

Université de Montréal

**La plainte du chien battu, ou la poésie désenchantée (1991-2013) de Michel Houellebecq**

Par

Martin Sultan

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de l'obtention du  
grade de M.A. en littératures de langue française

Août 2019

© Martin Sultan

## Résumé

Ce mémoire propose une étude des poésies de Michel Houellebecq menée dans le respect des visées et du cadre théorique de la sociocritique (Duchet, Robin, Popovic). Chacun de ses trois chapitres explore un thème de recherche qui s'est imposé par sa prégnance dans l'œuvre étudiée : la vie urbaine, la vie sociale, les altérités de la ville. L'hypothèse principale est que l'écriture houellebecquienne capte des signes, des actes de langage, des représentations qui circulent dans la société française contemporaine, et qu'elle le fait de manière dynamique, c'est-à-dire en les soumettant à un travail scriptural qui critique leur usage et qui en modifie le sens. La « mise en texte » (Duchet) de la vie urbaine (premier chapitre) met à jour une domination de la ville et de ses habitants par les seules lois économiques. Elle décrit ainsi un monde qui n'est plus que marchand. Celle de la vie sociale et des liens interpersonnels (deuxième chapitre) démontre leur étonnante facticité et atteste que leur organisation restreint de plus en plus les libertés individuelles. Ce qui était un acquis de la modernité sociale : pouvoir bénéficier de « temps libre » pour prendre soin de soi et des proches, devient de plus en plus impossible. Enfin, celle des altérités de la ville (banlieue, province, nature – troisième chapitre), prouve que ces dernières n'offrent aucune alternative à l'hostilité du monde urbain et à la règle du chacun pour soi. Malgré ce diagnostic désolant, la poésie cherche à déceler ici ou là des traces d'espoir et de solidarité.

**Mots clefs** : littérature française contemporaine ; poésie ; Michel Houellebecq ; sociocritique ; représentations sociales et culturelles (ville, vie sociale, banlieue, nature, fête, foule, travail, temps libre).

## Abstract

This master's dissertation is a study of Michel Houellebecq's poetry according to the theoretical framework of sociocritic (Duchet, Robin, Popovic). Urban life, social life and alterities of the city are the most present themes in the poetical work of the author. The main hypothesis is that the writing mobilizes and take over signs, linguistic acts and representations which float around in the French contemporary society, but in a dynamic way: the scriptural act of writing modifies their meaning and criticizes their common use. In the first chapter, we will discuss the "putting into text" (literal translation of the « mise en texte » concept by Duchet, which is the action of putting something into the form of a literary text) of urban life, which shines a light on how much the economic laws rule the city and its inhabitants. It describes a market world where money reigns. In the second chapter, the "putting into text" of social life and people-to-people ties shows how surprisingly artificial they are and certifies that their organization shrinks individual liberties more and more. Having free time to spend with your loved ones was once a given of social modernity but is now becoming difficult to manage. In the third and last chapter, the putting into text of the othernesses of the city (suburbs, province, nature) reveals that they offer no alternative to the hostility of the urban world and the fact that it is, and it will always be, every man for himself. Despite this distressing diagnosis, poetry tries to detect here and there hints of hope and solidarity.

**Key words:** French contemporary literature; poetry; Michel Houellebecq; sociocritic; social and cultural representations (city, social life, suburb, nature, party, crowd, work, spare time).

## Remerciements

Il me tient à cœur de remercier en premier lieu mon directeur de recherche, Pierre Popovic, pour les trois années durant lesquelles il m'a accompagné. Son travail de relecture détaillée, ses critiques aiguisées, ses conseils éclairés et sa franchise sans détour m'ont apporté et formé intellectuellement bien plus que je ne pourrais l'écrire. Sans Pierre, ce travail de recherche et le mémoire qui en résulte ne seraient pas ce qu'ils sont.

Je remercie avec la plus grande sincérité mes parents qui m'ont permis de réaliser ces trois années d'études à l'étranger, autant sur le plan moral que financier, et plus largement, toute ma famille, dont l'amour et la cuisine chaleureuse lors de mes retours en France ont été d'un grand réconfort.

Je veux également remercier celle que j'aime pour être restée à mes côtés les (quelques) fois où le moral atteignait le fond de mes chaussettes et pour m'avoir incité à garder le cap, ainsi que toutes et tous mes proches dont l'amitié, le soutien et l'humour ont été, sont encore et seront toujours inestimables.

Enfin, je remercie mes voisins du bâtiment Gilford qui, sans le savoir, tous aussi bruyants les uns que les autres, m'ont empêché de trop dormir pendant cette dernière année de rédaction.

# Introduction

Si elle est bien moins connue et lue que ses romans, la poésie a pourtant été le premier genre littéraire que Michel Houellebecq a exploré. Depuis le premier poème (« Quelque chose en moi ») paru en 1988 dans *La Nouvelle Revue de Paris*, il n'a cessé de la pratiquer, de la mettre en avant et de dire qu'elle avait une place fondamentale dans l'ensemble de son œuvre de polygraphe<sup>1</sup>. Ses poèmes ont été dénigrés de manière récurrente par une bonne partie de la critique littéraire et regardés de haut par bonne partie de la critique académique. Mais ils ont néanmoins trouvé leurs défenseurs et leurs amateurs. Je me range parmi ces derniers. Le choix d'étudier la poésie houellebecquienne s'origine dans une rencontre concrète avec elle. Je la découvris un jour sur le coin d'une table dans une librairie. J'y pris goût instantanément. Elle tranchait par rapport à tout ce qui l'entourait et me poussait à rire ou à m'étonner en raison d'un cynisme à la fois étrangement détendu et délibérément affecté, de ses déclarations à la fois lapidaires et décontractées, et d'une voix poétique inclassable tant elle était à la ramasse : « N'ayez pas peur du bonheur ; il n'existe pas<sup>2</sup>. » Voilà un aède raté qui sait écrire et qui le fait avec sincérité, me disais-je.

Je me mis non pas simplement à la lire, mais à *la lire vraiment*, ce qui me fit constater qu'elle « frapp[ait toujours] là où ça compte » (*P*, 25), là où cela fait mal, crée un malaise et/ou dérange. Elle avait aussi une manière bien à elle d'affirmer concrètement et d'un même mouvement la présence au monde de l'écriture et la présence du monde dans l'écriture. Le poète<sup>3</sup> fait ses

---

<sup>1</sup> La présence active de la poésie dans les proses romanesques et autres de Michel Houellebecq est au cœur de l'essai d'Agathe Novak-Lechevalier, *Houellebecq, l'art de la consolation*, Paris, Stock, 2018, 304 p.

<sup>2</sup> Michel Houellebecq, *Poésie*, Paris, J'ai Lu, 2010, 349 p., p. 23. Toute référence ultérieure à cet ouvrage sera signalée entre parenthèses dans le texte par la lettre *P* suivi du numéro de page.

<sup>3</sup> C'est ainsi que je désignerai généralement le locuteur des textes, même si, pour éviter trop de répétitions, il m'arrivera d'utiliser quelques autres expressions comme « le sujet lyrique » ou le « sujet poétique », par exemple.

courses dans les supermarchés Monoprix, passe ses vacances en séjour organisé dans des clubs exotiques ou sur les plages de Palavas, achète du pain et du fromage en tranches, se déplace en TGV pour aller en Normandie, circule sur les autoroutes françaises et s'arrête dans des coins perdus, travaille en *open-space* et rentre dans sa banlieue en RER, etc. Comme on voit, la matière première de cette poésie est la banalité du quotidien. En elle, il est question d'aspirateur et de sacs poubelles, de personnages communs, de la voisine de palier aigrie au balayeur oublié du métro. Elle attrape au vol des morceaux de conversation et les injecte tels quels dans les textes. Tout est bon pour le poème : propos sur la pluie et le beau temps, expressions idiomatiques, trivialités et quolibets au goût du moment, délibérations au sujet des seins pointus des jeunes adolescentes, chroniques sur les vieux qui meurent en baignant dans leur urine, sans omettre un vocabulaire sexuel cru et servi froid. Rien n'indiffère ni ne fait diversion : il y a des « bites » et des « chattes », un « Kiki » qui a passé sa date de péremption mais qui continue de « bander » dans la nuit et voudrait encore « baiser »...

Si l'antipoéticité et la saisie de la vie ordinaire ont été largement cultivés par la modernité poétique<sup>4</sup>, un tel prosaïsme est néanmoins très singulier, et cette étude tâchera de montrer en quoi et pourquoi il l'est. Le ton plat, la voix geignarde, les rimes à côté de la plaque et les vers tous aussi bancals les uns que les autres (bien souvent il faut bricoler la prosodie pour que tombent juste le nombre des temps sonores demandé par les octosyllabes, les hexamètres et les alexandrins) attestent une volonté de désublimation constante, farouche, et cependant souvent drôle ou compatissante. Tout se passe comme si les « mises en texte » (Duchet) élaboraient des vers prouvant par l'exemple qu'ils sont seuls capables de dire et de décrire cette médiocrité homaisienne

---

<sup>4</sup> Il suffit pour s'en rappeler de citer ces quelques noms choisis parmi bien d'autres : Jean Richepin, Saint-Denys Garneau, Emily Dickinson, Valérie Rouzeau, etc. La même ouverture vers l'au jour le jour se rencontre en musique (les Frères Jacques, le groupe Téléphone) et en art (Marcel Duchamp, Roch Plante alias Réjean Ducharme).

et ce fumet écœurant qui traînent dans l'air de la société contemporaine. Le paradoxe est que ce diagnostic n'annule pas totalement, malgré sa violence, des frissons de désir, des bribes d'idéal, des haut-le-cœur critiques.

L'interaction entre l'écriture et le monde, pointée ci-dessus, sera pensée dans le cadre heuristique de la sociocritique, lequel se présente comme suit :

Le but de la sociocritique est de dégager la socialité des textes. Celle-ci est analysable dans les caractéristiques de leurs mises en forme, lesquelles se comprennent rapportées à la semiosis sociale environnante prise en partie ou dans sa totalité. L'étude de ce rapport de commutation sémiotique permet d'expliquer la forme-sens (thématisations, contradictions, apories, dérives sémantiques, polysémie, etc.) des textes, d'évaluer et de mettre en valeur leur historicité, leur portée critique et leur capacité d'invention à l'égard du monde social. Analyser, comprendre, expliquer, évaluer, ce sont là les quatre temps d'une herméneutique. C'est pourquoi la sociocritique peut se définir de manière concise comme une herméneutique sociale des textes<sup>5</sup>.

Pratique de lecture avant tout, la sociocritique vise à dégager la socialité et l'historicité des textes par l'étude du rapport dynamique qu'ils entretiennent avec la *semiosis sociale*. Cette dernière désigne concrètement « les façons dont [une] société se représente ce qu'elle est, ce qu'elle a été et ce qu'elle pourrait devenir, au moyen de toutes les formes de langage disponibles en conjoncture<sup>6</sup>. » Le travail de conceptualisation qui permet de penser cette « semiosis sociale » et à sortir de son caractère empirique conduit à deux possibilités. Soit à chercher à rendre raison de la totalité de cette semiosis : il faut alors recourir à des concepts tels ceux de « sujet transindividuel » (Edmond Cros), de « discours social » (Marc Angenot), d'« imaginaire social » (Pierre Popovic), de « structure macro-idéologique » (Robert Fossaert), etc. Soit à chercher à rendre raison d'une partie de cette semiosis : il faut alors mobiliser des concepts tels ceux de « sociogramme » et de

---

<sup>5</sup> Pierre Popovic, « De la semiosis sociale au texte : la sociocritique », paru dans *Signata*, n°5, 2014, p. 153-172, en ligne : <http://journals.openedition.org/signata/483> [consulté le 01 mai 2019], p. 162.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 159.

« cotexte » (Duchet), de « chronotope » et de « carnavalesque » (Bakhtine), d'« interdiscursivité » (Bakhtine, Angenot), de « représentation » (adapté à partir de Foucault), de « sociolecte » (Zima), de « chronotype » (Bouliane), etc. À l'échelle du travail qui suit, il serait impossible d'envisager une saisie totalisante. J'ai en conséquence opté pour une « prise en écharpe partielle<sup>7</sup> » de cette semiosis sociale contemporaine sur laquelle les poèmes de Michel Houellebecq – c'est là l'hypothèse centrale de ce mémoire – effectuent un travail de distanciation et de déstabilisation spécifique. Les éléments de la semiosis contemporaine qui ont été retenus l'ont été parce que l'analyse interne des poèmes – lecture interne qui est l'acte premier de toute recherche en sociocritique – indiquait leur présence sous une forme retravaillée dans les textes. Ces éléments sont au nombre de quatre : la référence à des représentations de la vie sociale et du vivre-ensemble (via par exemple le motif de la « fête »), conduisant en texte à des cristallisations sociogrammatiques ; l'incorporation décalée de clichés, de stéréotypes et de chromos, tantôt liés à des traits doxiques, tantôt liés à des substrats idéologiques ; la convocation à paraître de faits de langue et de discours, lesquels composent une bonne part de l'interdiscursivité des poésies ; la présence du chronotype du flâneur, revu, renouvelé, métamorphosé par les poèmes.

Bien qu'elle donne l'air de ne pas y toucher, la poésie houellebecquienne est d'une densité sémiotique remarquable. C'est pourquoi cette étude a fréquemment procédé par microlectures, de manière à mettre en valeur le travail du texte sur ses emprunts aux petites musiques du temps avec autant de précision que possible. Cette approche herméneutique de proximité a conduit à diviser le matériau obtenu en trois parties, lesquelles forment les trois chapitres de la maîtrise. Le premier

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 161.

chapitre se consacre à des poèmes qui thématissent la violence sociale perpétrée par l'idéologie et les pratiques néo-libérales. Les textes passent à la question des valeurs, des diktats implicites ou explicites, des manières de voir et de penser qui touchent à des phénomènes sociaux multiples animant la vie urbaine, tout particulièrement Paris. Valorisation des « premiers de cordée » (comme dit aujourd'hui le président de la République française), déclassifications sociales, obsessions consuméristes (etc.) sont abordés avec acuité par les poèmes. Le second chapitre quitte la vie économique-sociale pour examiner le traitement poétique réservé à cette « maîtrise du temps » que maints politiciens et leaders technologiques (et autres) tiennent pour la clef même du pouvoir. Dans nombre de textes, le poète se montre en décalage temporel continu, et nulle institution structurante d'hier (fêtes prévues au calendrier, famille, vie de couple, organisation des temps de travail et de loisir) ne paraît avoir du sens, vu du point de vue décentré qui est le sien. Quant au troisième chapitre, il explore la ville (Paris) dans ses rapports avec ses altérités (la banlieue, la province, la nature). La poésie met à jour des procédures de sélection et de hiérarchisation dont le langage commun se fait à la fois le nid et le diffuseur. La « conclusion » s'efforce quant à elle de résumer les grandes lignes de l'étude et de dégager les principaux traits de l'intervention des poèmes dans et sur le monde tel qu'il se dit, se pense et se raconte.

# Chapitre I : Évoluer en milieu libéral

« [...] Les humains s'agitaient dans les murs de la ville :  
Flots sur le boulevard, téléphones portatifs ;  
Inquiétude sur la ligne, jeux de regards hostiles :  
Tout fonctionne, tout tourne, et j'ai les nerfs à vif. »  
(*P*, 39)

## La ville cruelle

### *Des multitudes hostiles*

À la fois puissance hostile et force d'attraction, la foule est un objet de fascination et de répulsion dont témoignent l'abondance et la variété de ses représentations, des villes antiques jusqu'aux grandes mégapoles contemporaines. L'étymologie nous apprend que le sens de « foule » vient d'un terme ancien dénommant l'action de *fouler* (presser) des draps ou des tissus, avant de devenir, par glissement de sens métaphorique, le lieu où l'on est *foulé* par le monde. Ce n'est qu'à partir du XVI<sup>e</sup> siècle que « le mot désigne la multitude elle-même. Il y a donc d'emblée dans la notion de foule quelque chose de menaçant pour l'individu, pour sa liberté, pour son intégrité<sup>8</sup> », écrit Jacques Julliard, lequel voit en notre période contemporaine l'ère par excellence des foules, « des grands et fréquents rassemblements<sup>9</sup> » : non seulement ceux-ci sont facilités par les innombrables canaux de communication et réseaux sociaux, mais ils sont motivés par des raisons aussi multiples que diverses. L'ancien éditorialiste du *Nouvel Observateur* distingue deux

---

<sup>8</sup> Jacques Julliard, « Foule, public, opinion. Introduction », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 2010/1 (n° 28), p. 7-12, p. 7, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2010-1-page-7.htm> [consulté le 9 juin 2019].

<sup>9</sup> *Ibid.*

types de foules. Les « foules volontaires [...] relèvent du rassemblement délibéré en vue d'un objectif commun<sup>10</sup> », c'est une multitude de gens qui se retrouvent en un lieu défini pour une cause particulière (politique, citoyenne, religieuse, etc.) ou pour une passion partagée (musique, sport, spectacles, fêtes, etc. – les occasions ne manquent pas). À l'opposé, les « foules fortuites » sont l'effet d'une concomitance : ce sont là des gens qui se retrouvent en un même endroit sans concertation préalable ni motif commun. Leurs présences simultanées ne dépendent pas de leur libre-arbitre, mais d'un facteur extrinsèque ; c'est par exemple la sortie des usines ou des bureaux à dix-huit heures, les grands départs en vacances sur les quais de gare et dans les aéroports, les soldes des magasins, etc. Ainsi, alors qu'une « foule » de manifestants (réunis en fonction d'un but) exhibe toujours une formidable « capacité de jouer » (cela joue avec les mots, cela chante, frappe des mains, fait des mimiques, etc. etc.), une foule de vacanciers ou de travailleurs (regroupés sans commune intention), au contraire, montre une dangereuse inaptitude à se penser au-delà de l'individualité de chacun et risque à tout le moins de s'impatienter.

Dans le cas spécifique de Paris, ce sont sans doute les innombrables mouvements et rassemblements de personnes engendrés par des motivations et revendications politiques ou sociales qui s'imposent à l'esprit quand on parle de « foule »<sup>11</sup>, chose assez compréhensible pour la capitale d'un pays qui se donne pour celui « des droits de l'Homme » et des Lumières, ainsi que pour l'un des puissants phares de la civilisation<sup>12</sup>. Néanmoins, les collectivités et les foules urbaines rencontrées dans les textes de Houellebecq ne sont motivées ni par des raisons politiques ni par des

---

<sup>10</sup> *Ibid*, p. 8.

<sup>11</sup> Il suffit de penser aux « Gilets Jaunes » qui occupèrent les rues de Paris chaque samedi depuis novembre 2018 jusqu'à aujourd'hui encore (novembre 2019), pour ne donner qu'un exemple récent.

<sup>12</sup> Sur cette auto-proclamation d'un pays comme représentant des droits de l'homme ou de la démocratie, voir Gabriel Rockhill, *Contre-histoire du temps présent*, Paris, CNRS Editions, 2017, 206 p.

engagements sociaux. Résultat d'un concours de circonstances, elles sont fortuites, menaçantes et difformes, composées d'individus qui paraissent inconscients de la présence de leurs semblables :

Un mélange d'humains monstrueux et sans nombre  
Gravitait dans les rues. Le ciel était pervers.  
[...]  
(*P*, 197)

Le début de poème est loin de présenter une foule rassemblée pour des idéaux ou des soucis précis et mutuels. Le « mélange » évoqué est celui des gens allant travailler à l'heure de pointe, ce que précisera la fin du texte qui parle du « matin vers huit heures ». La foule parisienne considérée n'est plus celle des cafés, des théâtres ou des passages, chers à Baudelaire, Nerval ou Corbière. Elle est celle de milliers d'anonymes qui vont au travail tous les matins et en reviennent une fois leur journée faite (« À la fin je sais bien on rentre à la maison » [*P*, 197]). L'impératif du travail est à l'origine d'une foule dont l'agglomérat ne résulte pas du libre-arbitre ou du désir soudain de chacun de ses composants, mais d'une obligation commune, d'une nécessité imposée à tous de vivre et survivre. Son caractère hétéroclite fait d'elle un véritable monstre, ce qui est paradoxal dans la mesure où, à l'ordinaire, la monstruosité désigne la norme par contraste. Ici, c'est tout le contraire. C'est la normativité elle-même qui est devenue tératologique, en sorte que le terme « monstrueux » qualifie ici une « créature imaginaire dont le corps est composé d'éléments disparates empruntés à différents êtres réels, et qui est remarquable par la terreur qu'elle inspire<sup>13</sup> ». En l'occurrence, la collectivité matinale constitue une force pure dénuée de raison, dont l'agrégat dépasse d'autant plus l'entendement humain que les éléments disparates qui la composent sont indénombrables. Elle se rapproche de la conception de Wunenburger selon laquelle

[...] la foule est un être collectif totalement présent à soi, spontané, instantané, sans capacité de jouer, de produire de l'apparence, tout entier tendu vers l'intensité, vers un accroissement pur d'énergie. L'agitation, l'excitation, la violence d'une foule ne sont pas d'abord des moyens

---

<sup>13</sup> « Monstre », dictionnaire CNRTL, en ligne : <http://cnrtl.fr/definition/monstre> [consulté le 30 décembre 2018].

en vue d'une fin, mais apparaissent comme le mode d'être essentiel, ultime, de la foule. La puissance d'une foule, qui la rend dans certains cas menaçante et dangereuse, équivaut alors à une sorte de concentration de forces qui se libèrent sans retard<sup>14</sup>.

Les termes associés à l'astronomie ou à l'élévation (*graviter* et *ciel*) indiquent le « mode d'être essentiel<sup>15</sup> » d'une telle concentration de monde. D'une part, le verbe « graviter » attribue à la foule la qualité physique d'un phénomène naturel dont le mouvement supposément perpétuel est inquiétant. Alors que ce mouvement devrait décrire une trajectoire autour d'un centre d'attraction, il ne tourne autour de rien, se contentant d'évoluer « *dans* les rues » (je souligne). La gravitation n'a donc rien du célèbre « rêve de vol » maintes et maintes fois thématiqué en poésie depuis (au moins) Icare. Ici, l'action résulte du fait que les êtres humains gravitent entre eux, c'est-à-dire, selon la loi de Newton, qu'en tant que corps ayant une masse ils exercent entre eux une force attractive qui les fait se mouvoir, et donc se mélanger, de manière aléatoire et désordonnée, à la façon d'atomes. Ils composent une matière vivante et mouvante dont la monstruosité dérive de son aspect chaotique. L'absence d'un centre de gravité est le signe d'une foule dépourvue d'unité et de raison d'exister : ni historiques, ni politiques, les collectivités urbaines contemporaines naissent d'une loi de la nature, et non d'un projet de « vivre-ensemble ». D'autre part, le second alexandrin marque une opposition spatiale d'autant plus nette que ses deux hémistiches sont séparés par un point : « les rues. / Le ciel ». Cependant que les humains sont cloués au sol par la loi de la gravité, ils ne paraissent pas à leur place en dessous d'un ciel où sont les étoiles et les planètes. En raison de cette explication astronomique, la voix poétique confond le phénomène urbain avec le phénomène intersidéral et met à distance une foule qui devient du coup étrange et lointaine même

---

<sup>14</sup> Jean-Jacques Wunenburger, « Esthétique et épistémologie de la foule : une auto-poïétique complexe », dans PAUL, Jean-Marie (dir.), *La foule : mythes et figures, De la Révolution à aujourd'hui*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, en ligne : <http://books.openedition.org/pur/34617> [consulté le 14 décembre 2018].

<sup>15</sup> *Ibid.*

pour celui qui la côtoie. L'attribution d'un dessein nuisible et malveillant au ciel rend palpable un climat d'hostilité générale qui plane sur l'Hexagone : il s'en faudrait de peu pour que la multitude gronde et que les choses tournent à l'orage...

### *Paris sans pitié*

Une même hostilité sourde se dégage de l'environnement urbain. Le poème suivant cliche la population peu avenante d'une rue de Paris :

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

J'étais seul rue de Rennes. Les enseignes électriques  
M'orientaient dans des voies vaguement érotiques.  
Bonjour c'est Amandine.  
Je ne ressentais rien au niveau de la pine.  
Quelques loubards glissaient un regard de menace  
Sur les nanas friquées et les revues salaces.  
Des cadres consommaient. C'est leur fonction unique.  
Et tu n'étais pas là. Je t'aime, Véronique.  
(P, 154)

L'alternance entre alexandrins et hexasyllabes participe de l'aspect baroque du texte au sens où il est, à la fois sur le plan de la structure et sur celui du sens, complexe, surchargé et dynamique. Il donne à voir un espace urbain désagrégé dans lequel se multiplie des saynètes, indépendantes les unes des autres, et où évoluent différentes figures de la ville. Les trois actions de la première strophe mettent en scène une population citadine dont la cruauté primitive est frappante.

