serait celle d'une fausse absence de style qui collerait à l'époque. Houellebecq hériterait de la conception stendhalienne du roman comme miroir de la réalité et aurait adopté un style faussement plat, qui jouerait de son apparente simplicité mais ferait en sorte de reproduire le foisonnement des discours qui existe à l'époque moderne. À cette thèse que nous partageons, il faut ajouter une connaissance de l'auteur des rouages discursifs de la publicité, de l'entreprise, des médias, et la construction d'un style qui amoncelle cette disparité des discours. Simon St-Onge théorise ainsi qu'« [u]n des éléments qui

⁴⁶⁴ Nietzsche, *Le Cas Wagner, Œuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard, 1974, p. 34.

⁴⁶⁵ John McCann, *Michel Houellebecq. Author of Our Times*, Oxford, Peter Lang, 2010.

paraît faire l'unanimité lorsqu'il est question de l'écrit houellebecquien, c'est le caractère hybride qui relève de l'amalgame de différents types de discours [...] ⁴⁶⁶. » La logique est proprement naturaliste. Houellebecq cherche à représenter la réalité à travers ses personnages, leur univers et les discours environnants. Ses romans présentent un style fait d'amalgames d'expressions populaires, de slogans publicitaires, de termes techniques scientifiques et autres poncifs journalistiques. En résulte le sentiment que le personnage principal est lui-même un alien dans un monde qu'il analyse. Cette stratégie stylistique lui permet également de détacher sa personne des propos des personnages. La critique a souvent voulu faire le lien entre le racisme, le sexisme des protagonistes et l'auteur, mais, comme l'explique Éric Bordas :

Houellebecq a grand soin, dans son écriture, de gommer toute altérité stylistique entre discours de l'un et discours de l'autre, dans la même abrasion d'une platitude langagière qui est déni de toute différence individuelle. On ne peut jamais, chez lui, distinguer nettement les propos qu'il fait assumer à ses « personnages » [...] de ceux que l'auteur semble prendre à son compte dans les digressions plus ou moins développées ⁴⁶⁷.

La question principale reste, selon nous, celle du style, en-dehors de toute considération morale. Pourquoi Houellebecq développe-t-il un tel style ? La réponse est donnée dans *Extension du domaine de la lutte*. Le roman étant en crise, la société étant en décadence, il faut désormais inventer une écriture qui corresponde à cette chute :

Cet effacement progressif des relations humaines n'est pas sans poser certains problèmes au roman. Comment en effet entreprendrait-on la narration de ces passions fougueuses, s'étalant sur plusieurs générations ? Nous sommes loin des Hauts de Hurlevent, c'est le moins qu'on puisse dire. La forme Romanesque n'est pas conçue pour peindre l'indifférence,

⁴⁶⁶ Simon St-Onge, « De l'esthétique houellebecquienne », in Clément Murielle Lucie et Sabine van Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam/New York : Rodopi, 2007, p. 69-80, p. 70.

⁴⁶⁷ Éric Bordas, « Ironie de l'ironie », in Vincent Jouve et Alain Pagès (dir.), *Les Lieux du réalisme : pour Philippe Hamon*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 341-358, p. 255-256.

ni le néant ; il faudrait inventer une articulation plus plate, plus concise et plus morne⁴⁶⁸.

Ce que Houellebecq clame, c'est la fin du romantisme. Il n'y a selon lui plus matière à romancer, plus de champ libre à l'exaltation ou aux grandes envolées épiques. L'époque est vide et le roman doit représenter cette ère. Le style, dès lors, doit être la structure de ce bâtiment funeste.

Nous allons donc développer un concept que nous appelons « l'écriture clinique ». L'adjectif répond selon nous à plusieurs problématiques majeures. Tout d'abord, le style de Houellebecq fait montre d'une distance entre l'évènement et le personnage. Il y a, en particulier dans *Les Particules élémentaires*, un style de la rupture, marquée par les points-virgules, qui fait s'entrechoquer deux mêmes événements dans la diégèse et montre une brutalité dans la narration. « Clinique » donc, parce que cette dernière paraît contée par un scientifique objectif, sans aucune intention de poétiser, juste d'énoncer, fût-ce brutalement. « Clinique », ensuite, parce que Houellebecq dissèque le cadavre de la modernité avec ses propres outils. L'espace discursif est saturé de termes scientifiques, d'expressions d'usage et de publicités. Enfin, « clinique », car Houellebecq emprunte à la stylistique décadente son indifférence quant au monde. Loin des gongorismes de Dantec et Muray, qui se révèlent plus proche des aspects baroques de la décadence, Houellebecq fait du style une décadence propre. Le langage, devenu banal, ne s'attarde même plus sur les objets. Les Décadents palliaient le vide ontologique avec l'Art ; Houellebecq pousse le curseur vers une chute terminale : l'écriture clinique est celle qui arrive après la fin de l'Histoire, lorsque l'indifférence est reine.

La première particularité du style houellebecquien est sa brutalité dans la narration. Dans *Les Particules élémentaires*, il n'y a ainsi que peu de place pour détailler l'évènement. La structure des phrases, simple, permet d'asséner des vérités

⁴⁶⁸ Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Maurice Nadeau/Éditions J'ai lu, 1991 p. 42.

rapides et le point-virgule, véritable marque de fabrique de l'auteur, permet d'enchaîner deux énoncés brutalement, coupant toute poétisation de l'énoncé et révélant la froideur d'un narrateur concentré sur les faits : « La remarque de sa mère, cependant, n'avait rien de très surprenant ; le tabou de l'inceste est déjà attesté chez les oies cendrées et les mandrills. La voiture approchait de Sainte-Maxime⁴⁶⁹. » On peut remarquer dans cette première phrase la coupure nette du point-virgule qui vient cisailer l'ensemble. Dans un premier temps, le commentaire quant aux propos de la mère reste banal, ces derniers ne sont en fait pas vraiment analysés, il n'y a pas de place pour une quelconque émotion ou un travail d'approfondissement du personnage. La seconde partie de la phrase, séparée par le point-virgule, révèle cette écriture « clinique » : à la manière d'un scalpel, celui-ci permet de lancer une analyse scientifique objective qui surprend le lecteur. Les propos incestueux de la mère sont ramenés à une observation dans le règne animal. Enfin, la dernière phrase achève un événement qui n'aura pas de véritable profondeur. Tandis que l'on pouvait s'attendre à des remarques poussées sur les réactions des personnages ou un commentaire plus avant du narrateur, la narration passe d'un niveau à l'autre, et balaye d'un revers de la main toute possibilité psychologique ou poétique. La dernière phrase fonctionne comme un couperet. Elle met davantage en valeur la seconde moitié de la première, celle du scalpel. Le travail scientifique achevé, la narration peut continuer sa route – sans mauvais jeu de mot – et cela dans une structure syntaxique ramenée à sa simplicité pour surprendre le lecteur. Le style du roman repose intégralement sur ce point-virgule-scalpel, il révèle une brutalité en même temps qu'une précision chirurgicale dans la narration. Houellebecq construit ainsi un style qui dévoile la fin du langage poétique et l'avènement d'une langue de l'efficacité, de l'absence d'émotion, en définitive une forme de langage technocratique et scientifique. La modernité contamine donc le style qui est débarrassé de ses atours les plus baroques : le langage doit être efficace, les événements ramenés à leur simple évocation, les personnages décrits par un œil de clinicien plutôt qu'un œil

⁴⁶⁹ *Ibid.*, PE, p. 72.

de poète. Notons d'ailleurs que dans les rares moments où ce dernier semble prendre la main dans l'effort descriptif, l'effet devient grotesque, comme si Houellebecq montrait l'inadéquation d'un langage poétique avec le monde moderne : « Il ouvrit brutalement la fermeture éclair de sa tente-igloo ; le ciel était bleu. De petits nuages flottaient, comme des éclaboussures de sperme, entre les pins ; la journée serait radieuse⁴⁷⁰. » Ces deux phrases permettent de réitérer notre idée du point-virgule scalpel. Dans la première, on peut observer que le début est dédié à une action banale, décrite en des termes simples, avec la seule présence d'un adverbe, « brutalement », qui reste foncièrement neutre. La seconde moitié, elle, est une observation objective, sans aucune poésie, qui repose sur une structure sujet-verbe-complément/attribut. Dans la seconde phrase, la première moitié témoigne d'un grotesque poétique. La comparaison entre les nuages et le sperme est évidemment sujette à l'imaginaire d'obsédé de Bruno, mais elle est surtout une singerie de l'auteur qui insiste sur la défaite du roman romantique. Une nouvelle fois, la seconde moitié est une observation froide, clinique, qui suit le découpage par le point-virgule. Ce dernier sépare donc les énoncés et amorce toujours une phrase au style clinique, sans aucun artifice poétique, et qui entre en collision avec l'énoncé précédent du fait de son irruption brutale. Durant les descriptions proprement décadentes, à l'imaginaire malade, aux corps souffrants, l'effet stylistique est saisissant, révélateur d'un renoncement des personnages et du narrateur : « Son propre sexe était retombé, flasque et ridé, sec ; il n'avait pas insisté⁴⁷¹. » Ces sentences qui suivent le point-virgule-scalpel deviennent morbides, apocalyptiques, lorsqu'elles rappellent dans leur froide simplicité la chute à venir : « Il n'arrivait plus à se souvenir de sa dernière érection ; il attendait l'orage⁴⁷². » Le point-virgule est le soleil du système stylistique, toute la langue houellebecquienne s'articule autour de lui. Les phrases fascinent parce qu'elles ne sont plus que des remarques, des esquisses brutales, des vérités à valeur générale qui condamnent les personnages sans

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 108.

⁴⁷¹ *PE*, p. 19.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 21.

possibilité de sortie. Leur sort est tracé par le style, le narrateur fait du point-virgule une limite entre leurs désirs et la réalité d'un monde qui leur est refusé, et qui sera bientôt terminé : « L'univers était lent et froid. Il y avait cependant une chose chaude, que les femmes avaient entre les jambes ; mais cette chose, il n'y avait pas accès⁴⁷³. »

La deuxième particularité du style « clinique » repose sur cet amoncellement des discours dans un langage qui devient symptomatique d'une modernité dédiée à la consommation, à la présence permanente de la publicité, aux formules préfabriquées des journalistes et autres expressions technocratiques sans saveur. Le monde houellebecquien souffre d'un trop-plein de langues capitalistes qui surgissent dans la diégèse. Ainsi, des détails sans intérêt constellent le roman, comme ceux sur une tente achetée, qui sortent tout droit d'une étiquette commerciale : « Juste avant de partir il avait acheté une tente igloo à La Samaritaine (fabriquée en Chine populaire, 2 à 3 places, 449 F)⁴⁷⁴. » L'artifice est drôle, mais révélateur. Le narrateur ne peut échapper à son rôle d'observateur froid, d'autant qu'il appartient à cette nouvelle espèce humaine dont nous avons précisé les particularités au précédent chapitre. Ce « non-humain » devient dès lors un narrateur privilégié pour la prose de Houellebecq. Il raconte véritablement, comme un historien, et dissèque, comme un clinicien, mais sans prendre trop de recul sur le monde qu'il commente, puisqu'il lui est absolument étranger. Cela explique qu'il se laisse contaminer par la moindre bribe d'information, qu'il recrache dans la narration sans se soucier de son intérêt. Ce procédé est certainement le plus naturaliste de la stylistique houellebecquienne. En faisant surgir ces langages d'un quotidien capitaliste, l'auteur colle au réel, mais il pousse la perversion stylistique à son paroxysme en dégageant le langage de tous ses oripeaux poétiques. Nous réaffirmons notre parti pris, le style de Houellebecq se fait souvent héritier des volontés d'un Zola, en refusant le romantisme et en habillant la langue des horreurs de la modernité, il bâtit un style décadent car contaminé d'un trop-plein qui n'est pas celui des objets, mais celui des

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁷⁴ PE, p. 98.

langues de la modernité. Parmi ces dernières, la langue journalistique, qui entache le roman en empêchant un développement des personnages, seulement capables d'une introspection limitée. En témoigne cet extrait de *Soumission*, dans lequel François commente sa condition sociale : « Je souffrais de la pauvreté, et si j'avais dû répondre à l'un de ces sondages qui tentent régulièrement de « prendre le pouls de la jeunesse », j'aurais sans doute défini mes conditions de vie comme « plutôt difficiles ⁴⁷⁵ ». L'exploration intime des personnages est dès lors limitée par l'utilisation d'un langage prêt-à-penser.

En un sens, les romans de Houellebecq rendent un hommage à la novlangue orwellienne. Le vocabulaire est remplacé par des formules lues ou entendues dans les médias ; l'effet est à la fois comique et tragique, comme si les personnages n'étaient plus capables d'intériorisation, de philosophie ou de psychologie poussées. Il leur reste donc ce que le système marchand et informationnel leur donne comme nourriture pauvre, comme substantifique moelle d'un triste os arraché au cadavre de la modernité. Pour marquer davantage l'utilisation de cette novlangue abyssale, Houellebecq a recours à l'italique, qui constelle ses romans et permet de situer la présence d'un discours externe, comme un corps étranger à l'organisme déjà mourant. Ainsi, lorsque François raconte ses échecs amoureux, il rapporte les explications de ces femmes, toutes dépendantes de locutions courantes mais indéfinies, qui brillent par leur vide : « Elles avaient vécu quelque chose au cours de l'été [...] me précisaient qu'elles avaient rencontré quelqu'un⁴⁷⁶. » L'italique permet également aux personnages de prendre leurs distances avec l'énoncé. La théorie de l'alien refait surface : le protagoniste houellebecquien marche sur Terre sans en comprendre les usages, et lorsqu'il reprend les paroles d'autrui, il le fait sans vraiment saisir la portée du message, ou, au pire, dans un sentiment total d'indifférence lasse, comme lorsque François résume la situation d'Amélie, une de ses rencontres sans lendemain : « [...] elle avait

⁴⁷⁵ *Ibid.*, S, p. 14.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 20.

pas mal morflé⁴⁷⁷ ». Le véritable enfer langagier se déploie néanmoins quand Houellebecq manie avec aisance le vocabulaire le plus abject du monde du travail. Ce dernier intervient toujours lors de digressions qui rappellent que le narrateur est un clinicien qui observe, note et dresse des constats terminaux à valeur de vérité générale. Le narrateur est, en conclusion, le fossoyeur de la langue et du monde qu'il étudie :

Les études universitaires dans le domaine des lettres ne conduisent comme on le sait à peu près à rien [...] on a en somme la situation plutôt cocasse d'un système n'ayant d'autre objectif que sa propre reproduction, assorti d'un taux de déchet supérieur à 95%. [...] Une jeune fille postulant à un emploi de vendeuse [...] devra naturellement, et en tout premier lieu, soigner sa présentation ; mais une licence ou un mastère de lettres modernes pourra constituer un atout secondaire garantissant à l'employeur, à défaut de compétences utilisables, une certaine agilité intellectuelle laissant présager la possibilité d'une évolution de carrière⁴⁷⁸.

Les formes verbales attestent d'une connaissance de l'univers professionnel (« conduisent », « postulant », « constituer », « garantissant ») tandis que les groupes nominaux sortent tout droit d'un parfait manuel de l'orientation et du management (« le domaine des lettres », « taux », « soigner sa présentation », « un atout secondaire » ou encore « une évolution de carrière »). Le vocable managérial, passé dans la langue courante, accentue la dimension clinique d'un style qui ne s'embarrasse d'aucune émotion (le « taux de déchet ») mais cherche avant tout à décrire le monde moderne tel qu'il est, avec sa propre langue infernale. Le paroxysme de cette écriture clinique est atteint lorsque ces descriptions concernent l'amour et la sexualité, des atours humains disséqués avec insensibilité, dans l'austérité du style méthodique, où les adjectifs impartiaux et dignes de la statistique (« acceptable », « variable », « raisonnable ») viennent renforcer le malaise :

Selon le modèle amoureux prévalant durant les années de ma jeunesse [...] les jeunes gens, après une brève période de vagabondage sexuel correspondant à la préadolescence, étaient supposés s'engager dans des relations amoureuses exclusives, assorties d'une monogamie stricte. [...]