Assimilée à une eau bouillante, la foule qui s'amasse en grand nombre au coin du magasin multimédia en est la première trace : elle est à ce point pleine d'ardeur et prompte à s'emporter qu'elle est *brûlante*. Un tel trope rend l'approche de la foule risquée pour le poète qui marche en

solitaire dans une rue de la capitale et se laisse attirer ici et là par des « enseignes électriques ». Le « bain de foule » baudelairien, dont jouissait le flâneur parce qu'il devenait un anonyme au milieu d'une population urbaine qui brisait (en apparence) sa solitude<sup>16</sup>, est devenu un bain bouillant éblouissant de cruauté. Le vocabulaire définit ici la foule comme une entité physique et consistante, dotée d'une grande force physique, dont les mouvements sont ceux d'un liquide épais et brûlant (« bouillonnaient », « dense ») et dont les actions sont brutales (« cruelle »). L'adjectif « cruelle » montre particulièrement que cette foule n'est pas une matière inerte ; il lui accorde une qualité humaine et reconnaît en elle une intention de faire souffrir sans pour autant dire qu'elle en a conscience. C'est en somme comme si le simple fait d'exister en tant que vaste groupe impliquait la cruauté. Raison de plus pour le poète de s'en tenir à distance...

La faune urbaine est le deuxième signe de ce primitivisme bestial mis au goût du jour. L'image d'un molosse en train de triturer le cadavre d'un « pigeon blanc » aggrave sans aucun doute le caractère lugubre du tableau, mais elle est surtout la représentation allégorique d'une *loi de la jungle* qui est en vigueur en ville. Elle se résume comme suit : le plus fort mange le plus faible. Sous le voile d'un état de civilisation avancée se dissimule un état de nature brute et de sauvagerie animale<sup>17</sup>, qui laisse entrevoir la dégradation en cours. Aucune colombe blanche, qui serait signe de paix et de pureté, ne traverse le ciel de la métropole. En lieu et place gît par terre, habillé et plus pour longtemps d'un reste de couleur blanche, l'oiseau le plus répandu des grandes

---

<sup>16</sup> Sur ce point, se référer à Walter Benjamin, « Le flâneur », *op. cit.*, p. 55-98. Il écrit plus exactement que « Le flâneur ne brise qu'en apparence cet "isolement insensible de chaque individu au sein de ses intérêts particuliers" lorsqu'il emplit l'espace vide que son isolement a créé en lui par une intropathie stérile et imaginaire avec des inconnus. », p. 86-87.

<sup>17</sup> D'autant plus que le poète est seul face à cette foule. « Du point de vue d'un être isolé, dans une situation d'indépendance, la foule donne en effet l'impression d'une submersion de l'humanité par l'animalité, qui fonctionne dès lors comme catégorie de l'impulsif et de l'aliénation. [...] Le regard sur la foule ouvre ainsi un contraste de jugements et de sentiments qui permet d'opposer radicalement l'exaltation des participants, qui se sentent rehaussés, et la tristesse et l'indignation du spectateur qui se désole de la manière dont la foule rabaisse l'homme. » Jean-Jacques Wunenberg, *loc. cit.*

zones urbaines. Ce « pigeon blanc », cruellement assassiné par le « meilleur ami de l'homme<sup>18</sup> », est le symbole de ladite dégradation : tout espoir d'une entente harmonieuse entre les êtres humains est vain.

Enfin, l'humiliation d'une « vieille clocharde » par des « enfants » est la troisième manifestation du déficit général d'humanité. La description de la SDF conglomère plusieurs traits qui attestent qu'elle est devenue, comme bien d'autres gens, une personne jetable dans la société contemporaine. Son délabrement tranche avec l'image de l'individu qui « réussit », diffusée dans la semiosis sociale de toutes les manières possibles et imaginables. Sur le plan physique, ce « vainqueur » (comme l'appellerait Benjamin) offre tous les traits d'une virilité exaltée comme suit : c'est un jeune mâle (blanc la plupart du temps), beau et/ou charmant (son physique colle parfaitement aux canons contemporains de la beauté : grand, musclé, mâchoire carrée, dents blanches, yeux clairs, etc.) dont la force et la forme physique, souvent liées à des pratiques sportives, sont signes d'une santé sans faille<sup>19</sup>. Temporellement, il se situe dans un présent éternel : non seulement il est jeune, mais il est moderne<sup>20</sup>, à la page, en parfait accord avec son temps (ici il est au goût des dernières modes vestimentaires, là il est mis en scène utilisant avec aisance les dernières technologies). Ce présentisme dogmatique concourt à faire de l'individu contemporain un être *actif* au sens économique du terme : celui qui « vit dans le présent » est un homme

---

<sup>18</sup> L'impossibilité d'une entente durable et pacifique entre les humains est signifiée de la même manière dans un autre poème qui introduit, au moyen d'un vers qui n'a en apparence pas rapport avec le reste de la scène, une dimension hostile, carrément guerrière de l'individualisme citadin : « Les matins à Paris, les pics de pollution / Et la guerre en Bosnie qui risque de reprendre / Mais tu trouves un taxi, c'est une satisfaction » (*P*, 252).

<sup>19</sup> Cette image de l'individu se retrouve partout dans les publicités, de manière particulièrement flagrante dans celles des grandes marques de vêtements ou de parfums. Les photographies qui servent de publicité aux parfums en donnent un bon exemple : l'homme est une icône virile, un canon de la beauté, une effigie que la marque s'offre, à l'exemple d'un Robert Pattinson pour « Dior Homme ». Pour ce qui est de sa forme et force physique, les représentations les plus évidentes sont diffusées par n'importe quelle publicité pour une marque de sport (Nike, Adidas, Décathlon, etc.).

<sup>20</sup> La notion de « modernité » est érigée en principe fondamental : il faut être moderne (c'est-à-dire, rapide, capable de s'adapter, et surtout, de faire du « nouveau ») pour ne pas être à la ramasse. Ceci est valable autant pour les individus que pour les entreprises ou l'État, comme s'il y avait une phobie ambiante de l'ancien, une peur démesurée du démodé.

« responsable » qui se prend en main afin d’avoir un emploi, une situation, et de préférence une bonne (en milieu compétitif il est celui qui gagne, c’est un *winner*<sup>21</sup>). En conséquence, ses représentations sont toujours saturées de signes ostentatoires de sa réussite professionnelle (ses costumes sont chics, son lieu de travail agréable et moderne), économique (sa maison est confortable et spacieuse, sa voiture neuve, ses habits et accessoires de marque) mais aussi sociale (sa femme est belle, sa famille heureuse et ses amis nombreux). Cette représentation répandue constitue l’idéal type de l’individu contemporain – plus consumériste que citoyen –, dont la femme du texte est effectivement l’antagonique. Elle est de sexe féminin (à l’opposé des valeurs viriles), « vieille » (elle appartient au passé, est improductive et ne peut être une grande consommatrice), « clocharde » (elle n’a pas d’argent et ne possède matériellement rien). De surcroît, le fait même d’être âgée à l’intérieur de la catégorie femme la démunit d’autant plus qu’elle ne peut plus avoir d’enfants, et se retrouve par-là privée de l’« utilité » de reproduire l’espèce – et donc de famille. Aux antipodes de « celui qui réussit », elle est celle qui a « raté » et se recroqueville dans un coin de l’espace public, comme pour s’effacer. Ce repli physique et moral est le signe corporel de sa vulnérabilité et de sa victimisation. Également privée de parole, elle se laisse humilier sans protester par les enfants qu’elle n’aura pas. Ces derniers relayent ainsi l’idéologie utilitaire d’une économie de marché qui tend à se débarrasser de toute personne sans valeur d’échange comme d’un déchet. L’indigente est à ce point *à la rue* qu’elle se confond avec le mobilier urbain et ne reçoit en guise d’aumône que le crachat injurieux des enfants. La « nature » de ceux-ci, généralement admise comme « bonne et innocente », est, elle aussi, dégradée : à l’image de la ville,

---

<sup>21</sup> Les publicités de marque de sport susnommées mettent un point d’honneur à exalter la réussite du « haut du panier », c’est-à-dire de ceux qui gagnent, ou, en version macronienne, des « premiers de cordée ». Bien que ceux-ci soient sportifs dans ces cas, l’impératif d’être un gagnant se transpose et déborde dans tous les domaines : il est un mode de vie érigé en idéal.

ils sont cruels et sans vergogne. La rime « enfants // pigeons blanc » fait ainsi résonner deux entités déchues, qui, d'images d'innocence et de paix, sont devenues les actrices allégoriques d'une méchanceté gratuite, dont la rime riche « ruelle // cruelle » est l'indice le plus évident.

### *Du capital économique*

Il faut s'interroger sur les raisons qui font de la ville un espace peu enviable. L'individualisme, *leitmotiv* de l'œuvre houellebecquienne, est au cœur de la question. Territoire soumis à la loi de la jungle, la ville n'a d'yeux que pour le plus fort et, sous sa gouverne, triomphe la règle du *chacun pour soi*<sup>22</sup>.

Le toponyme du premier vers est un indice des rituels urbains qui ont cours. Que la « FNAC » réunisse une grande foule à son angle indique le succès d'un consumérisme qui s'étend désormais à tous les objets et les biens. Qu'ils soient ici technologiques ou culturels, qu'ils soient là-bas alimentaires ou mécaniques ne changent rien à l'affaire. Il s'agit de *shopping*, d'attractivité pour des nouveaux produits, de soldes, de processus d'achats, etc. etc. Quelle que soit la cause, la foule se concentre autour d'une des plus grandes chaînes françaises de magasins spécialisée dans la distribution de produits culturels et électroniques ; en clair, elle converge vers un épiscentre hexagonal de la consommation. Le paradoxe de la nouvelle donne ultra-libérale de la société contemporaine est de réunir des foules de consommateurs (centres commerciaux, supermarchés,

---

<sup>22</sup> La notion de « responsabilisation » que chérit la classe politique actuelle, et que reconduisent sans distance critique des médias dominants et complaisants, va tout à fait dans ce sens : chacun est responsable de soi-même et de sa situation (surtout financière). Des notions de collectivité ou de solidarité n'ont plus leur place sous cette « dictature de l'individu ». Le 15 janvier 2019, lors d'un conseil municipal auquel il participait, Emmanuel Macron soutenait un tel discours à propos des précaires : « Les gens en situation de difficulté, on va davantage les responsabiliser car il y en a qui font bien et il y en a qui déconnent. » (Arthur Berdah, « Macron veut “responsabiliser” les gens en “difficultés” car “il y en a qui font bien et il y en a qui déconnent” », *Le Figaro*, publié le 15 janvier 2019, en ligne : <http://www.lefigaro.fr/politique/> [consulté le 6 février 2019]).

grandes enseignes, etc.) alors qu'elle les individualise et les met en concurrence en les séparant les uns des autres<sup>23</sup> (au moyen de récits publicitaires faisant de chaque consommateur une manière de héros solitaire). Si ce paradoxe est bien saisi par les poèmes, ces derniers s'en distinguent en montrant que, loin de l'euphorie béate qu'il semble créer, il dégage en fait une ambiance de drame, un ressentiment potentiel constant (par exemple si l'autre a un produit plus récent que le mien) enté sur une insatisfaction sans fin. Au bout de ce processus de captation, l'intérêt pécuniaire de chacun a remplacé l'intérêt général.

La possession d'argent est le pouvoir invisible qui structure et gouverne la société du poème : il organise l'espace urbain et définit les rapports de force entre les citoyens. Les protagonistes de la première strophe sont alors définis par rapport à leur propension à consommer : d'un côté, sur la rue principale, la foule consumériste, de l'autre, en retrait dans une ruelle, la clocharde et les enfants. Le statut social des individus et l'espace où ils vivent dépendent de leur statut économique. La deuxième strophe répète ce schéma et met en scène trois types d'individus qui se définissent en fonction de leur capital. Les premiers sont des « loubards » : alors que le terme était à l'origine un surnom pour petit chien d'appartement, il désigne plus souvent depuis les années 1950/60, par glissement de sens antiphrastique, un « jeune homme vivant en zone urbaine et appartenant à des bandes au comportement asocial<sup>24</sup> », ce que la nomenclature judiciaire récente désigne à peu près par l'expression « délinquant juvénile ». En l'occurrence, ce sont en fait des jeunes, habitant dans les banlieues (ou en zone urbaine), considérés comme asociaux (bien qu'ils soient généralement organisés en bande), et souvent reliés à la petite délinquance. Les limitations

---

<sup>23</sup> Par exemple, les gens qui achètent des Nike plutôt que des Adidas se sentent à la fois uniques et solidaires (de la plante du pied). C'est là le jeu. Voir Pierre Popovic, « Narcisse et Panurge », *Spirale*, Numéro 269, Été 2019, p. 62-64.

<sup>24</sup> « Loubard », dictionnaire Larousse, en ligne : <https://www.larousse.fr> [consulté le 6 février 2019].

de ce genre de désignations sont parfois un peu floues, mais la doxa contemporaine les tient ordinairement pour de *jeunes banlieusards*, au sens péjoratif que le terme a pu acquérir ces dernières années en France<sup>25</sup>, c'est-à-dire au sens de « racaille », terme utilisé naguère par l'ex-président Sarkozy lui-même alors qu'il était en plein exercice de ses fonctions. Si ce chef d'état se permettait ce genre d'étiquetage exclusiviste, c'est parce qu'il faisait fond sur une pseudo-évidence circulant dans de larges zones de la semiosis sociale contemporaine : pour celles-ci, qui dit « jeune banlieusard » dit « loubard », et dit aussi « jeunes individus violents et menaçants ». Il faut voir derrière cela la logique qui aboutit à les considérer comme un danger : alors que l'accroissement exponentiel des situations de précarité<sup>26</sup> les met en marge d'une société qui se définit essentiellement dans son rapport à la consommation, ils « traînent » dans un espace urbain qui multiplie les publicités et les incitations à acheter des marques et des produits de luxe qu'ils n'ont pas les moyens de s'offrir.

D'un côté, les normes et les valeurs consuméristes sont massivement intériorisées par les jeunes des grandes cités de banlieue. De l'autre, la vie précaire et la pauvreté les empêchent de participer pleinement aux activités de consommation et de loisirs marchands. De cette contradiction résulte une poussée des sentiments d'exclusion et de frustration en même temps que des comportements de type délinquants<sup>27</sup>.

Ainsi, les « loubards » sont des individus caractérisés par un capital économique faible sinon inexistant. Le poème, par sa façon de les croquer sur le vif, les montre en train de s'offrir un loisir

---

<sup>25</sup> Cela notamment à cause de la stigmatisation dont ils sont l'objet dans les médias dominants, qui, chaque fois qu'ils en font un sujet, l'évoquent sur un ton grave, voire dramatique en le raccordant à des images d'émeute, de délinquance et de violence. Les banlieues sont ainsi devenues des « quartiers sensibles », euphémisme courant dans la semiosis sociale contemporaine française qui signifie « quartier dangereux » (Cf. « La fissure banlieusarde »). Dans le poème « Hypermarché – novembre » (P, 143) par exemple, se rencontrent « Des banlieusards sapés et au regard brutal » ; le texte reconduit en cette occasion, non sans ironie (une ironie pragmatique qui dit au lecteur : c'est comme cela que tu parles *ou* que tu te laisses parler), l'amalgame systématique de la banlieue et de la violence de ses habitants.

<sup>26</sup> Cet accroissement des situations de précarité touche notamment les jeunes issus des banlieues et d'autres milieux défavorisés.

<sup>27</sup> Gilles Lipovetsky, *Le bonheur paradoxal : Essai sur la société d'hyperconsommation*, Paris, Gallimard, 2006, 377 p., p. 176. Sur ce point, voir particulièrement la section « Pauvreté et délinquance : la violence du bonheur » (p. 173-187), qui traite des violences imputées par l'hyperconsommation aux classes les plus pauvres.

qui ne coûte rien : mater avec envie et insistance les « nanas friquées », épinglant du même coup une association délicate entre ressentiment et machisme.

Les termes familiers *nanas* et *friquées* ont en effet une connotation péjorative. Si le premier signifie *femme* ou *filles*, il est à l'origine un terme argotique qui désigne une prostituée considérée sous l'angle de ses rapports avec son « souteneur » (celui qui vit de la prostitution d'autrui en prétendant les protéger)<sup>28</sup>. Son sens s'étendra ensuite dans les années 1960/1970 pour désigner de jeunes femmes délurées s'offrant en permanence à l'évaluation des jeunes mâles. L'adjectif « friquées », bien entendu dérivé de « fric », laisse résonner la première définition prostitutionnelle dans la seconde. Les deux termes mis côte à côte produisent l'image de femmes riches mais vulgaires puisqu'elles ressemblent à des prostituées – elles exhibent probablement cette richesse en produits de luxe. Parce que ce sont des citadines qui *friment* en exhibant les traces du capital financier dont elles disposent, elles suscitent la jalousie des *loulous* et s'attisent un « regard de menace ».

De leur côté, « les cadres », troisième type d'individus rencontré dans la seconde strophe, sont les seuls qui échappent à l'atmosphère d'hostilité : la consommation haut de gamme fait partie de leur privilège de caste, ils en usent et abusent sans se préoccuper des autres et du reste. Les deux hémistiches de l'alexandrin sont formés d'une phrase chacun, affichant ainsi une concision calme, mais brutale : « Des cadres consommaient. C'est leur fonction unique. » La structure grammaticale simplissime sujet/verbe du premier hémistiche exprime la plénitude qu'ils ressentent : jouir de biens est pour eux une seconde nature. Mais la deuxième phrase dénature la première. Elle dit que le seul but de leur existence est de remplir une fonction, et une seule, qui leur est imposée par

---

<sup>28</sup> « Nana », dictionnaire du CNRTL, en ligne : <http://cnrtl.fr/> [consulté le 7 février 2019].

le système économique. En d'autres termes, ces individus qui se disent libres sont esclaves de la liberté de ne faire qu'une chose que la gouvernance sociale leur a octroyé. Une autre façon de lire le décalage entre les deux phrases consisterait à noter que la roideur sans issue de la seconde tranche nettement avec la banalité en apparence innocente de la première, mais il est clair que les deux énoncés n'ont de sens que l'un par l'autre. En d'autres termes, cet alexandrin se lit comme une loi systémique, scientifique, qui gouverne et structure le système économique : les cadres sont utiles et nécessaires à la société consumériste, et réciproquement. Parce qu'ils sont parfaitement intégrés aux rouages d'une telle économie, les cadres ne sont la source d'aucun trouble dans la ville et remplissent leur fonction mécaniquement. L'opposition de tons entre les deux hémistiches rend très bien la brutalité fonctionnelle qui préside au classement des individus selon leur capacité à consommer. Cette hiérarchisation a des conséquences bien au-delà de la zone professionnelle desdits cadres. L'espace urbain lui-même est régi par la circulation des capitaux. Tout se passe comme si, au travail à la chaîne du taylorisme, si bien montré par Charlie Chaplin dans *Les Temps modernes*, s'était substitué un entrelacs de chaînes consuméristes, sorte de toile d'araignée où chacun est pris et fixé dans une place définie, qui, artificiel mais tout aussi sauvage, remplace la chaîne alimentaire naturelle.

### *Du capital sexuel*

L'espace urbain n'est pas seulement informé par la donne économique. Un autre capital, sexuel celui-là, lui donne forme. Le poète qui aborde en solitaire la rue de Rennes n'est aucunement préoccupé par la population hostile qui grouille autour de lui. Les nombreux *sex-shops* et divers

autres lieux qui promettent le plaisir des sens<sup>29</sup> dans le périmètre montparnassien émoustille sa libido et le détourne un instant du reste de la scène qu'il décrit. À l'aide « d'enseignes électriques », la ville multiplie les propositions sexuelles, et elle use pour cela de tous les moyens techniques dont elle dispose, avec une prédilection en vitrine pour les néons criards et les affichages clignotants. S'il se laisse guider par des appels lumineux, rien de cela ne fait de réel effet au poète. Les rimes plates de la seconde strophe, dont la simplicité contraste avec celles de la première, soulignent l'aspect « bête » (au double sens de *stupide* et *bestial*) des tentations pseudo-érotiques de la ville et accompagnent par le son l'atmosphère de platitude désespérante qui s'en dégage. La rime « électrique // érotique » signale la facticité de la supposée charge sexuelle offerte aux passants ; les deux termes fonctionnent comme un oxymore puisque les caractères charnel, sensuel et amoureux de l'érotisme sont annulés par l'essence mécanique de l'électricité. La finale du mot « électrique » annonce cependant l'ultérieure désignation triviale du sexe masculin : « Bonjour c'est Amandine / Je ne ressentais rien au niveau de la pine ». Le premier de ces deux vers cite la formule par laquelle une prostituée aborde un client potentiel : le don d'un seul prénom, de surcroît familier et faisant bien jeune, vise à voiler la teneur vénale de la relation qu'elle cherche à établir. Par cette médiation, le poème indique que l'érotisme lui-même est soumis au consumérisme, tandis que la présence des « revues salaces<sup>30</sup> » sur les étalages suggère que toute relation affective ou physique est par avance désincarnée. Le désir ne porte plus que sur des corps glacés par la photo à la une des magazines spécialisés. Dans l'espace mercantile de la ville, l'*éros* est un bien

---

<sup>29</sup> Le poème « Dans le métro à peu près vide » (*P*, 101) sollicite également la dimension érotique de ce quartier avec un « sauna naturiste » près duquel le poète se réveille après une errance dans le métro, et signale de la sorte son exclusion de possibles relations (sexuelles) en le maintenant à l'écart de tels lieux.

<sup>30</sup> À propos de l'*éros* désincarné voir aussi ce quatrain : « Expériences inarticulées / J'achète des revues sexuelles / Remplies de fantasmes cruels / Au fond, il faut éjaculer » (*P*, 80). Les fantasmes dont il est question peuvent être cruels en eux-mêmes (*bondage* ou autre), mais ils le sont surtout parce qu'ils sont irréels : ils agitent sous les yeux du poète des désirs qui ne seront jamais accomplis, parce qu'il n'est pas pourvu d'un capital sexuel suffisant ; les expériences restent « inarticulées », seuls les désirs le sont, voués à s'épancher sur du papier glacé.

consommable comme les autres. Tel l'argent, il anime la concurrence individualiste et instaure la même ambiance d'hostilité entre les maillons de la chaîne. En ce sens, le capital économique des cadres leur permet de « consommer » des « revues salaces » que les « loubards », dépourvus de moyens financiers, ne peuvent pas se payer – non plus qu'ils ne peuvent aborder les « nanas friquées » – et observent avec rancœur une consommation dont ils sont exclus. L'atmosphère est à la fois hostile et plate : seul leur « regard » est menaçant. Mais c'est tout ce qu'ils font, ils font les gros yeux.

La série de ces personnages que forment « la foule », « la vieille clocharde », les « nanas friquées », « Amandine », les « cadres » et les « loubards » compose un ensemble dont les différents éléments vivent dans le même monde. Bien qu'ils soient différents, ils sont soumis à la même loi du (néo)libéralisme et du « capitalisme addictif<sup>31</sup> » : l'argent. La ville n'a plus rien d'historique ni de politique, elle est uniquement organisée par la distribution et la circulation des capitaux entre les individus. Le poète est lui-même à l'intérieur de ce monde et se laisse porter au gré de ses propositions, ce qui ne l'empêche pas d'avoir sa réserve d'indépendance : il aime « Véronique ». Les deux phrases du derniers vers reprennent la simplicité grammaticale du précédent, produisant le même effet d'une concision calme, mais brutale. L'absence de l'être aimé exprimée par la négative dans la première tranche avec la sincérité quasi désarmante de l'aveu amoureux dans la seconde. Cet écart est l'ultime signe de la violence urbaine vécue par le poète qui est du même coup à côté de la plaque et fait sa déclaration dans le vent. Si la rime en *-nique* signale de surcroît que cet amour est aussi physique, voire un peu vulgaire, il n'en reste pas moins

---

<sup>31</sup> Patrick Pharo, *Le capitalisme addictif*, Paris, PUF, 332 p.

qu'il s'oppose radicalement à l'insoutenable froideur de l'espace urbain. Une telle affirmation d'*aimer* constituerait l'unique refuge possible au milieu d'un monde vulgaire, le seul rempart face au prosaïsme ambiant et à la déshumanisation générale de la société. C'est en soi un acte de résistance, et peut-être une nécessité pour parvenir à survivre.

« Le travail, c'est la santé<sup>32</sup> »

Alors que les espaces urbains en France se transforment peu à peu en des « lieux récréatifs » propres à la consommation marchande et culturelle, les représentations de la ville dans les poésies ignorent toute ambiance festive. Aucun poème n'évoque ces « joyeuses fêtes » qui, ici ou là, prennent la forme d'un spectacle, d'un festival ou, plus largement, d'un divertissement ou d'une animation populaire. Rien non plus qui concernerait les cafés branchés, les restaurants gastronomiques, les boutiques de mode, les étals des artisans spécialisés et les magasins de mode qui tendent à créer l'impression d'une « ville hédoniste<sup>33</sup> ». Les textes décrivent en fait une entité urbaine dans laquelle les plaisirs sont inexistantes ou infimes tandis que l'absence de travail suscite angoisse, honte et mort sociale. En effet l'espace-temps de la ville textuelle est régi par un capitalisme oligopolistique dans le giron duquel seuls les individus disposant du capital nécessaire s'en sortent. Là où la circulation des capitaux prédomine, le niveau de vie des humains dépend de

---

<sup>32</sup> Titre d'une chanson (1965) d'Henri Salvador, devenu par la suite une expression populaire. La propension ironique d'une telle affirmation dans la chanson tient au vers qui la suit : « Le travail c'est la santé / Rien faire c'est la conserver ». Les paroles se moquent de la promesse mensongère d'une vie meilleure et plus libre au prix d'un dur labeur qui n'en finit jamais. Les travailleuses et les travailleurs sont en fait des « prisonniers du boulot / [qui] N'font pas de vieux os » : le travail, ça n'est précisément pas la santé. Au contraire, travailler tue. Il vaut mieux être un « pétanqueur », c'est-à-dire un glandeur, et profiter de la vie. Le refrain, passé dans le domaine du langage courant à titre d'idiome, est en quelque sorte symbole d'une telle pensée.

<sup>33</sup> Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 192. Voir aussi ce passage de la page précédente : « Les centres villes évoquent également une sorte d'Âge d'or généreux et festif, transformés qu'ils sont en espaces de distraction s'organisant autour des valeurs d'"ambiance", d'animation et de spectacle. La ville industrielle était conçue pour la production, la ville post-industrielle l'est pour la consommation et les loisirs. », *Ibid.*, p. 191.

leur « capacité » à les capter et les accumuler. Le travail rémunéré, en tant que source de revenus réguliers, est une pierre angulaire de la société méritocratique et marchande : il faut « gagner sa vie » pour pouvoir la vivre. La langue courante en dit long sur les liens *travail-argent-vie* : il s'agit de « gagner de l'argent » par le travail afin de pouvoir subvenir à des besoins primaires (se loger, manger) et de pouvoir satisfaire des besoins (jugés) secondaires (loisirs, divertissements, vacances, etc.). Une vie, ça *se gagne* et ça *se mérite* par un « dur labeur<sup>34</sup> ». L'emploi est d'autant plus central dans la vie des individus que la distinction entre dépenses « primaires » et « secondaires » s'est atténuée : il est tout aussi important à leurs yeux de subvenir à des besoins basiques que de pouvoir consommer des activités et/ou des objets qui ne sont pas vitaux. En effet, si la profession exercée est un vecteur majeur de l'inclusion, de l'identité et du statut social, la consommation en est un autre, non moins efficace et impérieux. « L'impératif premier est de pouvoir bénéficier de revenus confortables pour participer de plain-pied à l'univers des satisfactions marchandisées<sup>35</sup> ». Au sein d'une société consumériste, *consommer* c'est *exister*. En somme, le trio travail-argent-consommation organise la ville et la vie de ses occupants. Les poésies houellebecquiennes distinguent sur ce sujet deux cas de figure : il y a d'un côté ceux qui ont un emploi et qui, de ce fait, s'intègrent à la vie urbaine quand ils ne la créent pas (ce sont principalement des « salariés » et des « cadres ») ; il y a de l'autre ceux à qui le travail rémunéré manque, lesquels deviennent les proscrits de la ville et des modes de vie qu'elle appelle et légitime.

---

<sup>34</sup> L'un des slogans de la campagne présidentielle de Sarkozy en 2007 allait en ce sens : « Travailler plus pour gagner plus » ; il y a là l'idée que l'individu est responsable de sa situation financière, et que la société fonctionne au mérite : plus on travaille plus on gagne d'argent, plus on vit. Il affiche un libéralisme décomplexé en remettant en cause la semaine des 35 heures et traduit la volonté de « libérer » le travail afin de permettre à ceux qui le souhaitent une augmentation de leur *pouvoir d'achat* – intimement lié à leur *pouvoir de vivre*.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 243. Lipovetsky souligne également le fait que « les individus les moins nantis recherchent des compensations dans la consommation, dans l'acquisition de services ou de biens d'équipement, fût-ce parfois au détriment de ce qui est le plus utile. C'est ainsi que certains ménages peuvent s'abonner à la télévision payante cependant qu'ils ne peuvent pas payer leur facture d'électricité » (p. 177).

### *Un moins-que-rien*

Les « sans-dents » d’hier sont aujourd’hui devenus soit les « sans-emplois », soit les « personnes en situations de précarité » ainsi que la doxa politico-médiatique les dénomme à l’aide d’une périphrase pudique. Ces déclassés sociaux sont les visages contemporains d’une pauvreté d’un genre nouveau qui a pour nom la « précarité ». Sous cette appellation se rangent un large panel d’individus que la société considère dans des situations « non-acceptables », ou qui se voient dans l’incertitude et la peur de s’y retrouver dans un futur proche – mais c’est tout ce qu’elle fait, quand elle veut bien le faire : elle les *considère*. L’acceptabilité de la situation est variable : en France, la précarité est fortement dépendante de l’emploi et elle est communément admise pour commencer là où les personnes ne sont plus dans la possibilité de subvenir à des besoins élémentaires comme se nourrir et se loger. Parmi les nombreuses « situations de précarité » (CDD, stage, intérim, travailleurs autonomes, etc.), la principale en France reste le chômage<sup>36</sup>, mot qui constitue le titre du poème suivant :

#### « Chômage »

Je traverse la ville dont je n’attends plus rien  
Au milieu d’êtres humains toujours renouvelés  
Je le connais par cœur, ce métro aérien ;  
Il s’écoule des jours sans que je puisse parler.

Oh ! ces après-midi, revenant du chômage  
Repensant au loyer, méditation morose,  
On a beau ne pas vivre, on prend quand même de l’âge  
Et rien ne change à rien, ni l’été, ni les choses.

Au bout de quelques mois on passe en fin de droits  
Et l’automne revient, lent comme une gangrène ;  
L’argent devient la seule idée, la seule loi,

---

<sup>36</sup> « En moyenne sur le deuxième trimestre 2018, le taux de chômage au sens du BIT est de 9,1 % de la population active en France (hors Mayotte) [soit] 2,5 millions de personnes. » Insee, en ligne, <https://www.insee.fr/fr/statistiques/3598305> [consulté le 14 février 2019].

On est vraiment tout seul. Et on traîne, et on traîne...

Les autres continuent leur danse existentielle,  
Vous êtes protégé par un mur transparent ;  
L'hiver est revenu. Leur vie semble réelle.  
Peut-être, quelque part, l'avenir vous attend.  
(P, 38)

Si le chômage est un statut ou un état (on *est* au chômage), l'utilisation d'un verbe de mouvement (ici *revenir*, mais ce pourrait être le verbe *aller*) en fait une métonymie de l'agence gouvernementale Pôle Emploi, dont les « 54 000 agents au service de l'emploi » sont chargés d'accompagner les « demandeurs d'emploi » vers « le retour à l'emploi<sup>37</sup> » et de leur verser des indemnités, mais aussi d'aider les entreprises dans leurs démarches de recrutement. Le fait même d'être au chômage est un facteur d'exclusion sociale majeur. Le chômeur est par deux fois mis à la marge de la société : non seulement il est privé de ce levier majeur d'inclusion social qu'est l'exercice d'un emploi, mais il est également dépourvu du statut de « consommateur », car l'indemnité financière qu'il reçoit en tant que chômeur ne lui permet pas de participer à la société marchande. Le mécanisme de solidarité supposé soutenir le chômeur qui parle dans le poème lui fait d'autant plus ressentir son exclusion qu'il se trouve dans l'obligation de multiplier les allers-retours à l'agence afin de toucher une somme dérisoire – elle lui permet à peine de payer le loyer. Comme pour « la vieille clocharde » dans le poème « À l'angle de la FNAC... » (P, 154), son mutisme est signe d'une humiliation contre laquelle il ne peut rien. La ville, lieu de ses pérégrinations, en devient un espace décevant qu'il « connaît par cœur », car elle se rétrécit pour

---

<sup>37</sup> Ces informations se trouvent sur la page d'accueil du site internet de Pôle Emploi, <http://www.pole-emploi.org/poleemploi/> [consulté le 20 juin 2019]. La répétition quasi obsessionnelle du terme « emploi », mais aussi celle de termes tels ceux d'« innovation », de « réussite », de « mobilité », d'« entrepreneuriat » et j'en passe, ou l'expression « demandeur d'emploi » (celui qui n'a pas d'emploi en quête forcée) sont autant de signes qu'il s'agit moins d'un organisme de solidarité que du « bras armé » d'une société salariale en guerre contre les chômeurs – la vidéo de présentation de Pôle Emploi en dit long avec ses airs de clip publicitaire (on y est faussement heureux, on y rit, on y trouve du travail sur fond de musique héroïque : en bref, cela ressemble à une publicité de supermarché) vantant les mérites d'une telle idéologie.

lui à mesure que le temps passe. Être chômeur en effet, c'est très vite être condamné à fréquenter les mêmes endroits (les bureaux de Pôle Emploi, tout particulièrement), à répéter les mêmes trajets et à utiliser les mêmes transports en commun, comme cette ligne de « métro aérien » tant utilisée pour aller au chômage. La répétition à la rime du mot « rien » dans le premier quatrain est significative d'un espace stérile et sans horizons : elle invite à penser qu'« au milieu » d'une société salariale dont la normativité consiste à utiliser les « êtres humains » comme autant de forces de travail qu'il suffit de « renouveler », le chômeur n'est *rien* parce qu'il reste sans emploi.

Le chômeur occupe une grande place dans le paysage hypermoderne de l'exclusion. La logique utilitariste et méritocratique du libéralisme en fait une brebis galeuse qu'il faut maintenir à l'écart du troupeau : force de travail sans travail, il n'a pas de valeur marchande et il est donc inutile à la société. De surcroît, il a l'audace de vivre aux dépens des honnêtes travailleurs en touchant des allocations. Le chômage est attaqué sur deux fronts. D'une part, il l'est en tant qu'absence de travail : règne en effet une représentation dominante du chômage qui le présente comme un mal qu'il faut combattre pour le bien du peuple, parce qu'il prive celui-ci d'une partie de ses moyens de vivre<sup>38</sup>. D'autre part, il l'est en tant qu'allocation : dans de nombreux discours, qui vont de la droite conservatrice à la droite libérale, auxquelles se joint l'extrême-droite s'il est question de chômeurs immigrés, le chômage est une machine à fabriquer des « assistés ». À cela se greffe un stéréotype de longue durée, qui donne à voir le chômeur comme un fraudeur, toujours en quête d'une façon de ne pas travailler tout en bénéficiant d'une allocation. Ainsi, le substantif « chômage » que le poème arbore en titre est à lui seul un mot qui attire les préjugés, les ressentiments et l'exclusivisme de classe. Alors que le chômage est un droit social acquis, il n'est

---

<sup>38</sup> Les différentes promesses de campagne électorale, tenues par les politiques de tous bords, à propos de l'inversion de la courbe du chômage sont révélatrices de l'impératif (factice) reconnu par une société entière de faire baisser le taux de chômage pour que la situation économique soit considérée comme bonne.

que rarement désigné comme tel. Un ensemble de représentations partielles dont il est le foyer circulent dans la semiosis sociale et gravitent autour d'un noyau conflictuel. On aura reconnu dans cette phrase la définition du « sociogramme » de Claude Duchet. Le noyau conflictuel de ce sociogramme du chômage se présente sous cette forme : *chômeur, mais profiteur*. Du premier au deuxième terme, l'énoncé glisse du social (chômeur) au moral (profiteur). À ce glissement s'arriment des jugements péremptoires et des accusations méprisantes, où il est question d'inutilité, de paresse, de comédie, d'assistantat immérité, etc. Le tout dérive souvent vers des propos qui accusent les chômeurs d'être les seuls responsables de leur situation<sup>39</sup>. Dans la seconde strophe, le mot « rien » est répété encore deux fois et amène à penser du sans-emploi qu'il est un *moins-que-rien...*

### *L'avenir radié*

À l'écart du marché du travail, l'angoisse du manque d'argent devient rapidement viscérale. Puisque le chômeur « ne gagne pas sa vie », il ne peut pas la vivre. Chaque premier du mois, la difficulté grandissante à payer le loyer fait planer sur sa tête la menace de perdre son toit, ce qui a pour effet de le plonger dans de longues et profondes réflexions, marquées par la tristesse et l'amertume. L'expression « méditation morose » constitue un réseau d'opposition dont les termes reproduisent le « mur transparent » qui sépare le sans-emploi du reste de la société et s'organisent comme suit. D'abord, sur un plan moral, alors que les travailleurs des classes moyennes s'adonnent « librement » à la pratique de loisirs de « bien-être », au yoga et à d'autres activités « zen » dérivées

---

<sup>39</sup> C'est un précepte du capitalisme libéral que de rendre les démunis responsables de leur sort. « Le capitalisme, plutôt que de payer royalement l'oisif, déverse son armée de réserve de chômeurs dans la rue et l'accuse d'y être. » Susan Bock-Morss, « Le Flâneur, l'Homme-sandwich et la Prostituée : Politique de la Flânerie », dans WISMANN, H., *Walter Benjamin et Paris*, Paris, CERF, 1986, 1033 p., p. 361-402, p. 376.

d'un néo-bouddhisme de rencontre, la seule « méditation » à laquelle peut se livrer le chômeur ne lui permet pas de « lâcher prise », et moins encore de trouver une « paix intérieure ». En revanche, elle amplifie son mal-être parce qu'elle porte sur une préoccupation vitale sans issue. Ensuite, dans la mesure où la méditation suppose une certaine élévation de l'esprit par rapport aux soucis quotidiens, le matériel s'oppose au spirituel. L'adjectif « morose » signale l'échec de l'élévation méditative pour le demandeur d'emploi : celui-ci ne peut s'affranchir des tracasseries d'ordre pécuniaire et sa situation l'abat de tourments. Enfin, l'expression implique une opposition d'un point de vue économique qui englobe les deux précédentes : du côté de la méditation, de l'élévation et du bien-être se trouvent ceux qui disposent d'un capital financier suffisant pour se permettre de « relaxer », tandis que du côté du « morose » sont les « précaires » qui, comme le poète/chômeur, n'ont presque rien et vivent dans l'angoisse de se retrouver à la rue. La chose est bien connue : l'indigent ne peut penser à autre chose qu'au manque de moyens dont il souffre. Dans le troisième quatrain, une fois privé de son unique source de revenus, le chômeur subit la domination de l'argent. Pour l'individu « en fin de droits », ce sont la faim, l'angoisse et la solitude qui dirigent désormais sa vie<sup>40</sup>. Le texte pointe du doigt une société qui place l'économie avant l'humain : seul le travail rémunéré permet de s'affranchir un tant soit peu de la violence de l'argent, parce qu'il pourvoit d'un capital permettant de (sur)vivre. L'arrivée à échéance des droits aux allocations est l'élément majeur de la désaffiliation progressive à la société que connaît le sans-emploi.

---

<sup>40</sup> Un roman comme « Quand le diable sortit de la salle de bain » (2015) de Sophie Divry, une chronique comme celle du « Journal d'une branleuse » (2015) d'Anne David ou un recueil de poésie comme « Chômage monstre » (2017) d'Antoine Mouton décrivent chacun à leur manière cette réalité déshumanisante vécue par les chômeurs (en fin de droits). Ils s'opposent au moyen de leur écriture à la représentation dominante qui, dans la semiosis sociale actuelle, « fait du chômage une honte et du chômeur le responsable de son sort ». Cf. Pierre Popovic, « Les radioux et les radiés » [sur Anne David], « Du réalisme, du chômage et de l'imaginaire social » [sur Sophie Divry] et « Le nouvel ange de l'histoire » [sur Antoine Mouton], dans *Spirale*, n° 254 (automne 2015), p. 9-12 ; n° 259 (hiver 2017), p. 30-32 ; n° 264 (printemps 2018), p. 67-69.

Cette échéance est le seul événement à s'inscrire dans la temporalité vague du poème. Dans le premier quatrain, l'expression « Il s'écoule des jours » figure un temps qui file entre les doigts. La tournure impersonnelle ajoute à l'impression de flou historique. Puis, dans le troisième quatrain, le moment fatidique arrive « Au bout de quelques mois » : l'unité temporelle s'est dilatée (les *jours* sont devenus des *mois*) et la locution *au bout* profile un temps unidirectionnel dont le terme coïncide avec la fin du droit au chômage. Enfin, le texte est intégré dans l'unité temporelle supérieure d'une année : chacune des quatre strophes correspond à une saison. Du printemps (dont il n'est pas fait mention) à l'hiver, cette trajectoire est significative d'un individu qui rentre dans son dernier hiver. Alors que tous les verbes du poème sont au présent (indicatif ou participe), l'unique occurrence du passé composé fait de l'hiver un événement situé dans le passé en même temps que son procès donne à voir les conséquences de ce retour de la saison froide : le poète sans-emploi n'a pas d'avenir, sinon dans un ailleurs abstrait et peu probable...

### *Déjà mort, mais encore vivant*

L'évolution des pronoms personnels reproduit dans la matière du texte l'altération de la subjectivité du chômeur, qui se voit progressivement refusé le titre d'individu en raison de sa mise au ban par l'idéologie totalitaire de l'emploi. D'abord aphasique dans le premier quatrain, le « je » disparaît ensuite au profit d'actualisations du participe passé qui se rapportent au poète/chômeur (« repensant » et « revenant ») et d'un « on » impersonnel dans les deux quatrains suivants. Alors que la première occurrence du pronom indéfini neutre a une valeur de vérité générale dans ce vers : « On a beau ne pas vivre, on prend quand même de l'âge », les occurrences suivantes se réfèrent plus précisément à l'ensemble des chômeurs et décrivent le sort inéluctable auquel ils sont condamnés : « on passe en fin de droit » ; « On est vraiment tout seul. Et on traîne, et on traîne... ».

Enfin, dans le dernier quatrain, le pronom « vous », sujet d'un verbe au singulier (« êtes protégé »), est une adresse du chômeur à lui-même – et plus généralement, au chômeur lambda – qui instaure une distance et marque une rupture avec la société alentour (et avec lui-même). Parce qu'il est sans-emploi et désormais sans allocations, il est exclu de la circulation des capitaux qui régit la ville et ses espaces de sociabilité. Néanmoins, il n'est pas pour autant exclu de l'espace urbain au sens géographique du terme. Paradoxalement, il ne participe plus aux échanges commerciaux et humains, mais il y assiste, comme s'il était derrière « un mur transparent » qui l'en sépare définitivement. En ce sens le chômeur n'a pas de vie (sociale ou professionnelle) cependant qu'il observe celle des autres comme s'il regardait dans une vitrine une chose trop dispendieuse : il est déjà mort, mais encore vivant (du moins physiquement).

Cette idée d'une *mort-vivance* se signale dans le texte d'au moins deux manières. La première, assez littérale, est énoncée dans la contradiction entre le fait de « ne pas vivre » mais de quand même vieillir : la vie sociale et professionnelle est inexistante, cependant que la vie biologique continue et finira par mener l'individu à son décès physique. La seconde, plus suggestive, se trouve dans le tissu des vers. D'une part, l'expression « on passe en fin de droits » a son calque dans l'expression « patient en fin de vie », d'autant plus qu'au niveau sonore « passe en » est très proche de « patient », et comporte le mot « fin ». L'expression sonne de cette façon comme le double glas du chômeur : la fin de ses aides financières est aussi la fin de sa vie. D'autre part, la « gangrène » qui sert de comparant à la lenteur de l'automne réitère le sème de la maladie, avec en l'occurrence une affection caractérisée par le pourrissement d'une ou plusieurs partie(s) du corps, et donc d'une mort prochaine et putride. Cette seconde manifestation d'une mortalité vivace fait ainsi du chômeur un malade incurable, condamné à se regarder peu à peu amputé de sa vie : la désaffiliation et l'isolement dont il est victime déclarent la mort antécédente du social sur le

biologique. Pris dans ce réseau de sens, le texte dessine l'image d'un patient en fin de vie à l'hôpital : le « mur transparent » a tout de la vitre de la chambre d'un malade contagieux dont on se « protège ». Car, si le chômage est une gangrène au sens littéraire du terme, il est aussi un « mal insidieux qui menace d'envahir la société<sup>41</sup> » – c'est le propos d'un certain nombre de discours circulant dans la semiosis sociale contemporaine que le poème se plaît à convoquer. Le noyau oxymorique *mort-vivant* signale et cristallise la contradiction essentielle du sans-emploi qui est la suivante : cependant qu'il lui est reproché de n'être jamais assez « responsable » pour se sortir de sa situation, son existence individuelle et sociale lui est refusée du fait même de cette situation<sup>42</sup> ; de tels discours lui maintiennent la tête sous l'eau en toutes circonstances et lui inflige une logique autodestructrice à l'image du « serpent qui se mord la queue<sup>43</sup> ». De la sorte, être sans travail rémunéré, c'est être mort et vivant à la fois : au lieu de s'opposer l'un à l'autre, les deux termes connaissent une étrange cohabitation. Cela conduit à postuler l'existence d'un sociogramme global de l'individu post-moderne, englobant le sociogramme du chômage décrit ci-dessus, et qui serait « mort, mais vivant » (ou « mort, mais survivant »). Ce sociogramme, les poésies houellebecquiennes le déplacent et elles en explorent les nombreuses variantes, parmi lesquelles on trouve celle du chômeur « en fin de droits ». La suite de cette étude s'efforcera de lire les intrications poétiques du mort et du vivant, et de penser la façon dont l'écriture fait en sorte que, loin d'être opposés comme dans les religions traditionnelles, ces termes coexistent dans une espèce de flux ou de fondu enchaîné.

---

<sup>41</sup> « Gangrène », Larousse en ligne, <https://www.larousse.fr> [consulté le 26 février 2019].

<sup>42</sup> On pourrait ajouter un troisième terme à ce noyau contradictoire du chômeur qui est également tenu pour responsable de la situation économique délétère.

<sup>43</sup> Pierre Popovic parle en ce sens de la « nature reptilienne » du chômage en tant que donnée politique : « À chaque élection, les candidats le voient qui ondule surnoisement. La bête risque de leur nuire ». En conséquence, ils font tout pour que la courbe du chômage « devienne séduisante, sinon elle reste le serpent du pêché ». Pierre Popovic, *Chroniques d'une branleuse...*, loc. cit.

### *Des tours sans horizon*

Outre les nombreuses formes de précarité sur le plan de l'emploi repérées ci-dessus, les poésies représentent surtout le travail sous sa forme salariale. Elles abritent en effet une faune composée d'employés de bureau, de cadres et de secrétaires pour qui la routine *métro-boulot-dodo* est à mourir d'ennui ou gorgée de non-sens. Alors que le chômeur « traverse » la ville et multiplie les aller-retours dans un espace vague, la géographie urbaine que connaissent celles et ceux qui ont « la chance » d'avoir un emploi est au contraire déterminée. Elle a deux foyers : l'un est la tour GAN, dans le quartier des affaires de la Défense, l'autre la tour Montparnasse. Ces deux immeubles de bureaux tranchent avec l'architecture haussmannienne de la « capitale de la modernité », absente des poésies. Leur présence atteste un choix esthétique qui se place du côté du modernisme post-industriel des années 1970. Les rares indices textuels d'une temporalité historique leur sont attachés :

J'ai croisé un vieux prolétaire  
Qui cherchait son fils disparu  
Dans la tour GAN, au cimetière  
Des révolutionnaires déçus.  
(*P*, 71)

Dans ce quatrain extrait du triptyque « Répartition-consommation » (*P*, 69-71), la tour GAN est un symptôme visible du phénomène de métropolisation mondiale<sup>44</sup> dont la conséquence au niveau local est d'entraîner la tertiarisation des grandes villes : les employés de bureaux ont remplacé les

---

<sup>44</sup> Anne Clerval définit la métropolisation comme « une nouvelle division internationale du travail qui entraîne la concentration des emplois très qualifiés dans les villes qui dominent l'économie mondiale ». En d'autres termes les grandes villes anciennement industrielles du monde occidental deviennent les centres de commandement de la production déplacée dans les pays du Sud. Voir « Anne Clerval : "À Paris, le discours sur la mixité sociale a remplacé la lutte des classes" », entretien avec Pierre Duquesne, *L'Humanité*, publié le 18 octobre 2013, en ligne, <https://www.humanite.fr> [consulté le 28 février 2019].

ouvriers des usines et le paysage urbain a été redessiné à la suite de la désindustrialisation<sup>45</sup>. Le « vieux prolétaire » que croise le poète n'a plus sa place dans ce « nouveau monde ». L'expression qui le désigne pourrait être un pléonasme : l'adjectif « vieux » ne souligne pas seulement le fait que l'homme est âgé, mais il redouble le caractère suranné du substantif « prolétaire » qui paraît lui-même appartenir à un autre temps. Dans cet ailleurs temporel, un avenir marxiste était envisageable et l'on pouvait croire à la libération du prolétariat au moyen d'une révolution supposée abolir le capitalisme et l'exploitation de l'homme par l'homme. C'est là un temps passé. Les partis politiques qui portaient autrefois le projet communiste sont aujourd'hui discrédités face à la « victoire » autoproclamée du (néo)libéralisme, dont la tour GAN est le symbole. En conséquence, la ville – du moins, certaines parties d'elle – est le « cimetière » d'un rêve idéologique enterré vivant dans les allées duquel viennent errer quelques « révolutionnaires déçus ». Mais elle est aussi le « cimetière » – ou la morgue à ciel ouvert – des employés de bureau qui « perdent leur vie à la gagner » et ont été absorbés à jamais par la tour – et donc par le travail de bureau. Si l'époque a changé et qu'il existe une rupture paradigmatique entre la génération de l'ancien ouvrier (le père) et celle de l'employé du secteur tertiaire (le fils)<sup>46</sup>, le travail est toujours, comme du temps des usines, une cause de mortalité : dépression, *burnout* ou suicide, la liste des effets néfastes du travail au temps des *open-space* est longue et dessine le nouveau visage du *tripalium*<sup>47</sup>. La détention

---

<sup>45</sup> Ceci implique souvent une gentrification ou un embourgeoisement des quartiers, c'est-à-dire l'éviction des classes populaires et ouvrières au profit de classes plus aisées qui utilisent et aménagent l'espace différemment, et dont la conséquence est l'augmentation des prix à cause de cette « revalorisation » urbaine. Se référer à l'ouvrage d'Anne Clerval, *Paris sans le peuple : La gentrification de la capitale*, Paris, La Découverte, 2013, 254 p.