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 17.

Des relations amoureuses de durée variable (la durée d'un an que j'avais pour ma part observée pouvant être considérée comme acceptable), en nombre variable (une moyenne de dix à vingt apparaissant comme une approximation raisonnable)⁴⁷⁹.

Ce malaise du lecteur est lié au sentiment de lire sa propre étude et sa propre chute. Les personnages houellebecquiens sont certes des extrêmes parias dans un monde qui les rend indifférents, mais leur capacité d'introspection et leur langue attestent d'univers technocratiques et scientifiques qui parasitent leur humanité. Détachés de toute émotion, ils ne sont plus que les vecteurs de langues éparses, contaminés par les signaux multiples émis par la civilisation du loisir, du travail efficace et de la science positiviste. Le style houellebecquien, que nous avons défini comme « clinique », se veut le plus révélateur possible du monde qui l'entoure. Il doit, comme le théorisait l'auteur lui-même, décrire l'indifférence, le sentiment majeur qui habite ces romans et leurs personnages. Loin du baroque de Dantec et Muray, Houellebecq construit un style qui a pourtant le même objectif antimoderne et la même intention décadente. Antimoderne, car les multiples langues pastichent un univers saturé d'informations et d'une novlangue hideuse ; décadent car le vide des personnages est comblé, non plus par la multitude des objets rares, mais par la duplication des discours et de l'imaginaire de la consommation. En somme, le Verbe s'est fait monstre car il remplit son rôle de monstrare et de monstrum. Il dit quelque chose du monde moderne qui aliène les personnages, et il révèle par ailleurs la transformation de ces derniers en monstres, véhicules malgré eux de ce même Verbe abominable.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 20.

7.3 Imminente Apocalypse

La fin est imminente, la fiction est saturée de signes, de prédictions, elle baigne dans une atmosphère insoutenable. Dans *Les Particules élémentaires*, le seul moment de joie, le bref moment de poésie et de romantisme surgit lorsque Michel et Annabelle semblent devenir, à la fin de leurs vies, un couple capable d'exister dans l'amour malgré le désespoir de l'époque. Pourtant, dans leurs moments de bonheur, ils savent la condamnation proche :

Certains jours pourtant, pris dans la grâce d'une magie imprévue, ils traversaient des moments d'air frais, de grand soleil tonique ; mais le plus souvent ils sentaient qu'une ombre grise s'étendait en eux, sur la terre qui les portait, et en tout ils apercevaient la fin⁴⁸⁰.

Cette citation des *Particules élémentaires* a souvent été commentée car elle contient le cœur de l'atmosphère mélancolique – certains diront dépressive – du roman. Michel et Annabelle ne vivent que rarement un bonheur d'amoureux, ils savent toute chose condamnée, et la métaphore de « l'ombre grise » témoigne d'une aura quasi surnaturelle qu'ils percevaient, en train de recouvrir peu à peu leur monde. A l'instar de ces deux personnages clairvoyants, les auteurs aperçoivent la fin. Leurs fictions sont imprégnées de cet imaginaire, où une tension reste palpable dans l'air, comme si la narration n'était qu'un maigre détail au cœur d'événements plus importants. Les personnages sont environnés de signes plus ou moins étranges qui manifestent un orage à venir. L'imaginaire de la fin devient un motif esthétique dans l'œuvre des auteurs. Il s'incarne dans des thèmes fin-de-siècle comme les rêves, les hallucinations, les violences, et le sentiment que l'Homme ne maîtrise rien, que les événements le mènent. On ne s'étonnera pas que de nombreux écrits aient été publiés au XIX^e siècle afin de chercher à comprendre cet attrait des Décadents pour l'imaginaire de la fin. Le plus célèbre fut celui du pseudo-scientifique Max Nordau, *Dégénérescence*, dans lequel il affirme que ces auteurs sont en fait eux-mêmes des demi-fous dont la propre

⁴⁸⁰ *Ibid.*, PE, p. 239.

dégénérescence se retrouve dans leurs fictions abjectes, pseudo-prophéties rédigées par des malades mentaux. Cette théorie était populaire, au point d'accentuer la distance entre l'écrivain et la société, faisant du premier un être à part, hors du monde, mais victime de ses méfaits. Jean Pierrot explique cet état de fait :

Ainsi l'idée, banale dans les milieux populaires, que les artistes d'avant-garde sont des sortes de fous, trouvait à l'époque une justification scientifique dans les travaux et les affirmations d'une fraction de la science médicale contemporaine, ce qui ne pouvait que renforcer le fossé déjà existant entre les écrivains et la société⁴⁸¹.

Les Décadents ont comme particularité de penser vivre la décadence de leur monde. De fait, il y a parfois dans cette fiction une tendance à la prophétie, ou du moins une volonté de montrer qu'eux savent, et que le reste des mortels ignore. Le Décadent est après tout un élitiste qui s'assume, et il en est de même pour le don de vision qu'il hériterait de la funeste Cassandra. Ainsi, chacun des auteurs manipule le topos de l'imminente apocalypse à son goût, mais nous verrons que le trait commun réside dans la candeur des personnages, comme s'ils ne pouvaient totalement assumer la fin, mais qu'ils la voyaient progresser inexorablement. La thématique des rêves imbibe ces œuvres saturées de prémonitions, d'hallucinations et parfois de personnages fêrus de drogues capables de leur montrer la vérité derrière le voile. En définitive, l'imaginaire de la fin prend des atours pratiquement surnaturels, comme si la décadence du monde échappait au commun des mortels mais qu'elle pouvait être perçue par certains élus, comme Michel et Annabelle, capables d'entrevoir en toute chose la fin.

Plusieurs des œuvres ont en toile de fond une catastrophe imminente. Ainsi le cadre de *Soumission* donne lieu à un imaginaire de la fin particulier puisqu'il est évident qu'un sentiment d'apocalypse va naître à la veille d'un changement politique et civilisationnel majeur comme va le connaître la France dans le roman. La narration est très régulièrement brusquée par ces sentences apocalyptiques, qui bâtissent une atmosphère de violence permanente en arrière-fond des événements de la vie fort peu

481 Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent*, *op.cit.*, p. 71.

extraordinaire de François : « À ce moment j’entendis très lointain, très vague, un bruit sourd qui ressemblait à une explosion⁴⁸². » L’intérêt de ces descriptions réside dans leur aspect brumeux. Les adjectifs « lointain » et « vague » confèrent à l’impression un caractère étrange, comme si l’on ne pouvait totalement confirmer le bruit. Soumission est ainsi traversé de ces moments où les personnages devraient être secoués par l’irruption d’un réel ultra-violent mais face auquel ils ne réagissent pas, comme si tout n’était qu’un songe obscur :

Dans le lointain, on entendit soudain une sorte de pétarade prolongée. [...] Nous nous tûmes aussitôt, et je pris conscience que toutes les conversations s’étaient tuées dans le jardin, [...] plusieurs des convives quittaient la salle où avait lieu le cocktail et avançaient doucement entre les arbres, dans l’attente⁴⁸³.

Une nouvelle fois, l’adjectif « lointain » revient, mais cette fois-ci les invités conviés au cocktail s’éclipsent, et, comme l’indique l’adverbe « doucement », leur réaction est celle de personnages passifs, presque affables, qui semblent ne pas prendre conscience des violences urbaines qui se déroulent autour d’eux. Le complément de manière « dans l’attente » renforce cette idée selon laquelle les protagonistes paraissent conscients d’une imminente apocalypse, mais végètent dans un état de passivité surprenant. Plus avant dans cet extrait du roman, François explique qu’« au même instant il y eut à nouveau des bruits de fusillade, cette fois très nets, et qui paraissaient proches, puis une explosion beaucoup plus forte. [...] ”Bon, je crois que notre petite sauterie va avoir une fin prématurée...” dit Alice avec légèreté⁴⁸⁴. » Les adjectifs se font bien plus insistants quant aux dangers, « proches » et « nets », mais la particularité tient à la réaction d’Alice, qui prend la situation « avec légèreté » et témoigne d’un flegme en déconnection totale avec la violence du réel. La lecture de Soumission surprend donc par cet écart entre des événements qui choquent le lecteur et face auxquels il attend une réaction forte des personnages, puis la passivité de ces derniers,

⁴⁸² Houellebecq, *S*, p. 58.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 61.

qui vivent dans une insouciance totale, comme si rien ne pouvait les surprendre et que chacun s'attendait à la fin sans panique. Plus loin dans le roman, François discute avec Lempereur dans Paris, et constate les ravages des violences urbaines. Pourtant, son compagnon poursuit sa discussion sans s'arrêter, sans s'émouvoir, comme si tout allait de soi, que l'apocalypse à venir était acceptée sans surprise : « Je m'arrêterai, saisi. Une centaine de mètres vers le Nord, la place de Clichy était complètement envahie par les flammes ; on distinguait des carcasses de voitures et celle d'un bus, carbonisées [...] "vous connaissez la carrière du maréchal Moncey ? " [...]»⁴⁸⁵ » La question de Lempereur paraît soudaine et comique étant donnée la situation de la place de Clichy, mais elle montre que les personnages habitent déjà la fin. Résignés, ils parcourent un monde violent, en éruption, et ne s'émeuvent pas des soubresauts quotidiens. La scène la plus incroyable de *Soumission* reste néanmoins celle de François qui parcourt le pays de Paris à Rocamadour, et découvre des incendies et des cadavres sporadiques le long de l'autoroute. Lorsqu'il décide de prendre une pause dans un arrêt, sa réaction ne peut apparaître que démente à un lecteur de bon sens :

Je découvris la caissière gisant sur le sol dans une mare de sang, ses bras serrés sur sa poitrine dans un dérisoire geste de protection. Le silence était total. Je me dirigeai vers les pompes à essence, mais leur fonctionnement était bloqué. Elles devaient pouvoir être remises en marche à partir des caisses. Je revins vers la boutique, enjambai le cadavre à contrecœur [...] Après une brève hésitation, je pris dans les rayonnages un sandwich thon-crudités, une bière sans alcool et le guide Michelin⁴⁸⁶.

Enjamber un cadavre « à contrecœur » comme s'il s'agissait d'une corvée de vaisselle quotidienne et conclure la scène par le vol de produits alimentaires a de quoi surprendre. Qui n'aurait pas l'estomac retourné en voyant ce spectacle morbide ? On pourrait s'attendre à lire une réaction paniquée de François, ou bien une tentative d'appeler les autorités, mais non, le personnage fait preuve d'une réaction stupéfiante par sa banalité, renforcée par le comique houellebecquien toujours basé sur un rire cruel,

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 129.

voire absurde. En l'occurrence, prendre un guide Michelin pour explorer plus avant les charmes de cette région prometteuse relève du délire.

Les fictions semblent ainsi immergées dans une rêverie constante, comme si le monde défilait devant les yeux des personnages mais qu'il n'avait aucune prise sur leur réel. Il y a de fait un imaginaire du rêve qui traverse les œuvres, sans compter un diptyque accolé à la décadence, vénéré par Baudelaire, celui de l'alcool et de la drogue⁴⁸⁷. Les hallucinations peuplent ces romans dans lesquels les personnages rêvent, cauchemardent souvent, et un esprit surnaturel plane avec un parfum d'apocalypse. Ainsi, dans *On Ferme*, tout le début du roman repose sur un arrière-plan de catastrophe. Jean-Baptiste conduit la voiture familiale et observe un nuage de fumée s'amonceler dans le ciel. Les forêts de pins autour d'eux s'embrasent, dans un Sud de la France qu'ils souhaitaient propices aux vacances. Le narrateur s'interroge :

On recommence ? On continue ? Au point où nous en étions, sur cette route, il n'y avait pas tellement de choix. On évacuait déjà des villes. Des champs de loisirs étaient menacés. Des milliers de touristes encerclés. On redémarre ? On rebrousse chemin ⁴⁸⁸?

Faut-il avancer ? Reculer ? Les flammes semblent partout, la fin est-elle proche quelle que soit la direction prise ? La métaphore est grossière de la part de Muray. Le sentiment d'Apocalypse, circonscrit aux pensées de la famille en vacances dans une voiture, fait écho à la société entière, à une époque en proie aux flammes. Avancer, soit suivre l'époque, est-ce se précipiter vers la fin ? Reculer, et être antimoderne, est-ce également une autre fin potentielle ? La même métaphore incendiaire se retrouve dans *Les Racines du Mal* : le feu qui ronge les alentours obsède des auteurs persuadés de catastrophes imminentes : « J'avais rêvé toute la nuit d'incendies de forêts ravageant

⁴⁸⁷ *Les Racines du Mal* présente souvent Darquandier comme un scientifique moitié dandy, persuadé que les drogues augmentent la perception de la réalité : « Je m'étais abreuvé des *smart drinks* de Francisco, j'avais pas mal flirté avec le champagne, tiré sur quelques pétards à l'odeur envoûtante et même avalé une moitié d'extasy que Francisco avait jeté diaboliquement dans mon kir royal⁴⁸⁷. »

⁴⁸⁸ Muray, *OF*, p. 9.

des collines nocturnes et j'avais l'impression d'avoir couché dans un sac de cendres⁴⁸⁹. »

L'incipit d'*On Ferme* donne le ton du roman, et l'imagerie du feu de forêt va le traverser, jusqu'à la fin, puisque l'histoire se terminera sur un Jean-Baptiste ensorcelé par une belle rousse qui l'entraîne vers l'avant, dans un spectacle de flammes qui rongent tout autour. Une scène ressort en particulier de l'incipit et révèle cet imaginaire de l'hallucination, de la rêverie apocalyptique que nous mentionnions plus tôt :

De nouveau j'ai dû freiner à mort. Quelque chose nous a fauchés, une bourrasque de muscles noirs en sueur. [...] Un cheval fou en plein vol ? Mais oui, c'était à peine croyable, on ne l'a reconstitué qu'ensuite, par fragments de vision cravachée, losanges, triangles, poitrail scintillant, crinière en rafale, encolure. [...] Il est passé sur nous comme de l'écume, comme un claquement de panique pure [...] On aurait dit qu'il jaillissait, miroitant, spectral, échevelé, d'un grand Géricault éventré⁴⁹⁰.

Ce cheval de l'Apocalypse, sans cavalier, fait freiner net Jean-Baptiste le long de la route encadrée par les flammes. La vision est hallucinatoire, on croirait lire une légende d'antan, constituée d'un cheval volant. Les témoins doutent du souvenir, le terme « reconstitué » ne donne que peu de crédit au récit. De même, « claquement » et « vision cravachée » renforcent l'idée d'une hallucination surnaturelle, un furtif présage de fin du monde. La métaphore picturale avec Géricault n'est pas choisie au hasard, le peintre romantique est réputé pour ses toiles au réalisme saisissant, aux corps en mouvement, mais avec un esprit de chute récurrent, comme dans *Le Radeau de la méduse* ou sa *Scène du déluge*. *On Ferme* commence dans l'urgence et l'inquiétude, dans la panique et les prémonitions funestes. Le climat apocalyptique est, à l'instar de *Soumission*, une façon de rappeler que ce roman se situe dans une fin-de-siècle et un tournant sociétal. La finale du récit reprend cette ambiance. Cette fois-ci, Jean-Baptiste est hors de la voiture, seul, il a perdu sa femme et sa fille, et il s'abandonne à une autre

⁴⁸⁹ Dantec, *RdM*, pp. 364-365.