<sup>46</sup> Sur le thème de la fracture générationnelle et sociale lire par exemple le roman d'Annie Ernaux, *La place*, Paris, Gallimard, 1983, 113 p.

<sup>47</sup> À titre d'exemple on peut citer la vague de suicides survenue chez les employés d'Orange (anciennement France Télécom) entre 2008 et 2009 : au total 35 personnes se sont données la mort. L'événement, fortement relayé par les médias et qui a marqué la France, est ainsi devenu un symbole de la souffrance au travail et des conséquences des nouvelles méthodes de management (liées à la tertiarisation de l'économie) qui se sont avérées néfastes.

d'un travail n'est pas garante d'une situation améliorée puisque c'est de la vie de l'individu qu'il peut être question, comme dans cet autre extrait :

[...]  
Au loin j'aperçois la tour GAN,  
C'est là que se décide ma vie.

Les cadres montent vers leur calvaire  
Dans des ascenseurs de nickel,  
Je vois passer les secrétaires  
Qui se remettent du rimmel.  
(*P*, 76)

Le poète observe les deux figures principales de la vie de bureau se rendre sur leur lieu de travail : « les cadres » et « les secrétaires ». Symptomatiques de la transformation économique du pays, ils sont celles et ceux qui remplissent les tours de bureaux. Au cours des quarante dernières années la part des « cadres et professions intellectuelles supérieures<sup>48</sup> » a plus que doublé en France avec l'avènement d'une économie de service ; une part considérable et croissante de la population a accédé à une meilleure éducation, ce qui lui a permis d'obtenir des postes qualifiés dans les entreprises. Les cadres reproduisent au niveau local (micro-économique) ce que les grandes métropoles des pays occidentaux font à l'échelle mondiale (macro-économique) : ils exercent une fonction de commandement, de contrôle ou de direction. Ce sont des salariés privilégiés qui bénéficient d'un meilleur salaire et d'un statut particulier par rapport aux employés « normaux » – dont les secrétaires font partie. Pour toutes ces raisons, on parle à l'égard de cette évolution d'un « ascenseur social » : pour beaucoup d'individus, dont les parents appartenaient à des catégories socio-professionnelles peu ou non qualifiées (comme le « vieux prolétaire » du poème précédent), il s'est agi d'une amélioration du statut social et professionnel à la fois. L'image du gratte-ciel, en tant que lieu de travail des nouvelles générations d'employés qualifiés, fait signe à cette idée d'une

---

<sup>48</sup> Définition des catégories socio-professionnelles selon l'INSEE.

mobilité sociale intergénérationnelle en même temps que ledit gratte-ciel reproduit la hiérarchie à l'intérieur même de l'entreprise : « les cadres montent » à la verticale tandis que les secrétaires passent à l'horizontal. Néanmoins, cette ascension n'est pas à la hauteur des promesses de progrès social car, en haut de cette tour, les bureaux qui les attendent sont une source de souffrance. La tour GAN est un « mont du Calvaire » moderne fait de béton, de fer et de verre. Tous les jours, les cadres y font leur chemin de croix dans des « ascenseurs de nickel ». C'est en ce sens que la vie du poète « se décide » au pied de la tour GAN : il dépend de son choix de travailler ou non dans de tels bureaux, d'hériter d'une potentielle élévation sociale et d'une amélioration de son statut dans la société. Mais il en va aussi de sa vie, compte tenu de la souffrance impliquée par la violence d'un métier où se prennent des décisions à risque, de la déprime causée par la routine d'un emploi monotone et de la possible mort qui découle de cette coalition du stress et de l'ennui<sup>49</sup>.

### *Une vie sans relief*

De leur côté, les secrétaires, moins qualifiées et de sexe féminin, se remaquillent pour aller tenir poste, ce qui indique qu'il est exigé d'elles, en plus de leur travail, de faire de leur propre corps un beau décor, offert à la contemplation des mâles qui ont pris l'ascenseur et de leur éventuels invités ; elles sont les subalternes des hommes et n'ont pas de perspective d'évolution sociale<sup>50</sup>. Le

---

<sup>49</sup> Deux autres poèmes lient cette problématique du travail dans des tours de bureaux à des questions d'existence : « Si vous connaissez la tour GAN / Vous connaissez mon existence » (P, 58) ; et de vie ou de mort : « Et le but de ma vie s'efface / Droit devant, la tour Montparnasse » et plus loin « C'est notre vie, c'est notre mort / Qui se dessinent sur les réseaux / La ville nourrit ses bourreaux » (P, 80). Bien que ces vers mériteraient une analyse à part entière, je me contenterai ici de souligner la proximité phonétique de « bourreaux » et de « bureaux » qui en dit long sur le traitement poétique de ce type de travail.

<sup>50</sup> Il n'est pas question ici d'interroger la place ou la représentation des femmes dans les poésies (cela nécessiterait au minimum un chapitre entier) mais d'interroger en l'occurrence la figure de la secrétaire afin de mieux comprendre le rapport des textes au travail de bureau.

poème suivant conte la monotonie de la vie d'un employé de bureau étonnamment attentif à la présence hebdomadaire de sa secrétaire :

Quand elle m'apercevait, elle tendait son bassin  
Et elle ironisait : « C'est gentil d'être venu... »  
J'observais vaguement la courbe de ses seins  
Et puis je m'en allais. Mon bureau était nu.

Tous les vendredis soir je jetais des dossiers  
Pour retrouver lundi un bureau identique  
Et je l'aimais beaucoup. Elle était pathétique,  
C'était une secrétaire à la viande avariée.

Elle vivait vaguement près de Cheptainville  
Avec un enfant roux, des cassettes vidéo  
Elle ne connaissait pas les rumeurs de la ville  
Et le samedi soir elle louait des films porno.

Elle tapait du courrier et j'aimais son visage,  
Tant elle s'efforçait d'être une obéissante  
Elle avait trente-cinq ans ou peut-être cinquante,  
Elle allait vers la mort et elle n'avait plus d'âge.  
(*P*, 59)

Le temps du poème est défini par les bornes de la semaine de travail : du lundi au vendredi, il faut être au bureau et réaliser un travail absurde dont l'unique finalité est de se débarrasser à la fin de semaine des « dossiers » en les jetant à la poubelle afin de recommencer le lundi suivant. Les deux adjectifs qui qualifient le « bureau » font du meuble de travail<sup>51</sup> le seul témoin possible de la vie bureaucratique. D'une part, le bureau est « identique ». S'il paraît évident que ni l'objet ni le lieu ne changent pendant la fin de semaine, l'idée d'une parfaite similarité ne concerne pas le matériel, mais désigne en fait la temporalité hebdomadaire du travail : elle est toujours la même d'une semaine à l'autre et paraît se répéter à l'infini. L'employé de bureau est un Sisyphe contemporain des grandes tours dont le rocher a été remplacé par de sempiternels dossiers. D'autre part, le bureau

---

<sup>51</sup> Le meuble est devenu par métonymie la pièce d'étude ou de travail, puis le lieu (établissement ou bâtiment) où s'effectue, selon des jours et des horaires fixes, un travail rétribué (ce pourrait être par exemple la tour GAN).

est « nu ». Si cette nudité figurée signale le fait que le support de travail, dépouillé des dossiers, est « bien rangé » et que la semaine de travail est en conséquence terminée, elle est surtout l'aboutissement en cul-de-sac d'un « jeu » entre le poète et la secrétaire. Chaque fois que celle-ci voit celui-là, elle se redresse et blague qu'il serait venu lui rendre visite par gentillesse ; l'ironie de son propos tient à ce qu'il suppose l'existence d'une relation amicale entre eux alors qu'ils sont dans un contexte professionnel déplaisant. En outre, le regard de l'employé masculin érotise d'une manière malsaine l'humour de sa « subalterne » : tandis qu'il reluque sa poitrine, elle lui tendrait en fait son derrière en blaguant sur le fait qu'il serait venu pour avoir des rapports sexuels. Toutefois, seul le bureau du poète est « nu » : l'érotisation est reportée sur l'objet trivial d'un quotidien pénible, et c'est sans avenir libidinal que le poète/employé s'en va en week-end. Le fantasme masculin de « la secrétaire sexy » est un échec qui a pour cause l'âge trop avancé de celle-ci. Dans cette logique lamentable, tout un chacun est une marchandise monnayable qui s'évalue d'un regard. Chaque individu a une date de péremption, à laquelle est arrivée la femme, puisque sa « viande [est] avariée ». Dans un monde mercantile, lorsqu'une femme n'est plus assez jeune pour être sexuellement désirable et « consommable » (ou pour réaliser sa fonction reproductive), elle est l'équivalent d'un produit expiré. Dans les deux derniers vers du poème, le poète essaie de lui attribuer un âge mais, dans l'impossibilité d'être précis, il la situe d'abord « entre deux âges », c'est-à-dire ni jeune ni vieille, puis déclare finalement qu'elle est assez proche de la mort pour ne plus avoir d'âge. Elle est *sans âge* dans les deux sens de l'expression : indéterminé et/ou très ancien.

C'est avec une cruauté consommée – c'est le cas de le dire – que pense l'employé de bureau en train de juger et de jauger une *vieille femme* marquée par la vie et par le travail (l'effort se voit sur son « visage »). Elle est ainsi une variante particulière du sociogramme global dont il a été question, à la différence qu'ici, c'est « morte, mais vivante ». Le spectacle de sa souffrance et de

son approche inéluctable de la mort émeut l'employé. S'il dit l'aimer beaucoup, c'est qu'il est touché par le *pathos* de cette vieille femme qui s'applique à bien travailler. Pire que cela, elle tâche « d'être une obéissante ». L'amour du bureaucrate se condense en somme dans le pouvoir qu'il a sur elle. Cette dernière, située tout en bas de l'échelle hiérarchique de l'entreprise, doit obéir à ses supérieurs et être « docile », ce qui fait partie de son travail. Mais elle est également soumise aux lois du temps et de l'argent : malgré le fait qu'elle vieillit, il lui faut continuer de travailler pour vivre.

Quelle vie a-t-elle alors en dehors du travail ? Lorsqu'elle n'est pas au bureau, c'est-à-dire les soirs et la fin de semaine, elle mène une existence moyenne, dans une commune de l'Essonne à trente-cinq kilomètres de Paris, suffisamment à l'écart de la capitale pour ignorer ses bruits inquiétants. C'est une mère célibataire qui passe son temps libre à regarder des films avec son « enfant roux » et à louer des pornos. Alors que le samedi soir est le jour de la socialisation par excellence, il n'est pour elle que synonyme de solitude, elle reste au contraire seule chez elle pour regarder des films pornographiques au lieu de sortir faire des rencontres. C'est l'ultime signe de sa « péremption » physique qui la condamne à être sexuellement inactive : la vue est son dernier vecteur d'érotisme, entre jeux de regards libidineux en semaine et visionnements de films X le week-end.

La poésie houellebecquienne a une compassion particulière pour les démunis, les laissés-pour-compte ou encore les « petites gens » qui passent leur vie à travailler et dont les existences sont moyennes, voire médiocres. L'espace urbain est le lieu de concentration du travail : dans la société post-industrielle où l'économie est dite tertiaire, c'est en ville que l'on trouve un emploi. Le bureau a remplacé l'usine, la mobilité le poste fixe, la flexibilité l'emploi régulier, et l'individu

le collectif. Les poésies envisagent le travail comme un moyen de subsistance aux antipodes d'une activité plaisante : il faut travailler afin de gagner suffisamment d'argent pour vivre. Cependant, l'emploi absorbe les individus entiers et leur vie, devenue monotone à cause d'une routine usante, finit par se résumer à cette seule fonction professionnelle, tandis que son absence nourrit des angoisses difficilement soutenables qui mettent les chômeurs et autres inactifs au ban d'une société toute entière attachée à la seule idéologie de l'emploi-consommation. Les poésies reproduisent à leur échelle ces vécus négatifs escortant le travail rémunéré (pour ceux qui en ont comme pour ceux qui en sont démunis) et exalte le danger de la déshumanisation exponentielle des sociétés occidentales en faveur d'une « ékonomisation » libérale totalitaire et sans issue. C'est contre cela que les textes se battent en préférant « ces moments où plus rien ne fonctionne » et « ces états de désarticulation du système global » (*P*, 53) au ronronnement sournois de la machine sociale et économique ; en faisant le choix de montrer la souffrance réelle des oubliés de la société contemporaine plutôt que de s'esbaudir aux bonheurs factices que vendent à la pelle les dominants de ce monde ; ou encore en dévoilant en plein jour la cruauté sauvage qui habite notre individualisme poussif et qui rend impossible à notre humanité l'amour et la solidarité. Ainsi le poème « Dernier rempart contre le libéralisme » (*P*, 79), le seul peut-être que nous pourrions considérer comme « engagé » au sens que Sartre donnait à ce terme (un moyen pour faire de sa vie un projet), propose de lutter contre une idéologie monstrueuse parce qu'elle nie à l'homme sa qualité d'être humain :

Nous refusons l'idéologie libérale parce qu'elle est incapable de fournir un sens, une voie à la réconciliation de l'individu avec son semblable dans une communauté qu'on pourrait qualifier d'humaine,  
Et d'ailleurs le but qu'elle se propose est même tout différent.

[...]

Il est indiscutable et avéré que tout projet humain se voit de plus en plus évalué en fonction de  
purs critères économiques,  
De critères absolument numériques,  
Mémorisables sur fichiers informatiques.  
Cela n'est pas acceptable et nous devons lutter pour la mise en tutelle de l'économie et pour sa  
soumission à certains critères que j'oserai appeler éthiques,  
Et quand on licencie trois mille personnes et que j'entends bavasser sur le coût social de  
l'opération il me prend une envie furieuse d'étrangler une demi-douzaine de conseillers en  
audit,  
Ce qui serait une excellente opération,  
Un dégraissage absolument bénéfique,  
Une opération pratiquement hygiénique.  
[...]

## Chapitre II : Temps libre et système social

« La liberté me semble un mythe,  
Ou bien c'est un surnom du vide ;  
La liberté, franchement, m'irrite,  
On atteint vite à l'insipide.

J'ai eu diverses choses à dire  
Ce matin, très tôt, vers six heures  
J'ai basculé dans le délire,  
Puis j'ai passé l'aspirateur. [...] »  
(P, 282)

### Après l'effort, le réconfort ?

*À la sueur de ton front tu te divertiras*

Au cours des deux siècles passés, les profondes transformations de la vie quotidienne des Français ont changé leur relation au travail, dont la conception dominante dans la semiosis sociale n'est plus uniquement celle d'une nécessité pour subvenir à des besoins primaires<sup>52</sup>. La révolution industrielle aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles a eu deux conséquences majeures à cet égard. D'une part, elle a provoqué une urbanisation accélérée du paysage hexagonal corrélé à ce qu'il est convenu d'appeler « l'exode rural », déplacement continu et d'une telle ampleur que la majorité de la population deviendra urbaine à partir des années 1930. D'autre part, de plus en plus de gens adoptent le nouveau mode de vie « moderne » qui s'impose parallèlement à ces mutations macrosociales, ce qui provoqua la séparation de ce qui formait auparavant un tout indifférencié : l'activité productive, la vie de famille et les loisirs se sont peu à peu constitués en entités

---

<sup>52</sup> Cette conception est d'origine biblique : « À la sueur de ton visage tu mangeras ton pain [...] » (Genèse 3 :19). *La bible de Jérusalem*, Traduite en français sous la direction de l'école biblique de Jérusalem (1973), Paris, Éditions Desclée De Brouwer, 1975, 2172 p., p. 21.

temporelles distinctes<sup>53</sup>. De la sorte, l'individualisme inhérent au libéralisme économique conduit à diluer les collectivités autrefois fondées sur une économie du travail liée à la reconnaissance et aux limites de nécessités communes. Avec le capitalisme émerge au cours de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle une première « société d'abondance », rendue possible par l'amélioration rapide de la circulation des biens et des matières, ainsi que par celle des services et des techniques. Peu à peu le goût du confort et un penchant pour l'hédonisme escorte ces bouleversements. Le travail rémunéré devient un outil de seconde importance face aux « plaisirs privés de la consommation de loisirs<sup>54</sup> ». Objets d'une offre croissante visant au fil du temps des secteurs de plus en plus larges de la population, ces derniers sont conçus de manière à faire faire des dépenses aux travailleurs. Aujourd'hui, et depuis une cinquantaine d'années<sup>55</sup>, le principal n'est plus de bénéficier d'un travail en soi – pour ceux qui en ont –, mais de détenir un emploi qui permette d'avoir du temps libre pour « s'épanouir » en pratiquant différentes activités<sup>56</sup>. Considéré comme un « temps pour soi », le temps libre, seule forme de temporalité inventée par la modernité, est si dépendant du temps consacré au travail qu'une formule s'est imposée dans le langage commun : « il faut travailler pour profiter<sup>57</sup> ». Le poème « Dans le train direct pour Dourdan » relie ces deux temporalités et, par le travail scriptural, saisit le moment de transition qui s'intercale entre elles :

Dans le train direct pour Dourdan,  
Une jeune fille fait des mots fléchés

---

<sup>53</sup> Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne I*, Paris, l'Arche Éditeur, 1958, 267 p. Voir notamment « 4. Travail et loisirs dans la vie quotidienne », p. 36-51.

<sup>54</sup> Gilles Lipovetsky, *Le bonheur paradoxal : essai sur la société d'hyperconsommation*, Paris, Gallimard, 2006, 377 p., p. 193.

<sup>55</sup> Depuis mai 68, que l'on pourrait prendre comme borne historique à partir de laquelle, suite aux revendications de libération, d'avantages sociaux, de diminution du temps de travail, de la troisième semaine de congés payés, etc., le plaisir du temps libre est devenu de première importance dans la vie des Français.

<sup>56</sup> Cette appréhension du travail n'est pas unilatérale. En effet, il ne faut pas exclure le fait que l'épanouissement personnel peut aussi être recherché en contrepartie dans l'exercice du travail, notamment chez les classes les plus aisées économiquement. Il est notable que les critères de plaisir et d'épanouissement sont en tête de liste lors des questions d'orientations et de recherche d'emploi (d'où cet impératif : « Il faut faire quelque chose qu'on aime »).

<sup>57</sup> N'est-ce pas l'une des premières choses qu'un enfant apprend avec l'école : il faut « faire ses devoirs avant de s'amuser » ? On a aujourd'hui la variante macronique : « il faut travailler pour se payer un costard ».

Je ne peux pas l'en empêcher,  
C'est une occupation du temps.

Comme des blocs en plein espace  
Les salariés bougent rapidement  
Comme des blocs indépendants,  
Ils trouvent l'air sans laisser de trace.

Puis le train glisse entre les rails,  
Dépassant les premières banlieues  
Il n'y a plus de temps ni de lieu ;  
Les salariés quittent leur travail.  
(P, 100)

Le changement de paradigme temporel s'accompagne d'un changement de paradigme géographique : le poète est dans un train qui va de Paris à Dourdan, une commune de l'Essonne à quarante-quatre kilomètres de Paris. Le texte s'inscrit ainsi dans le cadre spatio-temporel du quotidien de milliers de salariés qui font le trajet chaque jour entre leur lieu de travail et leur domicile<sup>58</sup>. Pour la jeune fille que le poète observe dans le premier quatrain, le temps intermédiaire du trajet entre le travail et chez soi semble être un temps libre puisqu'elle « l'occupe » comme elle le veut. Toutefois, l'emploi du terme « occupation » à propos du jeu révèle une conception du temps particulière. Comme dans l'expression « occupation du territoire », le mot signale une prise de possession. Aussi, non seulement le poète est incapable d'empêcher la jeune fille de se divertir, mais tout porte à croire qu'il cautionne une telle chose : dans les faits, il pourrait l'interrompre, en lui adressant la parole par exemple. Toutefois, il respecte son activité, comme si, à ses yeux, le temps du trajet était un temps qu'il est *nécessaire* d'occuper. Simulacre d'un temps libre qui est encore à venir, le moment de la migration pendulaire est un entre-deux sans réelle liberté. Le texte

---

<sup>58</sup> Ces allers-retours quotidiens entre domicile et travail sont appelés « migration pendulaire ». La migration pendulaire est un phénomène caractéristique des grandes métropoles et symptomatique d'un large étalement urbain et péri-urbain. En France, d'après l'INSEE, « en 2004, près de trois salariés sur quatre quittent leur commune de résidence pour aller travailler. [...] Les salariés habitant dans l'aire urbaine parisienne se distinguent de ceux qui résident dans les grandes aires urbaines de province par des temps de trajet relativement longs, malgré des distances parcourues plus courtes. » <https://www.insee.fr/fr/statistiques/1280781> [consulté le 20 octobre 2018].

met en évidence le paradoxe de la topique du temps libre. Il multiplie en effet les termes et les expressions désignant un mouvement qui marque la fin du temps de travail : « train direct pour », « bougent rapidement », « trouent l'air », « glisse entre les rails », « quittent leur travail ». Même les « mots » sont « fléchés », c'est dire si le moment est dynamique. Mais, paradoxalement, ce temps de l'après-travail qui devrait être libre est occupé. Sa « liberté » est donc très relative, car il est plombé par le risque de s'ennuyer et par un besoin d'être actif et productif (« fait des mots fléchés ») qui naît du fait que l'ombre du travail agit encore sur chaque individu au-delà de la journée.

Dans le second quatrain, si les salariés ont quitté leur travail, ils n'ont pas encore décroché et le temps du trajet, auquel ils ne peuvent échapper, ajoute à la pénibilité quotidienne : ni à Paris, ni à Dourdan, ils sont coincés dans un entre-deux où ils continuent *d'être agis*. Au moyen d'un changement de point de vue du « je », qui donne l'impression de voir le wagon à distance, et des expressions de mouvement énumérées précédemment, le texte fait des « salariés » une métonymie des wagons dans lesquels ils sont à la fois *immobiles* et *bougs* puisque le train est en marche. Comme pour la « jeune fille », l'ombre du travail et son impératif d'activité plane sur eux, à la différence qu'ils ne font rien pour « occuper » ce temps intermédiaire. La métaphore des « blocs » signale l'ennui et la solitude de chacun des salariés alors qu'ils sont réunis dans un même endroit et en un même temps. Comparables à des morceaux compacts de matière, ce sont des individus enfermés qui bougent à l'unisson mais s'ignorent les uns les autres. Ces deux tropes (métonymie et métaphore) les objectivent et leur attribuent les mêmes caractéristiques que les wagons d'un train, à savoir leur capacité à bouger « rapidement », de manière unidirectionnelle, circonscrits « entre les rails » qui les mène en dehors de la ville, vers leur domicile. Le texte reproduit de la sorte une représentation sociale courante qui fait de la ville une métonymie du travail puisqu'il

situe la frontière entre temps du travail et temps libre à la sortie des « premières banlieues » (autrement dit à l'extérieur de la « couronne » de Paris). C'est seulement une fois arrivé à destination, suffisamment loin de l'espace de la ville, que le travailleur devrait pouvoir profiter d'une période de temps libre grâce à la rémunération de son emploi.

### *Loisirs domestiques*

Le temps libre se concrétise en « week-end » ou en « vacances » qu'on attend avec impatience et qu'il s'agit d'occuper avec des loisirs. Les représentations de ces derniers dans les poésies se divisent en deux catégories : il existe d'un côté des loisirs à caractère social (principalement des fêtes ou des « sorties »), de l'autre des loisirs domestiques tels la télévision, le bricolage ou le jardinage. Si les premiers occupent sans aucun doute une place de premier plan dans les poésies, les seconds y font des apparitions sporadiques qui méritent quelque attention. Dans « Paris-Dourdan », texte traitant de cette migration pendulaire dont il a été question précédemment, le poète rapporte un « réquisitoire anti-Dourdan » que Didier, un « secrétaire de [s]on service », lui a tenu. Selon ce dernier, telle est la vie des Dourdannaises et des Dourdannais après le travail :

[...] on rentre le soir à huit heures, il n'y a pas un magasin ouvert ; personne ne vient vous rendre visite, jamais ; le week-end, on traîne bêtement entre son congélateur et son garage.  
(P, 270)

Dans cette commune où Émile Zola écrivit *La Terre*, le temps libre est un temps mort. Selon ledit Didier, c'est le week-end que l'ennui atteint son paroxysme, et l'effet en est quasi tragique : les habitants sont abandonnés à une errance de fin de semaine entre deux attributs symboliques du confort moderne, le congélateur et le garage – l'un pour les « grosses courses » du supermarché, l'autre pour ranger son véhicule, le bichonner, et/ou bricoler. Le manque d'activité de la commune

touche à la fois le plan du travail et celui des loisirs, ce qui fait de Dourdan une ville-dortoir par définition. Dans notre contemporanéité, l'impératif d'activité s'applique également aux zones urbaines : en l'absence d'un marché du travail suffisant elles ne sont pas considérées comme des *villes* à part entière – mêmes si elles peuvent l'être d'un point de vue démographique<sup>59</sup>. Non seulement Dourdan est le dortoir des travailleurs, mais elle confine au mouvoir tant elle est dénuée de toute vitalité. Les loisirs domestiques eux-mêmes sont inenvisageables : « on traîne bêtement » autour d'objets anodins sans les aborder, sans qu'ils puissent susciter un désir ou une action, comme un animal en cage résigné tournerait en rond autour de sa gamelle.