⁴⁹⁰ Muray, *OF*, p. 18.

forme d'hallucination, celle de la femme-sorcière telle qu'étudiée au chapitre IV. En suivant cette belle rousse, il décide de succomber au poison de l'Apocalypse inéluctable à travers cet imaginaire de la Fête, à la fois tumulte grandissant et feu métaphorique :

Elle m'a encore redemandé si je voulais bien l'accompagner. Cette fois j'ai dit oui sans hésiter. Oui au futur et oui à tout. Oui aux bacchanales. Oui aux fanfares. La nuit ne faisait que démarrer. Tous les désespoirs étaient permis. [...] Dehors, l'avenir nous attendait, en grande confusion lumineuse, féerie et brouillard de musiques. Justement, ils jouaient au Train du Rire et de la Liberté contagieuse, on n'avait plus qu'à sauter dedans, les wagons allaient bientôt partir. J'ai eu un petit moment de recul, un dernier, devant tant de bonheur, mais l'infirmière rousse veillait au grain. Elle m'a pris par la main fermement, et alors on y est allés, on a commencé à progresser, à glisser loin, à s'enfoncer, toujours plus loin, encore plus loin dans la marmelade de la Joie, jusqu'à ce que d'elle, de moi, de nous, de quiconque il ne reste rien⁴⁹¹.

Les dernières lignes de *On Ferme* sont donc un abandon à la nouvelle société. L'infirmière joue un double rôle, à la fois séductrice infernale et soignante d'un esprit malade. Si Jean-Sébastien succombe c'est parce qu'il ne peut résister aux charmes de la femme, mais aussi et surtout parce qu'elle semble maîtriser les récalcitrants au nouveau monde (elle lui prend la main « fermement » et « veillait au grain »). Elle ressemble ainsi à une surveillante de camp pénitentiaire ou une infirmière d'asile psychiatrique du siècle dernier, et Jean-Sébastien est son patient, qu'elle séduit par la chair avant de le soumettre en esprit. Il succombe dès lors et ses « oui » anaphoriques font écho à l'accumulation finale : en sombrant dans cette « marmelade », ce magma informe de la Fête, Jean-Sébastien dit oui à la fusion dans le la « Joie » et adieu à son individualité. La fin du monde est dans la fiction de Muray la fin des êtres conçus dans leurs particularités, leurs oppositions et leurs désirs. La Fête est comparée à un progrès permanent, ce fameux « Train du Rire » avec des « wagons » sur le départ.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 677.

Les romans sont parsemés de rêves morbides, de cauchemars tentaculaires, que le lecteur ne peut qu'analyser dans leur dimension prophétique. Ainsi, lorsque Michel rêve dans *Les Particules élémentaires*, il ne peut s'agir que d'un imaginaire de la mort, proche de la charogne baudelairienne :

Il n'avait jamais su où aboutissait ce vide-ordures à l'ouverture exigüe (mais suffisante pour contenir le corps d'un canari). Cependant il rêva de poubelles gigantesques, remplies de filtres à café, de raviolis en sauce et d'organes sexuels tranchés. Des vers géants, aussi gros que l'oiseau, armés de becs, attaquaient son cadavre⁴⁹².

Les « poubelles gigantesques » et les « organes sexuels tranchés », apparaissent comme des métaphores d'une espèce humaine bientôt jetée dans l'oubli. La décadence littéraire aime les thèmes de la maladie, des pestes, de la mort, des cadavres et de la décomposition. Ses adeptes mettent en scène ce que la société moderne ne veut plus voir et font de ces thèmes putrides des révélateurs d'un présent décadent et d'un futur déjà putréfié. Dans l'œuvre des auteurs, les rêves et les hallucinations annoncent une chute prochaine. Ainsi, dans *Babylon Babies*, Marie Zorn est sujette à de nombreuses hallucinations et à des rêves obscurs d'où jaillissent des images terrifiantes de monstres, de déjections et d'instruments de violence :

La chambre individuelle où elle dormait avait pris l'apparence d'un mur de chair, lisse, nu, tendu comme le cuir sauvage d'un animal monstrueux qui voulait l'avaler. Autour d'elle la chambre de ce rêve pirate prenait trait pour trait l'apparence de cette hallucination vieille de quinze ans. Le lit devint une machine pleine de lames et de ciseaux étincelants d'une méchante lumière. Des tubes remplis de sang et de merde en sortaient comme les tentacules d'une pieuvre mécanique⁴⁹³.

Dantec s'inscrit dans la tradition horrifique, mais son imagination est décadente, elle mêle des éléments organiques et mécaniques, symboles de la naissance future des jumelles Zorn, fusions entre l'artificiel et le naturel. Les visions de Marie sont un

⁴⁹² Houellebecq, *PE*, p. 16.

⁴⁹³ Dantec, *BB*, p. 172.

moyen de déployer un vocabulaire de la chair, du monstrueux, du sang et du clair-obscur :

Un jour, elle devait avoir une douzaine d'années, le miroir matinal lui avait renvoyé une image terrifiante, celle d'une créature décharnée, aux réseaux sanguins et nerveux visibles dans leur profondeur au cœur d'un agrégat de matières étranges, et dans une lumière indicible, sépulcrale et métallique⁴⁹⁴.

À l'instar de Schaltzmann dans *Les Racines du Mal*, qui subit l'assaut de visions d'un Christ en feu, Marie Zorn subit des hallucinations à l'origine pratiquement surnaturelle. La décadence littéraire, rappelons-le, aime remettre dans la fiction un mystère que personne ne peut élucider, pas même les plus grands scientifiques. Darquandier ne peut ainsi expliquer l'état de Marie, ni la psychologie de Schaltzmann. Les deux personnages schizophrènes seront pourtant à l'origine de deux bouleversements majeurs. Dans *Les Racines du Mal*, le bogue de l'an 2000, et dans *Babylon Babies*, la naissance d'une nouvelle espèce. Ces événements précipitent dès lors le monde dans une apocalypse qui n'était qu'annoncée :

D'autre part, des actes isolés, mais en quantités invraisemblables, commencèrent à submerger les forces de police de toutes les cités de la planète. Des suicides, des viols, des meurtres, des actes de sabotage, des records interdits genre passage en avion sous l'Arc de Triomphe ou entre les jambes de la tour Eiffel, dingeries de toutes sortes, comme Hans Veermaans, qui à Bruxelles s'immola devant l'Atomium pour protester contre la prolifération nucléaire et annoncer l'Apocalypse, ou l'aiguilleur du ciel de Roissy qui se jeta du haut de sa tour de contrôle en se prenant pour le Concorde. Sans compter les fêtes sauvages un peu partout, des bacchanales surprises comme à Barcelone, Amsterdam et Budapest, aux « raves » émeutières de la banlieue de Paris...

Le chaos se propageait autour de nous, comme une épidémie qui couvait depuis longtemps⁴⁹⁵.

La dernière phrase de cet extrait résume l'utilisation des topoi du rêve, de l'hallucination, des visions prophétiques. On y retrouve le thème de la maladie dans

⁴⁹⁴ *BB*, p. 177.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, *RdM*, p. 662.

cette « épidémie qui couvait depuis longtemps ». Les auteurs se prennent pour des Cassandre. Leurs fictions contiennent en substance la vérité quant au futur, et non des avertissements, car il y a dans leur antimodernité un caractère résigné, comme s'ils acceptaient l'apocalypse à venir ou se contentaient simplement de la décrire comme un fait. Lorsqu'il parle des catastrophes du présent, des changements climatiques notamment, Darquandier assume ce rôle :

Mais il est vrai que je crois, que nous croyons tous que le cyclone, comme les autres typhons et hurricanes de cette année, n'est qu'un des signes annonciateurs. [...] Les eaux recouvriront le monde, et les cieux seront enténébrés par des vents incessants chargés d'orages géants⁴⁹⁶.

Le futur simple à vocation prophétique de la dernière phrase ne laisse aucun doute. Darquandier sait le monde condamné, d'une façon ou d'une autre. Pourtant, l'apocalypse qu'il décrit ne sera pas la bonne. Il ne verra pas venir les jumelles Zorn et ce qu'elles représentent. Le mystère lui échappera, à lui, scientifique renommé. De même, dans *On Ferme*, Jean-Baptiste perçoit dès le début de son récit des signes annonciateurs mais il ne sait comment y réagir. Les rêves de Michel dans *Les Particules élémentaires* révèlent également la chute imminente, et l'arrière-plan apocalyptique de *Soumission* ne semble pas émouvoir un François résigné, presque absent au monde.