Dans « Fin de parcours possible », le poète évoque ces occupations du temps libre emblématiques de la vie contemporaine en société de consommation :

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

La configuration des meubles de jardin  
Je l'ai très bien connue, à défaut d'innocence ;  
La grande distribution et les parcours urbains,  
Et l'immobile ennui des séjours de vacances.

(...)  
(*P*, 183)

« Vivre » se résume à « connaître » un certain nombre de choses, en dépit d'une attitude passive à l'accoutumée, voire d'un renoncement (« À quoi bon s'agiter ? »). La formule familière « vivre des expériences », qui suppose un sujet agissant, est ici dévernée, dévitalisée : sa tendance à se contenter de regarder, son inertie, son oblomovisme n'empêchent pas cet observateur peu participant d'avoir vécu. Dans sa logique, il assume une telle position en raison de l'absurdité de

---

<sup>59</sup> Il y a deux critères majeurs pour qu'il y ait telle chose qu'une ville en France : la continuité de l'habitat et le nombre d'habitants. Entre 2.000 et 5.000 habitants, c'est un « bourg ». Entre 5.000 et 20.000, c'est une « petite ville », ce qui est le cas de Dourdan qui compte environ 10.000 habitants.

la « danse existentielle<sup>60</sup> » (P, 38) que mènent les autres qui s'activent en mouvements inutiles. Le sujet poétique les observe, apathique, comme il regarde les nuages passer au loin. Très chiche, son action a consisté surtout en des « loisirs domestiques », par exemple en l'aménagement d'un salon extérieur, dont les « meubles de jardin », meubles « prêts-à-monter », ont été choisis dans les catalogues et les publicités diffusés par des entreprises comme Castorama, Teck-Home, Triconfort-Kettal ou IKEA. À ce titre, le poète est certainement plus un « bricoleur du dimanche » qu'autre chose ; son art décoratif se borne à disposer les meubles commandés dans l'espace. Le concept commercial du « *do it yourself* » (« faites-le vous-même »), qui vise à faire du consommateur une entité active dans le processus de consommation, ne correspond pas à un sujet si dépourvu d'initiative. La grande distribution lui correspond mieux – mais ça finit toujours mal<sup>61</sup>. Son offre, ses invitations constantes à consommer délivrées dans les supermarchés, sont à ce point entrées dans les mœurs qu'elles ont donné naissance à une activité courante de la fin de semaine, et tout particulièrement du samedi<sup>62</sup>. Curieusement, cette activité ne suppose pas d'être réellement actif – on se laisse porter par les propositions commerciales au fil des rayons et on remplit son caddie

---

<sup>60</sup> La danse est une image dont la voix poétique se sert à plusieurs reprises à propos des autres, de ceux qui « vivent ». Elle souligne le caractère vain et futile que revêt la vie humaine : les uns et les autres s'affairent (en rythme) sans que cela ait vraiment d'importance, et à la fin on disparaît. « Il y a pourtant des gens qui existent et qui dansent. » (P, 119)

<sup>61</sup> Cf. *L'ovni social*.

<sup>62</sup> Selon l'INSEE, « en 2010, la durée moyenne des courses du samedi est de 88 minutes, contre 68 minutes en 1974. Le temps qu'on y consacre ce jour-là est toujours plus long que les autres jours. » <https://www.insee.fr/fr/statistiques/1283695> [consulté le 28 novembre 2018].

Jacques Réda décrivait dans *Les ruines de Paris* en 1977 l'habitude française d'occuper son samedi à faire des courses en tous genres : « Dimanche matin : comme tant d'autres qui sont peintres je deviens le poète du dimanche, seul jour où l'on puisse travailler tranquille sur le motif. Car le samedi on est happé, ahuri par les foules accumulant des provisions pour l'éternel lendemain ; toutes sortes de belles et bonnes choses indispensables dont liste suit : [...]. » À la fin de cette journée d'errance consumériste dans Paris, et « alors que le soir tombe et avec lui [s]on extravagance d'acheteur », le poète observe la vanité de telles occupations et le sentiment profond de solitude qui s'en dégage : « La ligne de Versailles, salut braves gens, salut à grands coups de ma casquette, mais personne ne répond. Chacun retourne dans sa banlieue, encombré et comme moi hébété de paquets. Sommes-nous donc tous à ce point semblables en solitude ; tant de grossière frénésie, si peu d'amour, rien que ce renfrognement qui présage la misère du dimanche au fond de nos cœurs ? [...] » (Jacques Réda, « On ne sait quoi d'introuvable », dans *Les ruines de Paris* (1977), Paris, Gallimard, 1993, 173 p., p. 65-73.)

avant de passer à la caisse. Les grandes surfaces commerciales sont comme les villes : les déplacements y sont déterminés et les itinéraires préconçus. Les termes « configuration », « distribution » et « parcours » révèlent un espace organisé par et pour l'ordre économique, qui fait du sujet poétique, comme de ses contemporains, un consommateur à divertir. Le texte met en relief la contradiction de l'utilisation passive de ces activités malgré la volonté commerciale de les rendre « actives », car ce qui est recherché avant tout dans les loisirs, ce sont des « moments de détente » et de « relaxation » pour oublier les soucis quotidiens. Toutefois, du fait de leur aspect domestique (faire les courses, bricoler, s'occuper du jardin, etc.), la contradiction est double et la rupture d'avec la routine est d'une « facticité proche de l'idéal<sup>63</sup> », cependant que le quotidien s'inscrit (faussement) en négatif de ces activités, comme une chose qu'il faut toujours fuir.

### *Le week-end : une histoire sans fin*

Il reste une échappatoire : les plans du week-end.

Comme un week-end en autobus,  
Comme un cancer à l'utérus,  
La succession des événements  
Obéit toujours à un plan.

Toutefois, les serviettes humides,  
Le long des piscines insipides,  
Détruisent la résignation  
Le cerveau se met en action.

Il envisage les conséquences  
De certaines amours de vacances,  
Il aimerait se détacher  
De la boîte crânienne tachée.

On peut nettoyer sa cuisine,

---

<sup>63</sup> Henri Lefebvre, *op. cit.*, p. 42. « Ainsi tend à se constituer un “monde des loisirs” qui serait d'une pure facticité proche de l'idéal, entièrement hors de la quotidienneté », écrivait-il. Le propos tenu par le philosophe en 1958 semble encore d'actualité sur ce point : les loisirs se construisent et sont vendus par le marketing comme l'antagonique d'un quotidien ennuyeux et/ou pénible, mais ne parviennent en réalité pas à réaliser la rupture recherchée.

Dormir à la Mépronizine,  
La nuit n'est jamais assez noire  
Pour en finir avec l'histoire.  
(P, 68)

La comparaison établie dès les premiers vers est peu prometteuse. « La succession des événements », laquelle « obéit toujours à un plan », mise en rapport avec « un cancer à l'utérus » ou « un week-end en autobus », est symptomatique d'une poésie qui a coutume de voir dans les faits comme dans la nature une « intelligence » (dont la science fait l'analyse et dont elle établit l'existence, ce qui ne signifie pas – nécessairement – que « Dieu » existe). Une lecture de ce poème consiste à recomposer l'historiette qu'il éparpille. Dans le troisième quatrain il est question d'envisager « les conséquences / De certaines amours de vacances » : il s'agit en fait « d'un week-end en autobus » qui a conduit à « certaines amours de vacances », lesquelles ont eu des « conséquences » délicates « comme un cancer à l'utérus ». La polysémie de « plan » est ici importante. Premièrement, le plan de fin de semaine, censé trancher sur la routine, est raté : « la succession des événements » de ce voyage organisé aboutit à un cancer ou a empêché la relation sexuelle (on dit de ce cancer qu'il touche souvent des prostituées). Le texte le tourne de cette manière en dérision puisqu'il s'agit en fait d'un « mauvais plan ». Deuxièmement, la semiosis sociale contemporaine hexagonale marche au « plan », de toutes les façons possibles et imaginables, officielles ou dégradées : plan de réhabilitation urbain, plan de construction, plan de restructuration, plan pour la retraite, plan de carrière, plan de match, plan vacances, plan cul, etc., etc. Troisièmement, ceci est à mettre en lien avec une modernité qui marche à la planification (plan ou projet politique, historique, économique, technique, etc.) en sorte que, à ce niveau de lecture, c'est de l'Histoire qu'il est question et le dernier vers contredit le grand récit de « La fin de

l'histoire ». Remis au goût du jour par Fukuyama en 1992<sup>64</sup>, mais ayant ses origines dans la Bible et ayant été repris par le christianisme, l'hégélianisme, le marxisme, ou encore le néolibéralisme conservateur et aujourd'hui récupéré par maints néo-réactionnaires<sup>65</sup>, ce récit développe l'idée qu'une période infinie de stabilité constituera le terme ultime de l'histoire universelle. Ce terme ultime se nomme selon les cas le paradis, l'avènement de la Raison, le capitalisme mondialisé, la dictature du prolétariat, etc. En somme, et comme toujours chez Houellebecq, sous l'Histoire avec un grand H (et « sa grande hache », dixit Perec), il y a l'histoire avec une minuscule et, surtout, il y a nos petites histoires. Cette oxydo-réduction des valeurs peut se décrire en termes plus techniques : par une dissémination de signes et de sèmes conjuguant orthosémémie et isotopie, le texte conglomère le récit de la fin de l'histoire avec celui... d'un plan-cul. Au niveau macro-historique il n'y aura pas de *fin de l'histoire*, l'humanité va encore et toujours « tirer des plans sur la comète » puisque « la nuit n'est jamais assez noire » pour empêcher la naissance de nouveaux idéaux, et de toute façon, les deux derniers vers suggèrent que même au bout du néant, l'histoire continuera (sans les humains peut-être). Au niveau micro-historique, le poème carbonise cette tendance à n'en jamais vouloir finir avec l'histoire par une érotisation malsaine et pathologique : l'organe qui donne la vie est atteint d'un cancer et celui où siège la raison n'a pas l'air d'aller bien mieux. Ni le ménage ni les somnifères ne peuvent y changer quoi que ce soit, les activités du week-end sont des échecs que l'on s'évertue à recommencer dans l'espoir de briser la routine d'un ennui pratiquement métaphysique.

---

<sup>64</sup> Francis Fukuyama, *La Fin de l'histoire et le Dernier Homme* (1992), Paris, Flammarion, 2012, 451p.

<sup>65</sup> Voir Philippe Muray notamment, qui diagnostique la sortie de l'histoire et pronostique la fin de l'humain.

### *Les maniaques du samedi soir*

L'impératif de sortie en fin de semaine, et particulièrement le samedi, ne date pas d'hier. Deux chansons témoignent de la présence dans le passé français d'une telle habitude. En 1962, Jacques Brel chante dans *Les bigotes*<sup>66</sup> que « Le samedi soir après le turbin / on voit l'ouvrier parisien » : le premier jour de la fin de semaine est un temps de l'après travail dont l'ouvrier peut profiter puisqu'il n'est plus soumis à l'obligation économique envisagée comme astreignante ou pénible (« turbin »). Cette représentation de « l'ouvrier heureux le week-end » était déjà captée onze ans plus tôt par les *Grands boulevards*<sup>67</sup> d'Yves Montand. Dans cette chanson au ton jovial et à la musique entraînante (tempo rapide, mélodie facile à retenir, accompagnement d'un air léger au piano, etc.), le « je » lyrique affirme à répétition (c'est le refrain) qu'il « aime flâner sur les grands boulevards » où « Y a tant de choses à voir » et dresse la liste de ce qu'il « aime » en particulier lorsqu'il vaque à cette occupation. La seconde strophe dessine la représentation de l'ouvrier que le « je » incarne :

Je ne suis pas riche à million  
Je suis tourneur chez Citroën  
J'peux pas me payer des distractions  
Tous les jours de la semaine  
Aussi moi, j'ai mes petites manies  
Qui me font plaisir et ne coûtent rien  
Ainsi, dès le travail fini  
Je file entre la porte Saint-Denis  
Et le boulevard des Italiens<sup>68</sup>

La revendication d'un bonheur fait de peu de chose ou de presque rien, et qui n'est en tous cas pas lié à la possession matérielle, est représentative d'un idéal qui occupait une large partie de la semiosis sociale de l'époque. Selon cet idéal, l'ouvrier (un « tourneur » qui travaille à la chaîne

---

<sup>66</sup> Jacques Brel, « Les bigotes » (2:40), France, Barclay, 1962.

<sup>67</sup> Yves Montand, « Les grands boulevards » (2:29), musique de Norbert Glanzberg, France, 1951.

<sup>68</sup> *Ibid.*

dans une usine de production de voitures) n'a pas besoin d'être riche pour être heureux (il y a là en filigrane l'adage « l'argent ne fait pas le bonheur »). En effet, ses jours de congés de fin de semaine (dont le samedi est un acquis social récent à ce moment) lui permettent de profiter des divertissements qu'offre le « monde enchanteur » de la grande ville, à savoir les « grands boulevards » du II<sup>e</sup> arrondissement de Paris qui concentrent théâtres et grands magasins. Le détour par ces chansons permet de souligner à quel point les poésies sont en divorce avec cela et cherchent à se séparer d'une telle représentation de « l'ouvrier heureux d'avoir du temps libre ». Pour ce faire, elles utilisent divers moyens comme ceux analysés dans les poèmes précédents, mais aussi, d'une manière plus pernicieuse, elles mettent à mal la sortie impérative du samedi, en soulignant l'aspect futile et trivial de ce premier jour du week-end :

[...]

Les gens sont coincés dans leurs peaux  
Ils font danser leurs molécules  
Le samedi soir ils se font beaux,  
Puis ils se retrouvent et s'enculent.

[...]

(P, 99)

Le quatrain prend à son compte les trois éléments propres que le film *Saturday Night Fever* mettait en scène en 1977 : opposition entre la semaine de travail vécue par le personnage comme un emprisonnement et le samedi soir ressenti comme une libération ; valorisation de la danse, tenue pour la discipline dont la maîtrise vaut le titre de « roi de la piste » au personnage, ce qui lui permet d'obtenir une reconnaissance des autres qu'il n'a pas avec son emploi sans avenir ; importance majeure accordée à l'apparence physique, car il faut être le mieux habillé, coiffé et parfumé si l'on

veut vivre pleinement son samedi<sup>69</sup>. La poésie n'a jamais rechigné à parodier des œuvres dites « cultes » et à critiquer avec verve les lieux (devenus) communs<sup>70</sup>. Le motif de l'emprisonnement est récupéré au profit d'un enfermement en soi-même qui est signe d'un mal-être : les gens sont « mal dans leur peau » parce qu'ils y sont « coincés ». Cependant, malgré l'immobilité forcée que cette image implique, ils s'obstinent à secouer les barreaux d'une telle prison. Dans cette perspective, le texte crée une scission entre « les gens » et leurs corps envisagés d'un point de vue scientifique : séparés d'eux-mêmes, mais pris au piège de leur propre matérialité, ils s'évertuent à « faire la fête », soubresaut d'une tentative de libération momentanée. L'apparence physique est toujours de mise, c'est une norme sociale que de « se pomponner » le samedi soir avant de sortir entre amis. À la différence qu'ici, la danse n'a plus rien de son potentiel libérateur. L'effet provocant du terme « enculer », utilisé sous sa forme pronominale, donne l'image de danseurs qui miment le mouvement du coït et souligne le fait que la danse est aujourd'hui une pratique érotique avant tout, réduite à une sorte de dynamique bizarre tant l'inertie de la forme (la danse) est dissociée de but et de fond (l'extase ou la rencontre). De plus, l'utilisation également pronominale du verbe « retrouver » suppose que chacun croit « se retrouver avec soi-même » alors qu'en réalité, tous ces gens « s'enculent » : ils sont complètement aliénés à l'impératif de la sortie festive de la fin de

---

<sup>69</sup> Tout spectateur de cette comédie sentimentale *disco* se souvient malgré lui de la longue scène de préparation de Tony Manero (alias John Travolta) avant de « sortir en boîte ». Le réalisateur du film était John Badham.

<sup>70</sup> Les deux exemples de parodie les plus récents, et sortis par coïncidence la même année, sont *Tony Manera* (2008) du réalisateur chilien Pablo Larraín et *Disco* (2008) avec l'humoriste français Franck Dubosc. Les deux parodies mettent en scène un *looser* complet qui cherche à devenir un *winner* en imitant son idole Tony Manera afin de remporter des concours. Elles prennent néanmoins des tons différents : la comédie dramatique chilienne côtoie le pitoyable avec son personnage minable et solitaire qui enchaîne les compétitions dans des clubs eux-mêmes plus minables les uns que les autres, le tout en 1979 sous la dictature d'un Pinochet qui multiplie les violences ; c'est une tentative pathétique d'échappatoire à ce régime d'oppression. Le film français adopte le burlesque, dont l'onomastique est assez représentative du comique grossier ambiant : Didier Graindorge, alias Didier Travolta, reforme son groupe les « *Bee Kings* » pour tenter de gagner, à l'aide de France Navarre, le concours disco de la « *Gin Fizz Academy* » tenue par son ancien ami Jean-François Jackson... Ces deux exemples montrent à quel point le *Saturday Night Fever* est un lieu commun revisités par le cinéma à multiples reprises. Dans les mêmes mesures, il fait partie intégrante de la semiosis sociale contemporaine : le samedi soir *est* un soir où l'on sort faire la fête.

semaine. Les emplois pronominaux et réciproques des deux verbes précités parodient la danse du samedi soir et font de sa « fièvre » une chose obscène et vulgaire. Le poème reprend des « morceaux » de discours, des signes et des représentations extérieures appartenant à des registres différents dont trois au moins sont identifiables : le scientifique, le social et le sexuel. Le premier signale que les corps sont systématiquement objectivés, le second que ce n'est plus le « jour du seigneur » où l'on s'endimanche mais le samedi soir, et le troisième que ce samedi est précisément le jour d'une aliénation triviale consentie parce qu'il n'y a rien de mieux à faire pour passer le temps...

Les deux extraits de poèmes cités précédemment érotisent un rituel social particulier d'une manière qui le montre vain, dégradé et vulgaire. La société des loisirs n'est rien de plus que la transposition dans le domaine privé de l'impératif de rendement imposé par l'économie capitaliste dans le domaine social. Le temps libre est ainsi un temps contraint qui s'ignore comme tel. En ce sens, l'individu contemporain qui croyait avoir plus de temps libre pour s'épanouir s'est fait avoir par un dogme idéologique pervers. La fête du samedi soir, et la fête de manière générale, présente-t-elle encore des possibilités de révolte, d'affranchissement, d'évasion en dehors de la lutte de chacun contre chacun et de l'atomisation sociale voulues par la société néo-libérale ? Puisque les loisirs sont « truqués » et sans effet réel, la fête serait-elle le dernier refuge d'un « instant [de] renonciation » (*P*, 43) à l'activité incessante des hommes dictée par la tyrannie de l'utilitarisme économique ? La poésie houellebecquienne n'a guère d'illusion sur ce plan.

## Des festivités ratées

### *La grande désillusion*

La poésie n'est pas propice à dire la fête. Elle ne respire pas la joie de vivre. Au contraire, elle exhale la déprime et suinte l'alcool. Dans un manuel pour poète en herbe – dont le titre « Rester vivant. Méthode » suppose qu'il faut apprendre à ne pas mourir – la souffrance, physique et morale, est placée à l'origine de la création : « La première démarche poétique consiste à remonter à l'origine. À savoir : la souffrance. » (*P*, 11) Elle est présente en tout temps et en tous lieux, d'où la conclusion : « N'ayez pas peur du bonheur ; il n'existe pas » (*P*, 23). La fête, dont le caractère essentiel est la réjouissance de ses participants, paraît d'emblée impossible, tuée dans l'œuf par cette formule qui nie le bonheur en bloc. Saint-Just, pour qui le « bonheur [était] une idée neuve en Europe<sup>71</sup> », est décidément bien loin, tout autant que l'idée de Révolution. Pour autant, la fête n'est pas totalement niée<sup>72</sup> puisque le sujet poétique décrit à plusieurs reprises des scènes festives au milieu desquelles il se trouve sans y prendre part<sup>73</sup>, quand bien même il les déprécie. Le sonnet « Après-midi » (*P*, 37) met en scène le malaise d'un sujet trop vieux qui n'est pas à sa place dans une fête incarnée par la jeunesse :

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

Dehors il fait très chaud et le ciel est splendide,

---

<sup>71</sup> Saint-Just, *Rapport à la Convention*, 3 mars 1794.

<sup>72</sup> Contrairement à ce que suppose l'article de Loreto Casado, « La négation de la fête dans la poésie de Michel Houellebecq », dans *Écrire, traduire et représenter la fête*, Universitat de València, 2001, p. 575-585. L'expression espagnole « *aguar la fiesta* » qu'il utilise pour décrire la fête est cependant tout à fait appropriée : elle signifie littéralement « mettre de l'eau dans la fête », comme on met de l'eau dans son vin. Il me semble à son instar que l'écriture dilue la fête au point de la rendre insipide et plate.

<sup>73</sup> C'est une position qu'il adopte souvent, pas seulement lors des festivités, ainsi que le montrent ces trois exemples dans lesquels le décalage entre la position du poète et le lieu où il se trouve marque avec force le désenchantement dont il fait preuve : « Je suis au milieu des vacances / Comme un acteur sans scénario » (*P*, 62) ; « Au milieu de Paris je vis comme au désert » (*P*, 177) ; « Je suis au centre du réel / Je suis étranger à ces lieux » (*P*, 287).

La vie fait tournoyer le corps des jeunes gens  
Que la nature appelle aux fêtes du printemps  
Vous êtes seul, hanté par l'image du vide,

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

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

L'association d'une tentative de mouvement à une douleur physique est la métaphore organique de l'état mental du poète houellebecquien : il a des velléités<sup>74</sup>. L'immobilité regrettée dans le premier quatrain s'oppose à la mobilité de la fête évoquée dans le second sous les traits d'un motif commun dans les arts. Le texte convoque en effet une série d'éléments qui composent une image un peu clichée du printemps. Grand beau temps et chaleur, cadre naturel, jeunesse et légèreté de vivre suggérée par le tournoiement des corps font miroiter le tableau d'une saison célébrée parce qu'elle est symbole d'amour, de renaissance et de joie. Toutefois, la rime « splendide // vide » est significative de la fausseté de ce chromo. Le ton plaintif reprend le dessus et tranche nettement avec cette description. L'adresse faite au lecteur d'un *vous* est d'autant plus distante que c'est à la fois un vouvoiement de politesse et un pari sur l'existence d'une large – mais invérifiable – communauté d'esprit : par rétroaction, ce pronom ramène son destinataire à sa solitude, puisque l'expression « hanté par l'image du vide » impossibilise sans ambiguïté tout accès au printemps. De fil en aiguille, le sentiment de solitude s'aggrave tant et si bien (« Vous êtes seul [...] ») que l'utilisation du pronom personnel devient le signe d'un sujet à tel point à *côté de la plaque* qu'il se sépare de lui-même ; le décalage profond entre son attitude et la fête alentour est l'écho physique

---

<sup>74</sup> Un certain nombre de poèmes décrivent en effet un sujet poétique qui voudrait ou qui tente de bouger mais n'y parvient pas ; par exemple dans « Vacances », le poète préfère l'immobilité face au vide d'un temps mort qui, de toutes manières, s'écoule : « J'ai envie de bouger, mais ce serait inutile » (*P*, 160).

du décalage qui existe entre sa volonté et ce qu'il fait. Mais ce qui achève le dénigrement de la fête, c'est l'opposition entre *mobilité accomplie* et *mobilité inachevée*, respectivement caractéristiques de la jeunesse et de la vieillesse : les « jeunes gens » fêtent le printemps et la vie en dansant tandis que pour le poète, ses « gestes [sont] ébauchés », son corps et sa « chair solitaire » lui pèsent, ses « membres [sont] trop lourds », son cœur est « fatigué ». Le dernier vers discrédite la fête et, à tout le moins, l'en exclut : le « poids de la vie » atteint sa charge maximale et la nuit condamne à l'immobilité définitive de la mort. Les poésies sont à ce point conscientes de la solitude et de la mort prochaine qu'elles s'ingénient à diluer ce genre d'appréhensions « gaies » de la réalité et ne laissent place à aucune « fête de la vie ». S'il est clair que la description du sujet lyrique indique que son impossibilité de participer à la fête résulte des irréparables outrages du temps, cette vieillesse n'est pas seulement relative au corps. En fond de texte résonne ici le « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans » de Baudelaire.