Serait-ce la posture terminale de ces auteurs ? Drapés dans leurs habits de Cassandre ils sèment des signes dans la diégèse, jouent avec leurs personnages mais s'y retrouvent souvent, eux-mêmes déconnectés d'un réel qui les fatigue, qu'ils savent bientôt condamné. Dès lors, il reste le jeu littéraire, le plaisir de mettre en scène des monstres, autres symboles apocalyptiques et tabous que la société moderne cherche à éliminer de plus en plus. Ces auteurs las comme un Baudelaire avachi et ruiné par l'opium se complaisent dans l'esthétique. Cette dernière passe par le style, ce maître-mot de Flaubert. Le baroque de Muray et Dantec renverse les pages, il boursoufle la prose, dans un dernier éclat, comme un exercice ludique au milieu des décombres. Le

⁴⁹⁶ *Ibid.*, *BB*, p. 532.

style clinique de Houellebecq est une fourberie, une fausse neutralité qui pastiche les discours de son époque, fussent-ils médiatiques ou journalistiques. Son apparente simplicité révèle une objectivité froide et mécanique, une absence d'humanité à l'image de ses pairs. Ces fictions héritent une nouvelle fois de la décadence, de l'esprit fin-de-siècle, dans les thématiques monstrueuses et l'imaginaire apocalyptique. Et à l'instar des grands écrivains de la fin du XIX^e siècle, ils savent que la littérature ne sera pour les lecteurs qu'un divertissement comme un autre, alors qu'ils y voient un médium de liberté de parole unique, où le style est roi, où l'Art triomphe et dans lequel ils répandent des augures que personne ne saura percevoir.

CONCLUSION

Lors d'une conférence donnée en Argentine, Michel Houellebecq rendit hommage à Philippe Muray et Maurice G. Dantec, deux auteurs qui, selon lui, avaient tout compris de l'époque et dont il admirait l'œuvre. Il y expliquait, avec sa mélancolie classique, qu'il ne comprenait pas pourquoi lui était toujours vivant alors que ces deux écrivains étaient morts. Notre thèse était partiellement rédigée lorsque nous vîmes cet entretien. Il confirmait une intuition dont nous espérons avoir prouvé la pertinence au cours de cet essai. Il y a, dans la littérature moderne et contemporaine française, une résurgence des esprits décadents et antimodernes. Nous l'avons démontré à travers l'étude de ces trois auteurs. Ils n'étaient néanmoins pas les seuls, le choix était vaste. Entre un Sylvain Tesson dont l'amour du voyage romantique confine à une antimodernité certaine et un Richard Millet à la fiction proprement réactionnaire, un autre corpus pouvait être étudié. Et en dépassant le terrain de la fiction, nous ne pouvons que percevoir l'immensité du discours sur la décadence, sur le déclin, sur la modernité. Les essais français qui se vendent sont ceux qui en font mention. De Michel Onfray à Alain Finkielkraut en passant par Éric Zemmour ou Philippe De Villiers, l'heure est à l'apocalypse et au déclinisme. Pourtant, nous avons tâché de ne pas tomber dans le pur recensement d'un discours extrêmement présent dans l'actualité contemporaine. Nous avons décidé de nous intéresser à la fiction, et seulement à la fiction. Bien sûr, comme dans toute fiction provocatrice, il subsiste une part de pensée de son auteur. Nous avons choisi de ne pas entrer dans la polémique du roman à thèse et de soutenir une analyse thématique, historique et esthétique de ces œuvres. À travers ces romans et ces trois auteurs, nous avons pu égratigner la surface d'une décadence nouvelle, née dans un monde qui n'est plus celui de Huysmans et Baudelaire, mais celui du règne du Marché, de la compétition libérale, de la misère du désir, des médias de masse, de la Fête-reine, de la crise du spirituel et de l'essor technologique. Chacun de ces écrivains a ses propres démons, ses thématiques favorites, sa façon de concevoir

une fiction. Mais chacun voit l'époque comme misérable, les individus comme perdus, le progrès comme destructeur et le futur résolument sombre. À travers cette thèse, il nous apparaissait essentiel de tenter de déchiffrer le langage d'une littérature provocante, mélancolique, tragique, pour ne pas dire apocalyptique.

Plusieurs questions doivent trouver des réponses claires. Pourrions-nous affirmer par exemple qu'il s'agit d'une « néo-décadence » ? Notre analyse a montré les différences fondamentales dans les thèmes, liées à la différence d'époque et de préoccupations, mais dans un même temps, nous avons démontré à plusieurs reprises que les nombreuses thématiques abordées par ces auteurs sont héritées du siècle dernier. Le sexe, la mort, la décomposition, le sacré, les rêves, l'Apocalypse et la femme sont autant de sujets qui ne sont pas propres à la décadence mais qui se conjuguent au sein d'un même espace saturé par la perversion, le mystère et l'imaginaire de la fin. Ces thèmes font depuis toujours partie de la littérature, mais ils prennent des atours bien plus précis dans l'esthétique décadente, dont nous estimons avoir démontré le caractère transgressif. C'est de cette esthétique dont Dantec Muray et Houellebecq héritent en apportant néanmoins des variations propres à l'évolution du monde. Maladies, esprits suicidaires, architecture désastreuse, monstres et artifices se mêlent dans un concert démesuré à la gloire d'une époque vomie. Parler de « néo-décadence » paraît néanmoins présomptueux, d'autant qu'il n'y a pas cette conception radicale de l'Art pour l'Art dans tout le corpus, si ce n'est Muray, qui montre davantage son plaisir de l'écriture que celui de la narration, dans un roman saturé de tentatives stylistiques, et difficile à suivre. Affirmons donc plutôt qu'il y a résurgence d'un esprit antimoderne et d'une esthétique décadente au tournant du XXI^e siècle et que cette résurgence ne se limite pas aux trois auteurs présents dans notre étude.

C'est pourquoi nous avons d'abord pensé à intégrer d'autres écrivains à ce corpus, avant de décider de nous concentrer sur un noyau dur, représentant la résurgence avec fracas. Reste que cette question peut encore être abordée, avec les nuances nécessaires. Nous avons en effet vu tout au long de notre essai qu'entre chacun

des trois auteurs, il y a des différences importantes. Mais il en était de même entre Lautréamont et Huysmans, ou Rachilde et Mirbeau. L'important reste de déterminer ce qui relève de l'intertextualité et ce qui relève du retour véritable des thématiques, du style et de l'esprit fin-de-siècle. Ainsi, qu'en est-il de l'écriture féminine dans la décadence depuis Rachilde ? Nous avons réfléchi aux possibilités d'analyse offertes par des auteures sulfureuses comme Virginie Despentes qui semble manier des thématiques décadentes dans des romans résolument provocateurs, Marguerite Yourcenar, moins décadente qu'antimoderne, ou encore Catherine Mavrikakis, dont le roman Oscar de Profundis est clairement un hommage au dandysme et à l'esthétique fin-de-siècle.

Si bâtir un corpus féminin peut sembler prometteur, il y a également la question des fictions dystopiques, postapocalyptiques, et, de plus en plus, collapsologiques. C'était, une fois de plus, l'une de nos premières pistes. Que dire de la multiplication de ces romans qui imaginent la fin du monde moderne, chantent le retour à la nature à la suite d'un désastre technologique comme *Notre vie dans les forêts* de Marie Darrieussecq ou s'inquiètent de l'omniprésence du religieux, comme *2084* de Boualem Sansal ? Que dire encore de ces auteurs qui écrivent sur la fin d'un monde, notamment celui des paysans ? On pense aux fictions de Pierre Jourde ou Richard Millet, tous deux écrivains de la disparition d'un univers au profit de la modernité dévorante. La prolifération de ces romans interroge : que nous disent-ils sur notre société actuelle ? Sur les inquiétudes économiques, civilisationnelles et surtout climatiques qui agitent le monde ? De même, dans un monde qui change toujours plus rapidement, avec de nouveaux débats sur les enjeux du genre, de la race, de la technologie, de l'espace, de la politique, les auteurs dont nous avons analysé l'œuvre ne sont-ils pas déjà dépassés ? Le festivisme de Muray est-il encore une grille d'analyse valable ? Dantec avait-il perçu le futur avec brio ou était-il déjà engoncé dans le passé ? Les rapports humains dépeints par Houellebecq sont-ils encore d'actualité ? En fin de compte, si la société avance aussi vite, comment la littérature peut-elle la saisir ? Quelles nouvelles

décadences vont germer ? Quelle sera la modernité et, de fait, l'antimodernité de demain ?

Enfin, il reste une question que nous pouvons nous poser à la suite de ce travail. La décadence littéraire ne se limite pas à la France, L'Angleterre a par exemple baigné elle aussi dans ces miasmes fin-de-siècle, ce que le récent livre de Julian Barnes, *The Man in the red coat*, démontre avec brio. De fait, peut-on définir une résurgence en-dehors des frontières de l'Hexagone ? Nous pouvons observer de nos jours des auteurs comme Martin Amis peindre avec brio la décadence de l'Angleterre au cœur de la modernité, et les ravages du néo-libéralisme. Dans une époque néolibérale où les États-Unis dominant culturellement et forment un nouvel imperium, quid de leur littérature ? Dans ce pays traversé de crises depuis le début de son histoire, existe-t-il une littérature décadente ? Serait-ce possible que face à la modernité, au progressisme des élites américaines se soit développé une écriture provocante ? Certains auteurs semblent répondre à cette question, avec des degrés divers évidemment, puisque la décadence ne peut être réduite à une pensée ou un style. Ainsi, que penser de Bret Easton Ellis et d'*American Psycho* grand roman qui dépeint un Patrick Bateman dandy, obsédé par sa personne, obsédé par les objets luxueux, isolé dans son appartement luxueux et amateurs de femmes, de drogues et de violence ? Un personnage décadent s'il en est, contaminé par la vacuité de son existence de trader, par le règne de l'argent, et sujet au Mal ? La littérature de Bret Easton Ellis plonge le lecteur dans la fange d'une époque qu'il analyse à travers le regard de personnages psychopathes ou affables, trader souriant le jour et meurtrier dandy la nuit, quand il ne s'agit pas de jeunes américains abandonnés par leurs parents, amateurs de drogues, de snuff movie et abrutis par une existence sans but dans Moins que zéro. Comment ne pas penser également à ce grand styliste qu'était Charles Bukowski, dont les errements littéraires coïncident avec une antimodernité franche, un amour de la provocation et un verbe qui mérite à lui seul une analyse. Chacun de ces auteurs ne peut être catégorisé comme strictement décadent ou antimoderne, mais il y a des traces de cette esthétique et de cette pensée dans leurs

ouvrages. L'intertexte décadent contamine la littérature contemporaine, et l'on pense à d'autres auteurs étrangers comme Boualem Sansal, une nouvelle fois, dont le roman *Le serment des barbares* n'est qu'une description puante de ce qu'est devenue l'Algérie, ou bien à Saul Bellow, dont la fiction raconte la crise de l'urbain, la faillite du capitalisme ou la difficile condition de l'Homme moderne. Le champ est ouvert, l'étude reste à faire. Et pourquoi cette littérature s'arrêterait à l'Occident ? Quid de l'Asie par exemple ? Pourquoi ces territoires échapperaient-ils à la crise de la métaphysique moderne dont parle Antoine Compagnon ? La France a fait briller sa décadence, et nous avons prouvé que sa lumière ténébreuse irradie encore sa fiction contemporaine. Il nous appartient donc de chercher ailleurs l'éclosion de ces fanaux obscurs.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié :

Dantec, Maurice G, *Les Racines du Mal*, Paris, Gallimard, 2016.

—. *Babylon Babies*, Paris, Folio SF, 2001.

Houellebecq, Michel, *Les Particules élémentaires*, Paris, J'ai Lu, 2010.

—. *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015.

Muray, Philippe, *On Ferme*. Paris, Les Belles Lettres, 1995.

Corpus critique :

Aurevilly, Barbey d', *Le Roman contemporain*, Paris, Charpentier, 1902.

—, *Les Ridicules du Temps*, Paris, Rouveyre et Blond, 1883.

—, *Oeuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, 1964.

Arènes, Jacques, « Fête et religion : un espace de subjectivation », *Adolescence*, vol. 233, no. 3, 2005, pp. 683-693.

Balzac, Honoré de, *La comédie humaine*, Paris, Furne, 1842.

Baudelaire, Charles, *Oeuvres complètes*, Paris, Pléiade, Gallimard, 1975.

—, *Le Peintre de la vie moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1885.

Bernanos, Georges, *La France contre les robots*, Paris, Robert Laffont, 1947.

Bivort, Olivier (dir.), *Verlaine*, Paris, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997.

Bloy, Léon, *Propos d'un entrepreneur de démolitions*, Paris, Tresse Editeur, 1884.

- Boucher, François-Emmanuel, *La conjuration du tertiaire : une lecture de Philippe Muray*, Laval, PUL, 2015.
- . *Les Révélations humaines, Mort, sexualité et salut au tournant des Lumières*, Bern, Peter Lang, 2005.
- Bourget, Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Gallimard, 1885.
- . *Outre-mer, Notes sur l'Amérique*, Paris, Lemerre, 1895.
- Brean, Simon, « L'homme au futur : représentations et fantasmes de la science dans la littérature de science-fiction », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, 2010, pp. 198-211.
- Caron, Maxence, *Philippe Muray, la femme et Dieu*, Perpignan, Artège, 2011.
- Chassay, Jean-François, *Imaginer la science*, Montréal, Liber, 2003.
- . *La Monstruosité en face. Les sciences et leurs monstres dans la fiction*, Montréal, PUM, 2021.
- ___ et Marie-Eve Tremblay-Cléroux (dir.), *Les frontières de l'humain et le posthumain*, Montréal, Figura, 2014.
- Clément, Murielle Lucie et Sabine Van Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2007.
- Compagnon, Antoine, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2016.
- Condorcet, Pierre de, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain , suivie de Réflexions sur l'esclavage des nègres*, Paris, Masson et fils, 1822.
- Cresciucci, Alain (dir.), *Lire Philippe Muray*, Paris, PGDR, 2012.
- Dantec, Maurice G, *American Black Box*, Paris, Gallimard, 2009.

- . «Entretien.» *Revue des Deux Mondes*, 2010, pp. 148-157.
- . *Le Théâtre des opérations*, Paris, Gallimard, 1999.
- Debord, Guy, *La planète malade*, Paris, Gallimard, 2004.
- . *La planète malade*, Paris, Gallimard, 2004.
- Debray, Régis, *Civilisation: comment nous sommes devenus américains*, Paris, Gallimard, 2017.
- Després, Elaine, *Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde ?* Montréal, Le Quartanier, 2016.
- D'Ors, Eugenio, *Du Baroque*, Paris, Gallimard, 1968.
- Eliade, Mircea, *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, 1995.
- Ellul, Jacques, *La subversion du christianisme*, Paris, Table Ronde, 2004.
- Evola, Jules, *Révolte contre le monde moderne*, Omnio Veritas, 2018.
- Flaubert, Gustave, *Correspondance*, Rouen, Danielle Girard et Yvan Leclerc, 2003.
- Foucault, Michel, *Histoire de la folie*, Paris, Gallimard, 1976.
- . *Les anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1999.
- . *Les Corps utopiques*, Paris, Lignes, 2008.
- Froidevaux Gérald, « Modernisme et modernité : Baudelaire face à son époque », *Littérature*, n°63, 1986, *Communiquer, représenter*. pp. 90-103.
- Fumaroli, Marc et al., *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, 2001.
- Gautier, Théophile, *Le Roman de la momie*, Paris, GF-Flammarion, 1966.