Un autre détail du texte est significatif d'une dépréciation plus générale de la fête. Dans un poème en prose sans titre, le poète décrit le mouvement des hirondelles :

Les hirondelles ne sont pas libres. Elles sont conditionnées par la répétition de leurs orbes géométriques. Elles modifient légèrement l'angle d'attaque de leurs ailes pour décrire des spirales de plus en plus écartées par rapport au plan de la surface du globe. En résumé, il n'y a aucun enseignement à tirer des hirondelles.  
(P, 112)

La conclusion est sans appel : le *tournoiement* (car il s'agit bien de tourner même si le terme n'est pas explicitement utilisé) est signe d'une « condition » à laquelle on ne peut rien, c'est un instinct naturel. Puisque « La vie fait tourner le corps des jeunes gens », il ne s'agit pas d'une manifestation de joie issue d'un libre arbitre, mais d'un simple conditionnement : aux fêtes, on s'évertue à tourner encore et encore. La lecture parallèle des deux poèmes donne à penser que leur matrice commune est l'adage selon lequel « une hirondelle ne fait pas le printemps ». Les

apparences sont trompeuses et l'on ne peut tirer conclusion d'un fait isolé : ni le tournoiement, ni les hirondelles ne sont les signes d'un printemps arrivé ou d'une fête réussie. Prise au sens « d'événement qui réjouit particulièrement en tranchant sur la routine », ou comme « l'ensemble des réjouissances collectives » sous toutes ses formes, la fête est manquée. La poésie fait preuve d'un pessimisme digne de Schopenhauer : la raison reconnaît combien l'existence humaine, du fait de la volonté aveugle qui l'anime, est une tragédie solitaire qui mène toujours à la mort<sup>75</sup>. Même si la notion de « volonté » au sens schopenhauerien du terme n'est pas comme telle nommée dans les textes, le poète est conscient de l'inévitable souffrance qui domine toute vie, la sienne en premier lieu. À l'opposé d'un prestidigitateur qui crée de l'illusion, le poète fait apparaître en deux ou trois traits incisifs la réalité crue de toute chose. Il ne se laisse duper de rien et démonte les trucages de la fête. À ce titre, on peut parler de « dés-illusionnisme » : le poète est celui qui tombe les illusions.

### *L'ovni social*

Du fait de son incapacité à entretenir des relations humaines « normales », le sujet est au milieu de la fête tel un cheveu sur la soupe. Existant *par* et *pour* le lien social, elle révèle les deux aspects de l'asociabilité du « je » lyrique. Premièrement, le poète est un trouble-fête. Il perturbe l'atmosphère des événements festifs, quand il ne les interrompt pas carrément. La conjugaison d'un lieu, le supermarché, et d'une expression, « casser l'ambiance », au moins à deux reprises dans les poésies, en est sans doute la manifestation la plus claire. Les poèmes « Supermarché – Novembre » (*P*, 143) et « Monde extérieur » (*P*, 177) mettent en effet tous deux en scène un individu qui fait

---

<sup>75</sup> Sur ce point, voir Christophe Salaün, *Apprendre à philosopher avec Schopenhauer*, Paris, Ellipses, 2010, 220 p.

ses courses et détraque le climat général. Les supermarchés sont le lieu d'une festivité continuelle d'un nouveau genre : l'abondance et la profusion des produits mis à la disponibilité du client sont la promesse d'une liesse sans borne. Il va sans dire que cette festivité est un argument publicitaire de vente, comme en attestent les nombreux slogans qui mettent sans cesse en avant l'idée de « fête » associée à un produit<sup>76</sup>. Ainsi, il émane de ces « temples » contemporains une sorte de principe de bonheur : il faut que tout le monde soit heureux de consommer en ces lieux<sup>77</sup>.

Dans « Hypermarché – Novembre », l'objet de la chute initiale préfigure ce qui va troubler la fête. Le poète tombe brutalement au premier vers, se met à pleurer au second et écrit au troisième : « Quelqu'un a grommelé que je cassais l'ambiance » (*P*, 143). La moindre perturbation du milieu révèle la superficialité de l'ambiance prétendument festive de l'hypermarché. Le grincement de dents que le sujet suscite quand il obstrue le parcours consumériste est signe d'une atmosphère en réalité hostile et bien peu encline à la joie promise. Le second poème, « Monde Extérieur », présente un sujet qui va au supermarché pour « acheter de la bière<sup>78</sup> » (*P*, 177). Lors de cette sortie dans le « monde extérieur » il évite tout contact humain : il ne regarde pas les vieillards et ne veut pas parler aux caissières. Le troisième quatrain justifie ce rejet complet de l'interaction sociale :

Je n'en veux pas à ceux qui m'ont trouvé morbide,  
J'ai toujours eu le don de casser les ambiances  
Je n'ai à partager que de vagues souffrances  
Des regrets, des échecs, une expérience du vide.

---

<sup>76</sup> Par exemple, l'un des slogans les plus connus en France, au point d'avoir été intégré dans la langue commune à titre d'expression, est celui de la marque Champomy (jus de fruit pétillant imitant le champagne) : « Sans alcool, la fête est plus folle ». L'argument de vente de ce slogan est le succès de la fête. On pourrait encore citer l'expression « prix en fêtes » souvent utilisée par les commerçants pour signifier que les prix sont réduits ou en solde.

<sup>77</sup> Un signe ostentatoire d'un tel impératif est la préoccupation de satisfaction permanente du commerçant vis à vis du consommateur, avec les innombrables « satisfait ou remboursé », les interminables « enquêtes de satisfaction », et j'en passe. Le consommateur des grandes enseignes est « harcelé » à propos de la satisfaction de son « expérience client » ; il n'est pas roi, mais il est un sujet aliéné par l'indigestion de satisfactions.

<sup>78</sup> Le poète se représente à plusieurs reprises dans le besoin d'aller au supermarché pour acheter de l'alcool. Par exemple : « [...] il n'empêche que je dois ressortir acheter une bouteille d'alcool. » (*P*, 43).

(P, 177)

Le poète est lucide sur ce qu'il est socialement et de fait, il n'est pas rancunier envers ceux qui l'accusent de « casser les ambiances ». L'intention de créer un climat de gaieté générale dans des lieux de consommation donne en réalité lieu à une sorte d'euphorie somatique et factice qu'il a la faculté de révéler. L'expression « Avoir le don de » est habituellement connotée positivement : elle indique une qualité particulière ou une disposition innée pour quelque chose. Elle s'emploie cependant souvent par antiphrase, ce qui est le cas ici, de manière à indiquer que ce qui apparaît à première vue comme un avantage est en fait une inaptitude. Si le poète est « morbide » – ce qui n'est pas sans rappeler l'image moribonde du corps-aliment dans « Hypermarché – novembre<sup>79</sup> » – c'est parce que sa vie se résume à « une expérience du vide ». Pris au sens littéral, le texte parle d'un sujet qui n'a *rien* à partager. Mais, par un effet de renversement, il donne au vide le sens plein d'un fait vécu et le relie à des « vagues souffrances / Des regrets, des échecs ». Les relations entre ces termes circonscrivent ce qu'il est convenu d'appeler un « vide existentiel<sup>80</sup> » en raison de l'adjectif « vagues », mais désignent aussi, en raison du triptyque « souffrances/regrets/échecs », la sensation d'un manque de reconnaissance affective, le sentiment d'une vie dénuée de sens, l'aveu d'une condition psychologique abîmée et fragile.

Le poème dessine les traits de la figure contemporaine du trouble-fête : c'est un individu qui, en plus d'être déprimé, est déprimant. Dans son cas, la mention du mot « don » fait de lui à la fois un désillusionné et un « désillusionniste ». Par-là, il hérite d'une sorte de charge positive : le poète est celui qui a la faculté de mettre à nu ce qui se donne pour la vérité, pour le bon sens et/ou

---

<sup>79</sup> Sur ce point, se référer à l'article d'Olivier Parenteau, *Deux poètes font les courses. L'hypermarché chez Jacques Réda et Michel Houellebecq*, Dossier « Raconter l'aliment », Captures, vol. 1, n°2 (novembre), 2016, en ligne : <http://revuecaptures.org/article-dune-publication/deux-po%C3%A8tes-font-les-courses> [consulté le 15 février 2018].

<sup>80</sup> Expression vieillie qui eut ses heures de gloire après la vogue de l'existentialisme.

pour le réel. Cela justifie, et légitime d'une certaine manière, le fait qu'il tend toujours à être rejeté de la fête, condamné à une éternelle solitude, laquelle ne peut le rendre heureux. L'expression « avoir le don de casser l'ambiance » cristallise la contradiction qui fait le tragique de son existence : le « don » du sujet est aussi la source de son malheur. À la désolation générale éprouvée face au devenir historique s'ajoute une désolation éprouvée par un sujet solitaire : il a appris que la critique et le savoir sont désolants.

### *S'anéantir parmi les autres*

Alors que le sujet est physiquement dans les fêtes, il n'y participe jamais complètement. Ceci se manifeste par l'absence quasi-totale de relations interpersonnelles. Ces liens affectifs que le poète ne parvient jamais à construire se divisent en trois types : amoureux, amicaux et familiaux<sup>81</sup>. « Le train de Crécy-la-Chapelle » met en scène un individu dont la profonde solitude au milieu de la nuit le ramène à ses souvenirs de lycéen :

J'aimerais bien avoir quelques contemporains  
Quand l'insomnie creuse mes nuits, parfois, très tard ;  
J'aimerais tellement rencontrer des regards,  
Parler avec des gens comme on parle aux humains.

Muré dans ma méfiance et ma timidité,  
La nuit semble si longue à mon cerveau malade  
J'aimerais bien parfois avoir des camarades,  
On me dit que je perds mes meilleures années.

Ah ! ces adolescentes que je n'ai pas aimées  
Quand je prenais le train de Crécy-la-Chapelle  
Le samedi midi, revenant du lycée ;  
Je les voyais bouger et je les trouvais belles.

Je sentais battre en moi un monde de désirs  
Et le samedi soir je regardais ma gueule ;  
Je n'osais pas danser, je n'osais pas partir,

---

<sup>81</sup> Il ne sera pas question de relation sexuelle ici car elle est envisagée par les textes comme une entité distincte du lien affectif.

Personne ne m’embrassait. Je me sentais bien seul.

Je me méprisais tant que je voulais mourir,  
Ou vivre des moments forts et exceptionnels ;  
Aujourd’hui je m’efforce à ne pas trop souffrir,  
J’approche de la fin. Je rejoins le réel.  
(P, 176)

La mise à l’écart du poète lors des boums se traduit par une opposition permanente entre son intériorité et un monde extérieur dans lequel ses désirs ne deviendront jamais réalité. En cela, le texte s’inscrit dans la suite de la modernité baudelairienne : le sujet est en relation de dissonance, avec lui-même et avec le monde alentour, ce qui devrait déboucher sur la possibilité d’une révolte assumée par la poésie moderne<sup>82</sup>. Or, il n’en va pas ainsi dans les poésies de Houellebecq. Plongé dans une immobilité totale, le sujet ne participe pas à la fête puisqu’il n’ose pas danser. Le texte le fige dans un entre-deux qui conduit à une sorte de cercle vicieux : être à l’épicentre social de l’adolescence lui fait éprouver plus que jamais sa douloureuse solitude, tandis que cette souffrance l’emprisonne en un huis clos puisqu’il ne quitte pas la soirée<sup>83</sup>. Du fait qu’il se considère desservi par un physique ingrat, la honte le paralyse et le met définitivement hors-jeu. Il ne parvient pas à incarner les valeurs de la virilité dont il a été question dans le premier chapitre : il prend ici les traits de ce que certains discours masculinistes pourraient désigner comme une « lopette », incapable de se prendre en main, de prendre une décision et moins encore de séduire. Sa mise à l’écart est en ce sens aussi à l’actif du sujet lui-même, comme s’il avait intégré, malgré lui, la loi du genre : il regarde sa « gueule » et n’ose pas danser. Cette représentation consacre sa position de victime : personne ne l’embrasse, aucune fille ne s’intéresse à lui, il peut rester bien seul, et tout le

---

<sup>82</sup> Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne* [1956], trad. par Michel-François Demet, Paris, Le livre de poche, 1999, 311p.

<sup>83</sup> Cette situation n’est pas sans rappeler la scène décrite par le poète à l’ouverture de « Rester vivant : méthode » : « Michel a quinze ans. Aucune fille ne l’a jamais embrassé. Il aimerait danser avec Sylvie ; mais Sylvie danse avec Patrice, et manifestement elle y prend plaisir. Il est figé ; la musique pénètre jusqu’au plus profond de lui-même. C’est un slow magnifique, d’une beauté surréelle. Il ne savait pas qu’on pouvait souffrir autant. (...) » (P, 12).

monde s'en moque. L'individu avait développé dans sa jeunesse un mépris de lui-même tel qu'il en était devenu suicidaire ; en même temps, il ne pouvait s'empêcher de vouloir « vivre des moments forts et exceptionnels ». Il oscille constamment entre ces deux extrêmes dont la *médiane* désigne sa position : il va de l'un à l'autre, et c'est dans cette oscillation qu'il est humain, trop humain. Être médiocre, il est au milieu de toutes choses comme dans un bain tiède : au lieu de faire couler l'eau chaude ou d'en sortir, il en subit l'inévitable refroidissement. Une autre manière d'envisager les choses consiste à le voir comme un individu lâche, mais aventureux : il s'inflige une souffrance en rêvant qu'elle arme en lui un soubresaut d'espoir, mais tout se décompose et se mute comme toujours en une tentative perdue d'avance de faire comme les autres, de s'intégrer, de participer à la vie sociale. Néanmoins, une fois au milieu de ses semblables, il sait que tout est douleur, que rien ne sert de s'agiter et il s'anéantit. Contrairement au poète baudelairien, il se calfeutre dans une résignation décevante et ne s'essaye à aucune forme de révolte : mieux vaut attendre calmement la mort<sup>84</sup> (« la fin » et « le réel »). La fête est la scène de l'isolement amoureux d'un poète rejeté par les autres, et surtout, par l'autre sexe. Signe de sa présence dominante dans la semiosis sociale mais de son inaccessibilité pour le poète, l'amour est souvent évoqué dans les poésies, mais le plus souvent à titre d'une chose passée, ratée ou réservée aux autres. Cependant, en tout cela, ledit poète trouve matière à nommer, dire ou chanter. Il rate, mais du mieux qu'il peut, comme toute littérature.

---

<sup>84</sup> Cette idée d'une résignation rejoint la philosophie schopenhauerienne selon laquelle il vaut mieux se résoudre à ne rien attendre et ne rien désirer car l'homme ne peut connaître de repos à la douleur. Selon la pensée du philosophe, le bonheur est négatif par essence, car avec la satisfaction cesse le désir, et par conséquent la jouissance aussi, laissant place à l'ennui qui, privant de l'énergie du désir, fait éprouver l'existence comme un vide. Pour ces raisons, Schopenhauer considère que le véritable bonheur consiste à échapper à toutes les occasions de déplaisir et de souffrance. Cf. Cristophe Salatin, *op. cit.*

Le sujet est ramené à la solitude amoureuse de sa jeunesse par une autre solitude qu'il ressent au milieu de la nuit. Les substantifs « contemporains » et « camarades » désignent des personnes à qui on est lié par quelque chose : le premier par l'époque ou le temps, le second par une vie ou des activités communes. Le poète ne connaît aucune forme de liens, il est à ce point seul qu'il réduit ses espoirs de rencontres à « des regards<sup>85</sup> ». La comparaison par laquelle il exprime son souhait dans le premier quatrain le place en dehors de la sphère sociale et même en dehors de l'espèce humaine : il aimerait être capable de créer du lien « comme les humains ». D'évidence, la solitude est ressentie à la fois comme une absence et comme une prison. La première se manifeste dans le texte par le verbe « creuser », qui donne l'image d'un trou dans la nuit, et donc d'un vide, en même temps qu'elle est aussi l'image d'une traversée : pris au sens littéral, il s'agirait de traverser la nuit par « le tunnel » de l'insomnie. La seconde est représentée par un sujet physiquement captif de ses deux traits de caractère, la méfiance et la timidité, symptômes d'une santé mentale altérée. En résumé, le texte donne deux sens possibles à l'inexistence de liens amicaux. D'une part, les termes « creuser » et « muré » renvoient à quelque défense guerrière (on creuse des tranchées et on élève des murailles) : le poète est un être méfiant. D'autre part, son asocialité et son incapacité affective sont signifiées de la même manière que le dénigrement systématique de la fête : l'immobilité forcée que suppose le terme *muré* est signe d'un être socialement inerte. Car en effet, s'il adopte une position victimaire, la première chose dont il se rappelle à propos de ses belles camarades de lycée est qu'il ne les a pas aimées. Comment être victime de ce que l'on n'approche pas ? Il faut s'interroger sur cette contradiction du texte quant à l'origine de la solitude de l'individu : est-il réellement la bête noire des relations interpersonnelles

---

<sup>85</sup> À vrai dire, le poète écrit dans un autre poème qu'il s'imagine avoir des relations humaines dans un ailleurs abstrait : « Certains soirs, je nourris l'idée / Que j'ai des amis quelque part » (*P*, 62).

ou bien peut-il être tenu pour responsable de son rejet permanent ? Une troisième possibilité repousse la cause sur un facteur indépendant. La « méfiance » et la « timidité » du poète équivalent ici à une « maladie mentale » (« cerveau malade ») : il serait sujet à des troubles comportementaux courants tels que l'angoisse ou la phobie sociales. Il n'est pas question de faire ici de la psychologie à partir du texte. Ce qui importe est de voir que le diagnostic de l'asociabilité en dit long sur l'importance que les relations interpersonnelles ont dans la société contemporaine : celui qui en est dépourvu est classé dans le rang des infirmes. Et cela aussi, le sujet l'assume, au nom d'un *je*, d'un *nous* ou d'un *vous*, au fil des circonstances.

### *Des normes étrangères*

Le trouble psychologique va jusqu'à gâter la troisième et dernière forme de lien affectif. Sans amour et sans amis, le poète est aussi sans famille. Dans le poème « La lumière a lui sur les eaux » (*P*, 161), une réunion familiale est l'occasion pour lui de se représenter en dehors de la fête, et de signifier ainsi l'absence de liens familiaux<sup>86</sup> :

[...]

Sur la plage il y avait une famille entière,  
Autour d'un barbecue ils parlaient de leur viande,  
Riaient modérément et ouvraient quelques bières ;  
Pour atteindre la plage j'avais longé la lande.

[...]

J'ai vraiment l'impression que ces gens se connaissent,  
Car des sons modulés s'échappent de leur groupe.  
J'aimerais me sentir membre de leur espèce ;  
Brouillage accentué, puis le contact se coupe.

---

<sup>86</sup> Voir par exemple « Non réconcilié » (*P*, 144), dans lequel le poète raconte la haine paternelle et le rejet totale de sa figure (« Mon père était un con solitaire et barbare »).

Le poème décrit une scène qui pourrait être celle d'un « dimanche en famille » dont les membres s'amuse modérément. C'est une fête assez banale ; le barbecue et la bière, qui témoignent d'une certaine influence de *l'américain way of life*, sont deux des composantes les plus populaires de la fête. Néanmoins, l'écriture poétique dérègle le sens du barbecue. En effet, selon le contenu sémantique attribué à « viande », la fête peut être fort commune ou virer au lugubre. Ou bien le mot « viande » est à comprendre au sens propre, auquel cas les fêtards discutent de ce qu'ils font cuire, ce qui rend la scène d'autant plus commune ; ou bien le même mot est une métonymie péjorative utilisée pour désigner les corps des barbecueurs, et par extension leur personne<sup>87</sup>. Dans ce second cas, leur humaine consistance physique est remplacée par une chaire morte et comestible : leur vie se réduit à leur valeur consommable. L'image cadavérique remet en question la qualité de la fête. Le sujet lyrique lève le masque du poncif « bières-barbecue-famille » et révèle une festivité et une socialité factices en vue des deux seules vérités qui valent : pour l'éternité, tous les corps sont promis à la mort biologique et, dans le monde tel qu'il va, chacun est un objet de consommation.

Quoique proche de l'action, le poète ne participe pas à ce rituel commun de la vie de famille contemporaine. Il se tient en retrait et observe à distance des habitudes qui lui sont étrangères – la seule précision géographique qu'il donne sur son itinéraire est paradoxalement assez vague. Plus étranger encore est pour lui le fait que « ces gens se connaissent ». Ce qui paraît évident au lecteur ne l'est pas pour le sujet : le lien familial est une donnée inconnue, et la norme sociale une bizarrerie incompréhensible. Cette extranéité est telle qu'il ne se considère pas comme humain : « J'aimerais me sentir membre de leur espèce ». Bien que médiocre et artificielle, la réunion de famille est ainsi

---

<sup>87</sup> La proposition métonymique de « viande » est souvent utilisée dans les poésies houellebecquiennes pour désigner le corps du poète (par exemple : « Et s'endormir comme une viande » [P, 81]).

dotée d'une dimension relationnelle dont il est envieux. Au lieu de s'opposer au « vice de la banalité<sup>88</sup> » comme le fait la poésie de Baudelaire, c'est précisément ce vice que recherche celle de Houellebecq. Le malheur inhérent à l'existence du poète est en partie dû à son impossible accès à la banalité. Cependant, au terme de « banalité », il faut préférer celui de « normalité » car le premier, en plus d'être souvent nuancé d'une connotation péjorative, désigne quelque chose de courant ou d'ordinaire. Or, ce que le sujet recherche, c'est une *norme* : il aimerait connaître l'amour, l'amitié et la famille, ces liens affectifs qui font d'un individu qu'il a une vie (doxiquement tenue pour) normale. Autrement dit, ce à quoi il aspire, c'est à être en mesure d'agir et de se comporter selon les attentes établies par la norme sociale.

Mais l'espoir ne dure que l'espace d'un vers : le brouillage s'accroît, et « le contact », s'il y en a eu un, « se coupe » au dernier vers. *A contrario* de l'*a-normalité* baudelairienne, qui revendique ses images antithétiques comme un rempart face à la banalité, l'extériorité intramondaine houellebecquienne est une tare qui empêche le sujet d'accéder à la normalité désirée et porteuse d'un espoir de bonheur. Elle est, plus exactement, la singularité du poète parce qu'elle le condamne à être non seulement un infirme solitaire, mais un individu *hors-norme*. La dissonance qui résulte de cette tension entre idéal de normalisation et constat définitif d'exil ou d'étrangeté inscrit le poète contemporain dans la postérité baudelairienne : elle creuse un abîme empathique entre l'œuvre et le lecteur. À tel point que c'est en toute fraternité (Baudelaire) ou complicité tacite (Houellebecq) que le sujet en vient à se placer en dehors de l'espèce humaine<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 55.

<sup>89</sup> Le sujet exprime dans plusieurs poèmes le désir de faire partie des « humains » et se représente souvent comme appartenant à une autre espèce.

## Chapitre III : L'*autre* de la ville

« Un matin de soleil rapide,  
Et je veux réussir ma mort.  
Je lis dans leurs yeux un effort :  
Mon Dieu, que l'homme est insipide ! [...] »  
(*P*, 184)

La ville s'étant imposée comme le lieu de vie et/ou de travail de la plus grande partie des Français, tout ce qui n'en fait pas partie, tout ce qui est à l'extérieur de ses « frontières » – le boulevard périphérique aujourd'hui à Paris, par exemple –, est considéré comme *autre*. Puisque dans les poésies, la ville est un lieu hostile qui connaît pour seule loi celle de l'argent, pour seule règle celle de la concurrence de tous contre tous et pour seul modèle celui de la réussite hyper-individuelle, il aurait été possible que d'autres espaces extérieurs à elle puissent offrir un cadre propice à une meilleure vie et, pourquoi pas ?, laissent entrevoir un horizon de bonheur ? Or, qu'il s'agisse d'espaces proches (banlieues), de territoires géopolitiquement structurés (régions, province[s]) ou de cadres naturels (mer, montagne, campagne), « l'autre » de la ville n'est jamais un refuge : il apparaît tout aussi inhumain que la *polis* contemporaine, il porte partout la trace d'une désolation blessante et ses configurations mêmes ont reçu les stigmates du passage du temps et le signe de l'évanescence de toutes choses.

### Banlieues et « hors-Paris »

#### *Du béton et des hommes*

« Rester vivant : méthode » (*P*, 9) s'ouvre sur une épigraphe pathétique :

D'abord, la souffrance

« *L'univers crie. Le béton marque la violence avec laquelle il a été frappé comme mur. Le béton crie. L'herbe gémit sous les dents de l'animal. Et l'homme ? Que dirons-nous de l'homme ?* »

Le titre sans ambiguïté de cette première partie de la « méthode » indique que la souffrance est à l'origine de toute chose et contredit du coup la sentence biblique affirmant qu'« Au commencement était le Verbe<sup>90</sup>. » Dès leur création, le monde et les êtres sont marqués par le malheur et la peine, frappés par une fatalité qui ne trouve de cause en rien, surtout pas dans un quelconque péché originel<sup>91</sup>. Il en va ainsi, c'est tout : « Le néant vibre de douleur, jusqu'à parvenir à l'être : dans un abject paroxysme. » (P, 11) L'existence se résume à une succession de souffrances, variables en intensité et en forme. À l'expression « L'univers crie. » fait écho cette phrase : « À partir d'un certain niveau de conscience, se produit le cri. » (P, 11) L'univers est-il conscient de ce qui lui arrive ? Apparemment oui, puisque l'épigraphe le montre produisant une manifestation sensible et sonore. Il ne s'agit pas là d'une projection anthropomorphique. En fait, « L'univers » est ici pris en un sens qui le donne à penser comme une et une seule entité de matière globale : il désigne l'ensemble de tout ce qui existe, vivant ou non, y compris le béton. Car ce dernier, lui aussi, émet un son inarticulé exprimant le mal qui l'atteint, comme s'il avait été la première victime de la « violence » qui fait rage dans le monde. Le béton, un agrégat solide de matériaux minéraux obtenu au moyen d'un liant hydraulique qui rend son utilisation particulièrement pratique et multiple, est la matière de construction la plus utilisée au monde : il est une partie intégrante des paysages urbains contemporains. En comparaison des villes *intra-muros* qui préservent leurs constructions historiques (le plus souvent médiévales ou haussmanniennes) et privilégient des architectures dans

---

<sup>90</sup> L'Évangile selon saint Jean (1 :1), *La Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 1841.