- Girardet, Raoul, *Mythes et mythologies politiques*, Paris, Seuil, 1986.
- Grojnowski, Daniel, *Aux Commencements du rire moderne*, Paris, José Corti Editions, 1997.
- Hannoosh, Miehle, *Parody and Decadence : Laforgue's moralités légendaires*, Columbus, Ohio State University, 1989.
- Hetzel, Pierre-Jules, *Le Diable à Paris*, 2 vol., Paris, J. Hetzel, 1845-1846.
- Houellebecq, Michel. *Extension du domaine de la lutte*. Paris, Maurice Nadeau/J'ai Lu, 1991.
- . *Interventions*, Paris, Flammarion, 1998.
- . *La poursuite du bonheur*, Paris, J'ai Lu, 2000.
- Huet-Brichard, Marie-Catherine et Helmut Meter (dir.), *La polémique contre la modernité. Antimodernes et réactionnaires*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- Hugo, Victor, *Les Misérables*, Paris, B. Leuilliot, 1972.
- . *Oeuvres complètes*, Paris, Renduel, 1836.
- Huysmans, Joris-Karl, *A Rebours*, Berlin, Hofenberg, 2015.
- Ibrahim, Annie (dir.), *Qu'est-ce qu'un monstre?* Paris, PUF, 2005.
- Jankélévitch, Vladimir, « LA DÉCADENCE », *Revue De Métaphysique Et De Morale*, vol. 55, no. 4, 1950, pp. 337–869, www.jstor.org/stable/40899529, consulté le 6 mars 2019.
- Jourde, Pierre, *L'Alcool du silence. Sur la décadence*, Paris, Honoré Champion, 1994.
- . *Littérature monstre: études sur la modernité littéraire*, Paris, Balland, 2008.
- Jouve, Séverine, *Les Décadents : bréviaire fin de siècle*, Paris, Plon, 1989.

- Jouve, Vincent et Alain Pagès (dir.), *Les Lieux du réalisme: pour Philippe Hamon*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.
- Laing, Ronald, *La Politique de l'expérience. Essai sur l'aliénation et l'oiseau de paradis*, Trad. Claude Elsen. Paris, Stock, 1969.
- Larousse, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, 1865.
- Lasch, Christopher, *Le Seul et vrai paradis*, Paris, Climats, 2002.
- Lavezzi, Elisabeth et Timothée Picard (dir.), *L'artifice dans les lettres et les arts*, Rennes, PUR, 2015.
- Lecourt, Dominique, *Humain, posthumain*, Paris, PUF, 2001.
- Le Dévédec, Nicolas, « De l'humanisme au post-humanisme : les mutations de la perfectibilité humaine », *Revue du MAUSS permanente*, 21 décembre 2008 [en ligne].
<http://www.journaldumauss.net/./?De-l-humanisme-au-post-humanisme>, consulté le 2 février 2020.
- Léger, Nicolas, « Soumission, ou l'épuisement de tout », *Esprit*, no. 11, 2018, pp. 113-118.
- Lestringant, Frank, Josiane Rieu et Alexandre Tarrête, *Littérature française du XVI^e siècle*, Paris, PUF, 2000.
- Lévy-Berthérat, Ann-Déborah, *L'artifice romantique, de Byron à Baudelaire*, Paris, Klincksieck, 1994.
- Lilla, Mark, *The Shipwreck mind: on political reaction*, New York, New York Review Books, 2019.
- Machinal, Hélène, Myriam Marrache-Gouraud et Jean-François Chassay (dir.). *Signatures du monstre*, Rennes, PUR, 2017.

- Maistre, Joseph de, *Considérations sur la France*, Paris, Garnier, 1980.
- . *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 2007.
- . *Oeuvres complètes*, Lyon, Vitte et Perrussel, 1884.
- Maldamé, Jean-Michel, *Le péché originel: foi chrétienne, mythe et métaphysique*, Paris: Les éditions du cerf, 2008.
- Marino, Adrian, « Essai d'une définition de la notion de « baroque littéraire » », *Baroque* [En ligne], 6 | 1973, mis en ligne le 15 mars 2013, consulté le 10 mai 2020, URL : <http://journals.openedition.org/baroque/414> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/baroque.414>
- Marquèze-Pouey, Louis, *Le mouvement décadent en France*, Paris, PUF, 1986.
- McCann, John, Michel Houellebecq. *Author of Our Times*, Oxford, Peter Lang, 2010.
- Mendras, Henri, *La Seconde Révolution française, 1965-1984*, Paris, Gallimard, 1998.
- Mirbeau, Octave, *Le jardin des supplices*, Paris, Fasquelle, 1957.
- . *Lettres de ma chaumière*, Paris, A. Laurent, 1886.
- Monneyron, Frédéric, *L'androgynie décadent : mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, ELLUG, 1996.
- Montesquieu, *Lettres Persanes*, Amsterdam, Jacques Desbordes, 1721.
- Morel, Bénédict Augustin, *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*, Paris, J.B Baillière, 1857.
- Muray, Philippe. « APRES L'HISTOIRE » , *Revue Des Deux Mondes*, 1999, pp. 120–134., www.jstor.org/stable/44187874., consulté le 23 avril 2018.
- . *Chers djihadistes...*, Paris, Mille et une nuits, 2002.

- . «De la culture à la nature: la mutation du néomonde. » Revue Arguments, vol. 4, no. 1, Automne 2001 - Hiver 2002, consulté le 23 avril 2018.
- . Essais, Paris, Les Belles Lettres, 2010.
- . Festivus, Festivus, conversations avec Elisabeth Lévy, Paris, Flammarion, 2008.
- . Le XIX^e siècle à travers les âges, Paris, Denoël, 1984.
- Nietzsche, Oeuvres philosophiques complètes, Paris, Gallimard, 1974.
- Nordau, Max, Dégénérescence, Paris, Alcan, 1894.
- Palacio, Jean de, La Décadence: le mot et la chose, Paris, Les Belles lettres, 2011.
- Péguy, Charles, Oeuvres en prose complètes, Paris, Pléiade, Gallimard, 1987-1992.
- Péladan, Joséphin, Le Vice suprême, Genève, Slatkine, 1979.
- . La décadence esthétique, Paris, Dalou, 1888.
- Peylet, Gérard, La littérature fin de siècle, de 1884 à 1898 : entre décadentisme et modernité, Paris, Vuibert, 1994.
- Pierrot, Jean, L'imaginaire décadent (1880-1890), Rouen-Le Havre, PUF, 2007.
- Pradet, Paul, « Décadence », Le Décadent, 15 Mai 1886.
- Praz, Mario, La Chair, la mort et le diable, Paris, Denoël, 1977.
- Redeker, Robert, Le progrès ou l'opium de l'histoire, Paris, Pleins Feux, 2004.
- Renan, Ernest, Oeuvres complètes, Paris, Calmann-Lévy, 1949.
- Rey, Alain, Dictionnaire culturel en langue française, Paris, Le Robert, 2005.
- Roger, Alain (dir.), La théorie du paysage en France, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2009.
- Rosset, Clément, L'anti-nature, Paris, PUF, 2016.

- Roux, Olivier, *Monstres: une histoire générale de la tératologie des origines à nos jours*, Paris, CNRS, 2008.
- Said, Edward W, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979.
- Schopenhauer, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1966.
- Segalen, Victor, *Essai sur l'exotisme: une esthétique du divers*, Montpellier, Fata Morgana, 1978.
- Staszak, Jean-François. « Qu'est-ce que l'exotisme? », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, tome 148, 2008. L'exotisme. pp. 7-30.
- Stead, Evanhélia, *Le monstre, le singe et le fœtus : tératogénie et Décadence dans l'Europe fin de siècle*, Genève, Droz, 2004.
- Sternhell, Zeev, *Les Anti-Lumières, du XVIII^e siècle à la guerre froide*, Paris, Fayard, 2006.
- Taguieff, Pierre-André, *Du progrès*, Paris, Librio, 2001.
- Tapié, Victor-Louis, « Baroque », *Internationales Jahrbuch Für Geschichtsunterricht*, vol. 7, 1959, pp. 247–253, www.jstor.org/stable/43054736, consulté le 2 décembre 2020.
- Valéry, Paul, *Regards sur le monde actuel et autres essais*, Paris, Gallimard, 1938.
- Vercier, Bruno, Dominique Viart, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008.
- Verlaine, Paul, « Lettre au décadent », *Décadent-revue*, 1 Janvier 1888.
- Winock, Michel, *Décadence fin de siècle*, Paris, Gallimard, 2017.