<sup>91</sup> On notera que cette suppression du « péché originel » distingue radicalement cette poésie de celle de Baudelaire, dont elle récupère par ailleurs diverses manières de voir et de dire.

lesquelles la matière est peu apparente (excepté les quelques *buildings* des quartiers d'affaires), le béton brut est particulièrement visible en France dans les « grands ensembles » construits entre les années 1960 et 1990. Ceux-ci sont devenus la représentation sociale dominante de « la banlieue », cette domination se faisant au détriment d'autres représentations susceptibles de montrer ladite banlieue comme une réalité complexe et composite<sup>92</sup>. Le béton est la constituante essentielle de ces « barres » et « tours » d'habitation dont l'architecture fonctionnelle, inspirée de ce qu'il est convenu d'appeler le « courant brutaliste », devait répondre aux besoins de reconstruction et de logement pour les immigrés dans l'après-guerre. Dans la préface de son livre *Les pauvres préfèrent la banlieue*<sup>93</sup>, Étienne Liebig imagine avec un humour grinçant le cynisme des concepteurs de telles banlieues :

- Les architectes qui ont construit ces cités-là [...] devaient se réunir en conclave morbide.
- Qu'est-ce que t'as trouvé de très moche ?
  - J'ai ça, là : dix-huit étages de béton gris, des balcons protégés par des barreaux en métal blanc, des couloirs de ciment décoffré, brut. Brut et beau comme la vie à Moscou. J'ai prévu un ascenseur bleu à portes coulissantes.
  - C'est bien, mais l'ascenseur bleu, j'ai peur que ça fasse un peu gai pour les travailleuses et les travailleurs, pourquoi pas gris ?
  - Oui, je n'y avais pas pensé.
  - Et à l'extérieur ?
  - À l'extérieur, je vois une suite de dalles de béton gris, décorées des sculptures métalliques de Veroschowsky, celui qui a construit la prison de Kiev.
  - Excellente idée<sup>94</sup>.

Le texte montre combien l'aspect *brut* et la couleur *grise* du béton utilisé de toutes les manières possibles dans la construction des « cités » composent un tableau morne, triste et laid. Bien qu'il

---

<sup>92</sup> Alain Faure souligne que la représentation contemporaine dominante de la banlieue comme « cité sensible » toute de béton faite (très loin de la réalité complexe, disparate et hétéroclite du terme) est l'aboutissement d'une longue logique historique de déplacements sémantiques successifs, qui se sont opérés en majeure partie sous l'impulsion de la *doxa* politico-médiatique. Cf. « Un faubourg, des banlieues, ou la déclinaison du rejet », dans Jean-Charles Depaule (dir.), *Les mots de la stigmatisation urbaine*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006, en ligne : <http://books.openedition.org/editionsmsmh/9215> [consulté le 27 avril 2019].

<sup>93</sup> Étienne Liebig, *Les pauvres préfèrent la banlieue*, Paris, Michalon Éditions, 2010, 187 p.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 8-9.

ne soit pas question de banlieue dans l'épigraphe dudit manuel de survie, le béton y est un élément d'urbanité (il « a été frappé comme mur ») qui permet de faire le lien avec le lieu de vie où il est le plus présent. L'utilisation du verbe « frapper » à son égard est surprenante car, d'un point de vue technique, le béton ne *se frappe* pas mais *se coule* en coffrages. Ce contresens apparent est à mettre en relation avec le fait que la matière agglomérée « marque la violence » : de la même manière qu'on frappe le métal en monnaie pour lui faire porter la marque de sa valeur, le béton « frappé » en mur porte la marque de la brutalité propre à l'action de *donner forme à la matière*. Le texte de l'épigraphe implique ainsi que toute entreprise humaine de construction a ceci de contradictoire qu'elle requiert une force physique dont la nature est violente, et donc, potentiellement destructrice. La création, ici prise au sens d'édification (d'une ville, d'une banlieue, d'un bâtiment, ou d'un mur), est souffrance. De surcroît, un « mur » c'est aussi et surtout « tout ce qui fait office de cloison, de barrière, de séparation<sup>95</sup> » : seconde forme de violence, le béton est transformé en un objet de division entre les hommes. L'herbe, bien qu'elle ne soit pas soumise à l'action humaine, n'échappe pas à la souffrance universelle et, mastiquée par l'animal qui s'en nourrit, elle exhale sa douleur en sons plaintifs. Après le néant, la matière inanimée du monde continue de « vibrer » au diapason de la douleur infligée par les êtres vivants, humains ou animaux. Le texte érige paradoxalement l'inanimé, catégorie d'éléments qui ne sont pas doués de vie (le béton) ou de capacité à ressentir (l'herbe), en symbole de la souffrance dont toute existence est grosse : si le béton est l'étendard des banlieues et l'herbe celui de la nature – mais alors, d'une nature restreinte ou dégradée –, ni l'un ni l'autre ne sont des espaces paisibles dans la mesure où il n'y a d'absence de douleur nulle part. L'interrogation rhétorique qui suit ce constat porte sur le *logos* : « Que *dirons-nous* de

---

<sup>95</sup> « Mur », dictionnaire Larousse, en ligne, [www.larousse.fr](http://www.larousse.fr) [consulté le 8 avril 2019].

l'homme ? » (je souligne). Au milieu de ce monde, l'homme est le seul qui articule son cri en langage. Incapable d'échapper à la condition universelle<sup>96</sup> de la douleur, c'est tout ce qu'il peut faire. Parler et écrire sont ses seuls simulacres de consolation, dont le poète use afin de *dire* sa souffrance, l'humaine souffrance – somme toute matérialistement consubstantielle à celle du béton<sup>97</sup>.

### *La fissure banlieusarde*

La vie en banlieue, au milieu du béton donc, se résume en conséquence à une existence médiocre, ou plutôt à une tentative de survie coincée entre les « blocs » et les maisons, dont s'évapore un rêve parti en fumée :

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

La présence d'un HLM,  
L'hypertrophie du moi qui saigne  
Il faudrait un monde où l'on aime,  
Un océan où l'on se baigne

Pas ces embryons de piscines  
Où les banlieusards se détendent ;  
Dans les discothèques en ruine,  
Quelques loubards s'étirent et bandent.

Quelque chose en moi se fissure,  
J'ai besoin de trouver la joie  
D'accepter l'homme et la nature,  
Je n'y arrive pas. J'ai froid.  
(P, 164)

---

<sup>96</sup> Ce mot aurait donc ici son sens le plus fort : qui s'étend à tout ce qui existe.

<sup>97</sup> Il serait intéressant de relier cette coprésence du béton et du langage humain avec les considérations sur le passage de l'architecture au livre que tient Victor Hugo dans *Notre-Dame de Paris* (cf. « Ceci tuera cela », dans *Notre-Dame de Paris. Introduction, Notes et chronologie par Jacques Seebacher*, Paris, Le Livre de Poche/Classiques, 2019, 733 p., p. 280-299).

Le premier mot signale d'entrée de jeu un sujet poétique désireux d'un *ailleurs* : il s'imagine un autre espace, supposément meilleur, qui serait plus loin, si bien caché à sa vue par le paysage de la banlieue dans laquelle il se trouve que ce paysage tient lui-même d'un mur. Le poème conjugue les deux types principaux de banlieue en France. D'une part, il y a les « maisons blanches », des habitations individuelles pouvant constituer des zones dites pavillonnaires, plus ou moins riches<sup>98</sup>, et dont les promesses de bonheur (jardin, piscine, garage, barbecue, etc.) et d'ascension sociale font miroiter à beaucoup de Français la perspective d'un mode de vie meilleur<sup>99</sup>. Ces habitations individuelles constituent le noyau de la construction en périphérie des villes depuis plus d'une trentaine d'années, et leur offre s'est étendue aux classes les plus modestes ; toutefois, elles ne sont pas toujours à la hauteur des attentes, et les nouveaux occupants de ces « HLM à plat » en sont parfois déçus<sup>100</sup>. D'autre part il y a les grands ensembles, essentiellement constitués de « HLM » (habitations à loyer modéré) qui sont la plupart du temps des immeubles inspirés de l'architecture corbuséenne et destinés à loger dans des appartements les groupes les plus pauvres de la population. Néanmoins, très loin de « l'unité d'habitation » idéale imaginée par Le Corbusier<sup>101</sup> et supposée

---

<sup>98</sup> En Île de France par exemple, la banlieue Ouest est bien plus aisée que la banlieue Est, malgré le fait qu'elles sont toutes les deux en partie constituées de maisons individuelles.

<sup>99</sup> L'écrivain Aurélien Bellanger lui rendait une sorte d'hommage sur France Culture et concluait sur une possible réinvention du pavillon : « Aux dernières nouvelles [...] les jeunes couples se portent aujourd'hui plutôt acquéreurs d'un produit hybride, le semi-groupé, qui émule à peu près les fonctions des anciens pavillons : garage, terrasse, jardin, mais sous une forme si ramassée que la chose évoque plutôt un petit appartement, un appartement aux pièces empilées les unes sur les autres et au balcon à peine agrandi – juste de quoi poser un bac à sable en forme de tortue et un barbecue à gaz. C'est à la fois un peu triste et très réjouissant : le pavillonnaire est ici en train de réinventer l'immeuble [...]. On croyait l'urbanisation de la France achevée, alors que l'exode rural commence à peine. » (Cf. « La France pavillonnaire », *La conclusion*, France Culture, diffusé le 11 octobre 2017, en ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-conclusion-daurelien-bellanger/la-france-pavillonnaire> [consulté le 21 avril 2019]).

<sup>100</sup> Les aides étatiques ont notamment joué un rôle majeur dans le développement d'un marché du pavillonnaire, ainsi que le montre Anne Lambert : « D'abord indifférencié dans sa forme, le soutien à la propriété passe, après la parenthèse historique des grands ensembles dictée par l'urgence sociale et le modernisme de l'architecture fonctionnaliste, par la promotion d'un habitat pavillonnaire bon marché. [...] » (« *Tous propriétaires !* » : *L'envers du décor pavillonnaire*, Paris, Seuil, 2015, 279 p., p. 9.)

<sup>101</sup> Dont il n'y eut que cinq réalisations en France et qui n'eurent pas un grand succès.

permettre la création d'une communauté autonome grâce à ses équipements collectifs nécessaires à la vie (piscine, gymnase, école, commerces, hôtel, librairie, lieux de socialité, etc.), les logements sociaux de ce type sont, depuis le tournant pavillonnaire, reconnus pour être une faillite<sup>102</sup>. Le regard du poète est porteur d'une trajectoire similaire qui va de l'espoir quasi utopique d'une « vie meilleure » à la déception éprouvée face à la réalité vécue.

Dans le premier quatrain, son regard est tendu vers l'horizon, à la recherche d'un « autre univers » dont il affirme l'existence (« Il y a »), ce qui a pour conséquence de mettre en marche le mécanisme de l'espoir (« quelque chose en moi se déclenche »). Toutefois, ce regard porté vers l'horizon est bloqué dès le deuxième quatrain par la « présence d'un HLM » : il bute sur la verticalité du bâtiment en béton, tandis que le « moi » s'y cogne dans son élan d'espoir et s'en trouve blessé. L'utilisation d'un vocabulaire médical pour caractériser le pronom personnel tonique du sujet (« J'ai ») signifie deux choses. D'abord, le terme « hypertrophie » qui désigne un organe anormalement grand avertit d'une individualité démesurée qui ne peut laisser aucune place à la collectivité ; il souligne de la sorte l'impossibilité de cette vie en communauté dans les banlieues jadis et naguère rêvées par les architectes ou les urbanistes de ces cités. Ensuite, la métonymie *moi/saigne* traduit la profondeur d'une sensation physique, tandis que le désarroi mental et moral est exprimé par le choix des rimes (*HLM/aime ; saigne/baigne*) et par l'imperfection syntaxique du passage. La souffrance aiguë qui en résulte se lit quant à elle dans la violente rupture entre le besoin

---

<sup>102</sup> S'il est aujourd'hui couramment admis que les « cités » ont été des erreurs architecturales et urbanistiques, il faut cependant veiller à ne pas les considérer comme seules responsables de tous les maux (délinquance, violence, trafic, etc.). Proposer un remède qui consisterait à reloger les habitants des « quartiers sensibles » ne résoudrait certainement pas tout, ainsi que le montre Paul Kirkness (« Le droit à la cité : Attachement au quartier stigmatisé dans deux cités du sud de la France », dans Juliet Carpenter et Christina Horvath (dir.), *Regards croisés sur la banlieue*, Bruxelles, Peter Lang, 2015, 271 p., p. 39-55).

d'amour du poète (« Il faudrait un monde où l'on aime ») et la réalité triviale de son environnement (« Quelques loubards s'étirent et bandent »).

Après s'être heurté à un HLM, le regard du poète s'abaisse et observe le paysage de la banlieue alentour dont le caractère rudimentaire et délabré creuse un peu plus le fossé entre ce qu'il désire et ce qui existe. À la place d'un « océan », horizon de rêves, de voyages, ou de vacances dans ce cas puisqu'il s'agit de se baigner, les « banlieusards » profitent de piscines qui ne sont pas achevées quand elles ne sont pas carrément demeurées à l'état de projets embryonnaires. Dans ce bas monde, point d'océan ni d'amour donc, et point de fête non plus : les lieux festifs comme les discothèques sont à ce point dévastés qu'ils composent un décor rudéral dont la fréquentation se limite à quelques jeunes de banlieue. Conformément à la représentation doxique de ces derniers, leur comportement est immédiatement lié à quelque délinquance sournoise. Globalement, le poème dépeint un paysage périurbain dont les constructions sont ou bien inachevées, ou bien vétustes et décaties. Il reproduit ainsi l'image de banlieues (qu'elles soient des « cités » ou non) dont le délabrement des infrastructures pose problème et révèle l'échec des politiques collectives urbaines et sociales : la « ruine » est non seulement la conséquence de l'abandon des constructions qui subissent les ravages du temps, mais aussi le signe que toute une partie de la population est laissée à elle-même et cantonnée dans des « zones ». Plus que d'un abandon il s'agit d'un rejet : le suffixe *-ard* adjoint à la base nominale « banlieue » pour donner « banlieusard » et la finale en *-ard* du mot « loubard » forment une rime interne qui reconduit l'amalgame systématiquement opéré dans la semiosis sociale entre *banlieue* et *délinquance*. L'association « pauvreté/crime » chère au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>103</sup> est retouchée pour donner « banlieue [pauvre]/délinquance » au tournant des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup>

---

<sup>103</sup> Voir par exemple sur ce sujet largement documenté le classique de Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, paru en 1958 et souvent réédité depuis lors.

siècles. Par ce jeu de résonances en –ard (et par d’autres moyens esthétiques), le texte met en lumière la part de responsabilité du langage dans la stigmatisation territoriale récurrente des habitants de banlieue<sup>104</sup>.

Il y a néanmoins une différence notable entre ce que font les « banlieusards » et les « loubards » du texte : alors que les premiers *se détendent* en lézardant au bord de leurs bassins, les seconds, eux, « s’étirent et bandent ». Le poème contraste la tension et la décontraction musculaire des uns et des autres : d’un côté, ceux qui ont des maisons et des piscines se relaxent, sans plus, tandis que de l’autre, les « loubards », qui hantent des « boîtes de nuit » ruineuses, ajoutent une tension érotique à leur épicurisme (au sens familier de ce dernier terme). Il est cependant douteux qu’ils rencontrent l’âme sœur ou un(e) partenaire sexuel(le) en ces lieux. Dans les deux cas, le poème reproduit un autre amalgame circulant dans les discours dominants selon lequel les gens de banlieue ne travailleraient pas – ils « traînent ». Quant à l’érection des loubards, elle conforte une autre vieille association doxologique qui unit le sexe et le crime. Rien, décidément, n’est stimulant. Le « quelque chose en moi » dont il était question au début du texte « se fissure » dans le dernier quatrain. D’un bout à l’autre du texte, la trajectoire du poète ne dévie jamais, elle va de l’espoir au désespoir. Sachant qu’il n’y a pas d’issue ni de réponse possible à ses « besoins » d’amour et d’évasion, il renonce. Il ne trouve ni « la joie » ni la possibilité d’« accepter l’homme et la nature » comme un couple vital : condamné à la solitude, seul le « froid » de la mort l’attend. L’« Au-delà » initial, coup d’envoi du poème, n’a rien d’un paradis, encore moins d’un paradis qui aurait été promis. Il n’est qu’un autre monde, guère différent de celui qui a été quitté sinon en pire. Là, rien

---

<sup>104</sup> Les paroles de la chanson « Banlieusards » du rappeur français Kery James s’opposent à tous les clichés et stigmates associés au substantif arboré en titre, et incitent les habitants de la banlieue, notamment les jeunes, à ne pas subir ce que la *doxa* politique et médiatique leur fait porter, mais à se faire les « combattants » de tous les adjectifs dépréciatifs ou péjoratifs qui leur sont systématiquement associés : menaçant, dangereux, défaitistes, feignants, profiteurs, etc. Kery James, « Banlieusards » (7:49), *À l’ombre du show business*, France, Up Music, mars 2008.

n'est ordre et beauté, rien n'est luxe et volupté. La vie à venir, en banlieue, en forêt ou ailleurs, est encore et déjà squattée par la mort.

### *Survivre par habitude*

Si la banlieue est à ce point un emprisonnement où nul espoir et nulle joie ne sont permis, pourquoi continuer d'y vivre ? Pour envisager de répondre à cette question, il faut examiner les constituants du « noyau » qui donne son titre à la pièce suivante :

#### « Le noyau du mal d'être »

Une pièce blanche, trop chauffée, avec de nombreux radiateurs (un peu : salle de cours dans un lycée technique).

La baie vitrée donne sur les banlieues modernes, préfabriquées, d'une zone semi-résidentielle.

Elles ne donnent pas envie de sortir, mais rester dans la pièce est un tel désastre d'ennui.  
(*Tout est déjà joué depuis longtemps, on ne continue la partie que par habitude.*)  
(P, 267)

Sous la forme d'une phrase nominale et au moyen d'une énumération, le premier vers « plante le décor » de ce court poème en prose. La parenthèse, également nominale, établit une comparaison – dont la préposition « comme » a été prélevée – pour définir l'ambiance de la « pièce » qui, en dépit de la chaleur physique qu'il y fait, est *froide* au sens de *peu* ou *pas accueillante* (il ne semblerait pas exagéré d'affirmer que personne n'aime ces « salles de cours » plus ou moins austères, éclairées au néon blanc façon hôpital et « habillées » d'un mobilier rustre...). Le fait que le comparant soit un « lycée *technique* » (je souligne), c'est-à-dire un lieu d'enseignement où l'on apprend à appliquer et à mettre en pratique les acquis des sciences et des connaissances théoriques en vue d'exercer une profession dans un secteur déterminé, est le signe de la récupération par le texte d'un vocabulaire propre aux discours techniciens pour décrire la vie de banlieue. En ce sens,

le lieu d'habitation ne se définirait plus qu'en fonction de « caractéristiques » ou de « performances » techniques – au détriment de l'esthétique par exemple. Ce qui compte, c'est la fonctionnalité des choses et des gens. La pièce dans laquelle se trouve le poète est pourvue d'une « baie vitrée », un attribut typique de l'architecture moderne et contemporaine. Celle-ci privilégie l'« absence de mur » et ménage de larges fenêtres pour laisser entrer la lumière du jour. La « baie vitrée », et plus généralement le verre en tant que matériau, respecte ce qui est devenu la norme des constructions actuelles : celles-ci doivent être *ouvertes* sur leur environnement et sont par suite transparentes, comme s'il fallait bannir, ou du moins brouiller la frontière entre l'intérieur et l'extérieur. Toutefois, la fenêtre dans le texte s'ouvre sur un environnement périurbain dont l'adjectif « préfabriquées » et la locution « zone semi-résidentielle » prédisent deux choses. Le premier indique l'aspect quasi-industriel de la banlieue : les bâtiments ont été construits à partir d'éléments préconçus, usinés, puis assemblés ; ils n'ont donc aucune authenticité et sont impersonnels. Quant à la seconde, si les expressions construites à partir du mot « zone » se déclinent de toutes les manières possibles et imaginables dans la semiosis sociale contemporaine, les plus courantes d'entre elles ont en commun d'être dépréciatives, ou connotées comme telles (zone commerciale, zone industrielle, zone à urbaniser en priorité, zone d'éducation prioritaire<sup>105</sup>). La « zone » suppose un espace qui, soit est à conquérir, occuper, réaménager, où il faut « rétablir l'ordre », soit est à éviter, à laisser là, à fuir tant elle est sans intérêt, stérile, nase. Cependant, le terme « résidentiel » qui lui est associé dans le texte implique un certain niveau de qualité et de

---

<sup>105</sup> De plus, le mot « zone » connote la menace, legs de l'utilisation militaire ou exclusiviste du terme (zone sensible, zone dangereuse, zone militaire, zone à risque, zone d'intervention, zone de non-droit, etc.). On pourrait ajouter à cette liste l'expression courante « c'est la zone » qui désigne un lieu où règne le désordre. L'expression a son origine au XIX<sup>e</sup> siècle : c'était initialement un large espace au pied des fortifications bâties sous la gouverne de Thiers, décrété *zone non aedificandi*, c'est-à-dire non constructible, et sur lequel tous les arbres avaient été coupés au profit de la visibilité. Ces « zones » devinrent rapidement les bidonvilles des plus pauvres qui y établirent toutes sortes d'habitations précaires.

confort des habitations concernées (et donc un certain niveau de richesse des habitants). L'idée d'une « zone semi-résidentielle » est contradictoire : s'agit-il d'une « zone », au sens menaçant et péjoratif du terme, ou d'une portion de l'espace urbain plus ou moins riche ? Le poème laisse entendre que le paysage, vu en surplomb à travers une fenêtre, capte un mélange de possibles ratés : le « moderne » des banlieues aurait consisté en une tentative de conciliation du technique et du confortable dans un espace excentré ou périphérique de la ville, et le troisième vers est là pour diagnostiquer son échec.

En effet, si les deux premiers vers définissent un *cadre*, celui-ci n'est le lieu d'aucune action comme le signale l'absence de verbe. Les « banlieues modernes » ont cela de dramatique qu'elles offrent un cadre de vie où l'on n'est bien nulle part, ni dedans (trop chaud), ni dehors (trop laid). Si la conciliation architecturale moderne intérieur/extérieur est réussie, c'est ironiquement et uniquement dans la mesure où les deux espaces sont sujets à un ennui profond et sans issue : il n'y a rien à faire. Le poème expose ceci en faisant sienne la rhétorique scientifique : les deux premières phrases sont des observations empiriques à l'allure objective, la troisième fait la synthèse du problème observé, et la quatrième conclut que seule « l'habitude » pousse les gens à continuer de vivre là, malgré l'irrésolue contradiction de la banlieue et en dépit de l'ennui qu'elle transpire. La double signification d'une antériorité dans le dernier vers (« déjà » et « depuis longtemps ») lui associe une forme de déterminisme : tous les événements sont irrévocablement fixés à l'avance – rien ne peut changer le cours des choses. L'existence est une souffrance exsudée par la banlieue et l'habitant humain n'a pas les moyens d'y mettre un terme ; il continue jusqu'à ce que la mort vienne. Ainsi, l'habitude de la banlieue conduit à vivre par habitude : l'espèce humaine continue de (sur)vivre parce que, par instinct peut-être, elle s'accoutume à sa condition, laquelle elle ne peut modifier. En ce sens, la parenthèse et l'italique du dernier vers atténuent le contenu d'un

commentaire *inutile* dans la mesure où il n'engendre pas de proposition. Le texte relève du pastiche scientifique et tourne en dérision le fait que de tels discours ne proposent aucune solution aux problèmes qu'ils soulèvent. Le titre est gros de cette contradiction : l'utilisation du terme « noyau » dans l'expression « le noyau du mal d'être » fait de ce dernier une sorte d'objet de savoir, ne serait-ce qu'en raison de son emploi nombreux dans diverses disciplines scientifiques. Celles-ci parlent de noyau atomique, de noyau cellulaire, de noyau génétique, de noyau instable, etc. Mais que peuvent-elles ? Que peut le savoir en général du « mal-être » ? Il n'est pas fissible, c'est lui qui fissure l'être humain en faisant de lui un vivant promis à la mort. La science observe ce destin et peut sans doute énoncer à son sujet quelques lois, mais sans offrir pour autant quelque consolation que ce soit.

### *La vie de « province »*

La banlieue en tant qu'alternative à la ville de Paris<sup>106</sup> n'est pour le moins pas prometteuse. Rien ne s'arrange pour qui s'éloigne davantage : la vie en dehors de la capitale et de ses périphéries n'est pas meilleure. Le reste de la France<sup>107</sup> est peu présent dans l'œuvre poétique. Les rares fois où il en est question, il apparaît comme un espace de vie tout aussi décevant, dans lequel l'existence est tout autant marquée par le vide. La déception et la vacuité s'originent cependant partiellement dans des causes ou des circonstances singulières. Les deux derniers quatrains d'un poème sans titre en donnent un aperçu :

---

<sup>106</sup> À ma connaissance, à l'exception de deux poèmes, l'un consacré à la ville de Dijon (*P*, 269) et l'autre à celle de Nice (*P*, 272), chaque fois qu'il y a une précision géographique sur la ville (nom de rue, nom de quartier, ou toute autre toponymie qui permet de l'identifier), il s'agit de Paris.

<sup>107</sup> Pour les villes de province, voir la note précédente ; pour ce qui est du reste, il y a une apparition fugace de Palavas, un passage rapide en Normandie et quelques gares abandonnées dans des régions variées (Vallée du Rhin, Mayence, etc.).

[...]

Que la vie est organisée  
Dans ces familles de province !  
Une existence amenuisée,  
Des joies racornies et très minces.

Une cuisine bien lavée ;  
Ah ! cette obsession des cuisines !  
Un discours creux et laminé ;  
Les opinions de la voisine.  
(P, 163)

Préférée au substantif « région<sup>108</sup> » désormais dominant et utilisé à toutes les sauces<sup>109</sup>, le choix du mot « province » n'est pas anodin. Ce terme est en effet lesté d'une forte connotation péjorative, qui s'aggrave d'ailleurs dans l'adjectivation en « provincial ». Elle résulte d'une relation antagonique avec Paris, laquelle possède une longue histoire. C'est néanmoins au XVII<sup>e</sup> siècle que l'opposition Paris vs Province se cristallise et devient structurante. Elle se maintiendra au-delà de l'Ancien Régime en raison du centralisme républicain post-1789 et des affrontements multiples<sup>110</sup> qui émaillèrent les deux siècles de la modernité. Elle se maintient de nos jours et demeure un foyer autour duquel gravitent revendications et contestations<sup>111</sup>.

---

<sup>108</sup> Ce terme est devenu le mantra des politiques d'aménagement territorial et de décentralisation. Sa consécration eut lieu en 1972 lors du découpage du territoire français en vingt-deux régions, nombre réduit à treize aujourd'hui (il n'est pas interdit de penser que la France sera dans un moyen avenir *une région européenne*).

<sup>109</sup> Le mot est en effet utilisé à tout-va, dans n'importe quel domaine : légal, politique, territorial, promotionnel ou publicitaire, etc. Son utilisation marchande est toutefois la principale : la région suppose du *terroir* et de l'*authentique*, deux mots qui ont une valeur publicitaire. Avec leurs « produits régionaux » et leurs lieux historiques « incontournables », les régions sont des biens de consommation et leurs représentations s'inscrivent dans la symbolique globale de l'économie de marché.

<sup>110</sup> Le retour du bonapartisme en 1851 ou la Commune par exemple. Pour l'histoire de cet antagonisme au XIX<sup>e</sup> siècle, voir Émile Beaussire, « Le procès entre Paris et la province, étude d'histoire contemporaine », dans la *Revue des Deux Mondes*, 1871, vol. 93, p. 114-137.

<sup>111</sup> Pour une histoire plus globale de cet antagonisme et de son origine, voir Jocelyne George, « Paris Province : un mouvement du capital », dans Amélie Djourachkovitch et Yvan Leclerc (dir.), *Province/Paris. Topographie littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2000, 445 p., p. 15-25. « L'origine du rapport antagoniste entre Paris et la province peut se placer au XVII<sup>e</sup> siècle, après la Fronde, quand la monarchie féodale devient la monarchie absolue. La noblesse se divise alors en noblesse de cours et en noblesse de province. La première, domestiquée, dorée, divertie, prend de la hauteur par rapport à la seconde, vaincue, appauvrie, oubliée. » (p. 16).

Ce passé conflictuel a bien entendu laissé des traces. De nos jours, le vocable « province » ne désigne aucun espace géographique précis et se définit par la négative : la province, c'est tout ce qui n'est pas Paris. Elle est ainsi « l'autre d'un centre hypertrophié<sup>112</sup> ». La dominante dépréciative dont il a été question ci-dessus demeure (très) active, en raison de la concentration des pouvoirs, des médias, des sièges sociaux, des grandes institutions culturelles et de l'attraction touristique dont la capitale française bénéficie. S'il était déjà de mise pour maints personnages romanesques du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>113</sup>, Rastignac en tête de cohorte, le projet de « monter » à Paris pour s'accomplir (ou s'enrichir), grevé du refus de « végéter » en province, est plus que jamais d'actualité. Le passage par la capitale est donné comme une nécessité pour réussir sa carrière professionnelle<sup>114</sup>. Les traces langagières de cette péjoration persistante sont trop nombreuses pour être inventoriées ici. Aussi n'en nommerais-je ici que quelques-unes des plus évidentes. La province est un vide, c'est-à-dire un « trou », un creux où il n'y a rien à faire, sans offre culturelle, où domine l'ennui, tant dans ses villes (« de province ») que dans les campagnes qui les entourent, où c'est pire encore. Ses habitants sont des « provinciaux », ce qui est tout dire, ils sont toujours « typiques », ont des manières « provinciales », un « accent provincial », un « air provincial », ils ne comprennent pas vite, et les campagnards qui vivent dans les campagnes avoisinantes, c'est pire encore.

---

<sup>112</sup> Amélie Djourachkovitch, « Avant-propos », *ibid.*, p. 9. Cette hypertrophie aurait son origine dans le Versailles du Roi Soleil qui s'efforçait de briller à l'international : « Paris, la ville, a développé très tôt une capacité culturelle, liée à la présence du pouvoir royal. Cet héritage constitue une spécificité qui devient une supériorité objective. » (p. 17).

<sup>113</sup> Quelques noms bien connus : Lucien de Rubempré et Eugène de Rastignac (Balzac, *Les illusions perdues* et *Le père Goriot*) ; Julien Sorel (Stendhal, *Le rouge et le noir*) ; Le Chevalier de Lagardère (Paul Féval, *Le Bossu*) ; Le Baron de Sigognac (Gautier, *Le Capitaine Fracasse*) ; Edmond Dantès (Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*) ; la liste est longue.

<sup>114</sup> Un certain nombre d'expressions courantes dans les discours des étudiants ou des nouveaux arrivants sur le marché du travail témoignent de cela : « Un jour ou l'autre il faut aller à Paris », « C'est à Paris que tout se passe », « On est obligé de passer par-là », etc.

Le poème considéré fait manifestement fond sur ce monceau de stéréotypes. Mais la voix du texte ne reproduit pas la hargne, la suffisance ou la condescendance ostensible qui accompagne ordinairement les discours de ce type. Tout se passe comme si cette voix avait intégré totalement le préjugé au point de faire de celui-ci une évidence qui se confond elle-même avec ladite voix du texte, en une manière de tautologie radieuse. Quel est le sens de cette mise en scène oratoire ? Cinq observations permettent de répondre à cette question. Premièrement, l'adjectif démonstratif « ces » met le poète à distance des « familles de province », ce dont témoigne également le point d'exclamation. Il feint un étonnement a priori positif. Que « la vie [soit] organisée », c'est une chose qui devrait après tout être souhaitable. Mais la formulation même du constat, la réduction de cette organisation à la vie de famille en province, font que les deux vers sont animés par une ironie pragmatique. Ils agissent sur le lecteur pour lui faire comprendre en douce que, en fait, cette vie est réglée comme du papier à musique, qu'elle est atone, prévisible à mourir. Rien à voir avec Paris : ici, aucune place n'est laissée au hasard ou à l'improvisation. Deuxièmement, les vers qui suivent montrent de quoi cette « vie [...] organisée » se constitue : « Une existence », « Des joies », « Une cuisine », « Un discours » et « Les opinions ». La vie en province est à ce point répétitive qu'elle se résume à une suite de mots mélangeant indifféremment l'abstrait et le concret. Les articles indéfinis des quatre premiers éléments accentuent l'effet de liste et, loin de faire-valoir « de la vie », désamorce toute vitalité potentielle. Que le mot « existence » se substitue au mot « vie » est un pur assassinat lexical ! Les autres substantifs sont l'objet d'un même asséchement : tout ce qui est nommé est sans particularité, exsangue, comme le sont toujours les choses *une parmi les autres*. Troisièmement, les épithètes, qu'elles soient des adjectifs ou des participes passés à valeur adjectivale, disqualifient les noms auxquels elles sont adjointes. Une « existence », c'est déjà moins qu'une « vie », mais une « existence amenuisée », c'est aussi mince et vivant qu'une planche de

bois. Les « joies » sont desséchées comme de la corne (« racornies ») et découpées en tranches « très minces ». Par leur concrétude, les épithètes corrigent et évident les noms qu'elles qualifient de toute positivité, et leur choix installe une dense isotopie du rapetissement, lequel définirait ainsi le *climax* de la « vie provinciale ». Quatrièmement, deux éléments du tableau concernent le domaine des communications. Les choses ne s'améliorent pas. La province est habitée par un « discours » qui a deux qualités essentielles : il est plat comme un métal réduit par compression (« laminé ») et sonne « creux ». Ce discours qu'elle produit lui est donc propre, mais tout qu'il lui soit propre, il est impropre à toute communication d'un niveau un tant soit peu élevé. Un seul autre objet de discours paraît plein, paraît pouvoir être une cause de discussion ou de débat : « Les opinions de la voisine ». Vu tout ce qui entoure cette expression, il se devine aisément que ces « opinions » ne sont *que* des « opinions », servies dans un espace restreint (comme tout le reste) où tout le monde se connaît (ou croit se connaître) et où les commérages<sup>115</sup> sur les manières de penser ou les jugements de chacun circulent rapidement, mais à vide. L'expression relaie une misogynie ici associée au provincialisme, « la voisine » n'étant pas « le voisin » et rimant avec le mot « cuisines », lieu féminin traditionnel par excellence. Cinquièmement, la double exclamation du vers « Ah ! cette obsession des cuisines ! » indique le ton à la fois goguenard et lassé avec laquelle il faut le prononcer, lequel ton fera comprendre que tout un chacun sait fort bien que, en province, les provinciaux sont d'une part obsédés par l'idée et le projet de *faire à manger*, ce qui doit être la

---

<sup>115</sup> Sur les commérages, même s'il n'est pas question de village dans le texte de Houellebecq, Norbert Elias écrit que « L'usage courant nous incite le plus souvent à considérer comme "commérage" des informations plus ou moins péjoratives à l'encontre d'un tiers que se communiquent deux personnes (ou plus). [...] Les femmes en particulier semblent appréhender et éprouver tout ce qu'elles apprennent du monde extérieur selon la logique des communications qui intéressent leur propre *voisinage*. » (je souligne), « Remarques sur le commérage », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 60, novembre 1985, Images "populaires", p. 23-29, en ligne : [https://www.persee.fr/doc/arss\\_0335-5322\\_1985\\_num\\_60\\_1\\_2285](https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1985_num_60_1_2285) [consulté le 24 avril 2019].

seule façon qu'ils ont de remplir le vide existentiel (« existence amenuisée ») qui est le leur ; d'autre part, tenaillés par l'idée que leur cuisine ne soit pas « bien lavée », hantise hygiénique elle-même destinée à donner le change et à laisser entendre que la vie est une chose merveilleuse du moment que « la vie est organisée » et que les tâches ménagères sont faites.

L'analyse montre que le poème reprend des clichés négatifs couramment associés à la province, aux provinciaux et à la vie de province. Il n'est pas sans avoir quelque chose d'une « physiologie » comme il s'en écrivait beaucoup au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Une série de traits bien choisis circonscrivent le comportement, les pratiques, la mentalité et les caractéristiques d'un groupe particulier. En l'occurrence, le texte est remarquable de densité, car il touche en très peu de vers aux principaux aspects de la vie d'un groupe social : organisation de l'existence (« vie [...] organisée »), élément structurel fondamental (« familles »), localisation et nomination du groupe (« province »), horizon d'espérance (faible), possibilité d'amélioration du cadre vital (faible), pratiques coutumières (entretien de l'habitat, désir d'accueil), régime de communication (restreint), intégration sociale (voisinage). Rien là de très dynamique, que du contraire.

La dimension péjorative de ce tableau pourrait inciter à considérer l'attitude du locuteur comme méprisante vis-à-vis de la province. Son propos pourrait être taxé de « parisianiste » et suspecté de reproduire l'image que la capitale se fait de la « province ». Le texte serait alors bêtement dénigrant. S'arrêter là reviendrait à faire un contresens. Deux observations conduisent à s'écarter d'une telle lecture, et toutes deux se fondent sur une mise en relation de ce poème avec l'ensemble de la poésie houellebecquienne. La première est qu'il existe au moins une structure sociale qui, à défaut d'un grandiose projet de société transcendant, donne une raison d'exister à la province. En effet, si celle-ci est le cadre d'une vie limitée en termes d'épanouissement des individus, elle reste le seul lieu où la famille, en tant que groupe d'individus apparentés, existe

encore ; aucune scène familiale n'a lieu dans la capitale<sup>116</sup>. La deuxième est que, au sein du corpus poétique houellebecquien, le caractère dépréciatif de ces quatrains à l'égard des « familles de province » n'a rien d'exceptionnel. Qu'il soit à Paris, à Madrid, à la Martinique, à Dijon ou à Dourdan, le ton, le point de vue et le verbe sont du même calibre. Le poète déplore de manière générale la médiocrité consternante de toute existence humaine, immergée dans un monde qui rend le bonheur et l'amour impossibles. L'aspect « organisé » de la vie n'est pas spécifique à la province : plus largement, il fait signe à l'idée déjà évoquée à plusieurs reprises que le cours des choses serait fixé à l'avance et que l'homme ne peut rien y faire sinon le subir et l'accepter. Même en province, à l'écart des trépidations de la métropole parisienne, « La vie est peut-être une erreur » (*P*, 163). Par-delà l'opposition province-Paris, ce poème montre que le choix de vie, quel qu'il soit, ne change rien au caractère invariablement médiocre de l'existence – il n'y a pas de solution, et l'on pourrait supprimer du vers précédent l'adverbe de possibilité. En d'autres termes, la désolation est là partout. Survivre en elle se fait avec des moyens et des mots qui changent selon les circonstances, ce que la poésie a charge d'entendre et de montrer.

### La nature : un ailleurs impraticable

Ville, banlieue, province : reste la nature. Le terme est à prendre en son sens le plus usité aujourd'hui, c'est-à-dire comme « l'ensemble de ce qui, dans le monde physique, n'apparaît pas comme (trop) transformé par l'homme<sup>117</sup> ». Les lieux où la présence de ce dernier est prépondérante sont dénaturés (la ville supposément civilisée est d'une sauvagerie virulente), factices (les lieux de sociabilité sont un leurre décevant) ou mornes (banlieue et province sont

---

<sup>116</sup> Dans un autre poème, c'est au bord de la mer que le poète observe un barbecue de famille (*cf.* « Des normes étrangères »).

<sup>117</sup> « Nature », Larousse en ligne, [www.larousse.fr/dictionnaires/français](http://www.larousse.fr/dictionnaires/français) [consulté le 3 mai 2019].

déprimantes de médiocrité). La nature, espace préservé de la présence humaine, serait-elle, non sans paradoxe, l'unique refuge de l'homme ? Cela correspondrait à l'exemple donné par le dictionnaire Larousse, significatif de la manière dont la notion de nature est le plus généralement envisagée : « *Partir en vacances en pleine nature* ». Les espaces naturels (qu'il s'agisse d'un littoral, d'un parc, d'une forêt ou d'une île) permettraient de s'évader d'un quotidien lassant ou de s'échapper d'espaces urbains quasiment carcéraux. Mais la nature dans les poésies est loin de ces conceptions touristiques qui en font un lieu de « farniente » ou d'« aventure » toujours paradisiaque, dont la publicité fait une promotion incessante.

### *L'espoir évaporé*

Les publicités des agences de tourisme, des compagnies aériennes ou des complexes hôteliers que l'on peut voir un peu partout (à la télévision, dans les rues, dans le métro, sur internet, etc.) ont créé des mots-images (car ce sont les mots qui font les images)<sup>118</sup> associant nature et plaisir<sup>119</sup> : les éléments naturels comme le soleil, la mer, la plage, les lacs ou la montagne sont devenus synonymes d'ailleurs, d'évasion ou de bien-être. Bien qu'ils ne soient pas toujours explorés sous le jour des vacances, ces motifs sont récurrents dans les poésies et semblent tantôt se conformer aux représentations dominantes du bonheur, tantôt les contredire avec vigueur. Comment ces moments apaisants qu'offre parfois la nature s'articulent-ils avec le sentiment

---

<sup>118</sup> Marc Augé parle « des mots qui font image ou plutôt images », et ajoute à titre d'exemple que « [...] l'imagination de chacun de ceux qui ne sont jamais allés à Tahiti ou Marrakech peut se donner libre cours à peine ces noms lus ou entendus », ou encore que « [...] quantités de noms communs (séjour, voyage, mer, soleil, croisière...) possèdent à l'occasion, dans certains contextes, la même force d'évocation. » Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 151 p., p. 119-120.

<sup>119</sup> Mais plus généralement, cela se produit dans la semiosis sociale : nombre de fictions, de téléfilms, de films, d'histoires, et autres moyens langagiers participent à la constitution de ces clichés.

permanent du « mal d'être » (*P*, 267) ? Le poème qui suit en donne une idée en relevant deux aspects contradictoires dans un paysage de littoral :

Une âme exposée au Soleil,  
Tout près la mer menaçante ;  
Les vagues s'écrasent et réveillent  
Une douleur sombre et latente.

Que serions-nous sans le Soleil ?  
Écœurement, dégoût, souffrance,  
Stupidité de l'existence,  
Tout disparaît sous le Soleil.

La chaleur de midi exhale  
Le corps d'un plaisir immobile ;  
Désir de mort, oubli total,  
Yeux clos sur un coma tactile.

Sans pitié, la mer se déploie  
Comme un animal qui s'éveille ;  
Cet univers n'a pas de loi.  
Que serions-nous sans le Soleil ?  
(*P*, 103)

Les deux éléments naturels, le « Soleil » et la mer, ont des effets inverses sur l'être mis en leur présence. Le premier, dont la majuscule peut surprendre, puisqu'il ne s'agit *a priori* ni d'un symbole ni d'une abstraction personnifiée comme le voudrait une certaine tradition poétique, mais d'une réalité concrète, provoque paradoxalement une réaction métaphysique chez l'être humain. En effet, l'« âme », le principe vital et spirituel immanent à l'homme selon une conception héritée d'une longue histoire dualiste, est apaisée par les rayons de l'astre solaire qui la réchauffe. Cet apaisement est curieusement maximal lorsque le soleil est à son zénith dans le troisième quatrain. Dans un poème des « Tableaux Parisiens », Baudelaire évoque l'idée d'un soleil salvateur à propos duquel il écrit qu'« Il fait s'évaporer les soucis vers le ciel / Et remplit les cerveaux et les ruches de miel<sup>120</sup> » : celui qu'un ancien temps dénommait Phébus rend la vie biologique possible et

---

<sup>120</sup> Charles Baudelaire, « Le Soleil », *Les Fleurs du Mal* (1861), Flammarion, Paris, 1991, 371 p., p. 128.

l'existence humaine plus douce. Pour les deux poètes, les propriétés physiques du soleil ont une incidence positive sur le plan métaphysique puisque sa chaleur rend la vie meilleure, ou du moins plus supportable (les soucis « s'évaporent » chez l'un et « Tout disparaît » chez l'autre). Toutefois, les textes baudelairien et houellebecquien diffèrent en deux endroits au moins. D'une part, là où les bienfaits du soleil sont signifiés par l'image d'une nature florissante et vigoureuse (le « soleil cruel » en ville devient « dans les champs » un « père nourricier, ennemi des chloroses » qui « commande aux moissons de croître et de mûrir<sup>121</sup> »), ici ils sont exprimés par la négative (absence momentanée de mal-être et interrogation oratoire sur ce que serait un « nous » global « sans le soleil ») ou par une inertie corporelle (« immobile », « mort », « coma »). D'autre part, alors que l'esprit torturé du « prince des nuées<sup>122</sup> » entraîne dans son élévation (ses soucis s'évaporent dans l'air supérieur) les laideurs du monde par l'effet et à l'image du soleil qui « descend dans les villes/[et] ennoblit le sort des choses les plus viles<sup>123</sup> », aucune élévation n'est possible pour « celui qui se recouvre d'huile » (P, 64). Dans le cas de ce dernier, le soleil est en définitive une consolation de nature *terrestre, immobile et finie* : l'âme n'est le sujet d'aucune action, elle est passive (« exposée ») ; le plaisir est physique ; le sens du toucher prédomine sur celui de la vue ; le « désir de mort » traduit l'envie d'une absence de souffrance qui soit durable, contrairement au « coma » ou à l'« oubli » qui sont momentanés. Le « Soleil » dans le texte est une source de chaleur qui adoucit les « brûlures de l'être » (P, 183) ou tempère la froideur de l'existence, mais il ne suscite qu'un espoir vaporeux de disparition.

---

<sup>121</sup> *Ibid.*

<sup>122</sup> *Ibid.*, « L'Albatros », p. 61.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 128. C'est la fameuse alchimie baudelairienne : faire de l'or avec de la boue. Il faut ajouter à la comparaison que le soleil chez Houellebecq ne « descend » pas inonder généreusement la nature de sa lumière comme il le fait chez Baudelaire. Chez l'auteur de « Configuration du dernier rivage », c'est « Vers le Soleil [que] se tend l'effort du végétal ; / [Tandis que] Le combat se poursuit et [que] la chaleur augmente » (P, 229).

Le traitement textuel de la mer, second élément naturel du poème, est à l’opposé de sa représentation désormais dominante qui en fait un horizon de voyages et de vacances – et donc, de plaisir ou de bonheur. Évoquée dès le deuxième vers du premier quatrain, elle est une présence inquiétante dont il faut d’autant plus se méfier qu’elle est proche. Le danger imminent qu’elle représente aux yeux du sujet poétique tient à la nature de son mouvement perpétuel. « Les vagues s’écrasent » : le verbe pronominal décrit au mieux l’action des ressacs de la mer, lesquels viennent, avec l’effet d’un choc, s’étaler et s’éparpiller jusqu’à disparaître sur le littoral. Dans un autre poème, les falaises sont des « concrétions solides / Pourtant érodées par la mer » (*P*, 286) : l’opposition manifeste entre la supposée résistance des roches et l’usure progressive que la mer leur inflige illustre le passage d’un temps qui mène à la disparition de toutes choses – même de celles d’entre elles qui sont en apparence solides. De la sorte, si les remous océaniques « réveillent / Une douleur », c’est parce que leur inlassable mouvement d’écrasement figure la destruction qu’ils provoquent : dans une certaine mesure, la mer est assassine, et à sa vue « Monte en nous un désir de vide, / L’envie d’un éternel hiver » (*P*, 286). Mais c’est aussi parce que le texte lui attribue l’intention délibérée de faire souffrir. Si qualifier un élément naturel de « menaçant » n’induit pas systématiquement la notion de volonté (un orage est « menaçant » en ce qu’il risque d’éclater), le fait que l’océan soit « sans pitié » ne laisse pas de doute. « Avec un bruit un peu moqueur, / La mer s’écrasait sur la plage » (*P*, 285) disent ailleurs deux autres vers : non seulement elle n’a aucune compassion, mais elle tourne en dérision la « douleur » qu’elle attise. Ce caractère sournois de l’océan n’est pas sans rappeler le « rire amer » que le poète baudelairien dit détester<sup>124</sup> :

[...]

Je te hais Océan ! tes bonds et tes tumultes,  
Mon esprit les retrouve en lui ; ce rire amer

---

<sup>124</sup> Bien qu’ailleurs il affirme : « Homme libre, toujours tu chériras la mer », *ibid.*, p. 69.

De l'homme vaincu, plein de sanglots et d'insultes,  
Je l'entends dans le rire énorme de la mer<sup>125</sup>.

[...]

L'écriture houellebecquienne s'inscrit ainsi dans le sillage des *Fleurs du Mal*, mais elle en modifie la trajectoire : bien que la mer soit une force destructrice<sup>126</sup> en lieu et place d'un ailleurs exotique, elle n'est jamais le « miroir<sup>127</sup> » dans lequel « l'homme libre<sup>128</sup> » contemple son âme et son esprit. De surcroît, le poète contemporain n'a rien d'un « lutteur<sup>129</sup> » : s'il est également « vaincu », ce n'est pas de s'être *battu* contre la mer, mais d'en être *victime*. Dans le texte, cela est signifié par des mots désignant un mal physique (« douleur », « souffrance ») dont le caractère nauséux (« Écœurement », « dégoût ») signale l'impossibilité d'une révolte<sup>130</sup> comme la pouvait encore assumer le poète baudelairien au rire « plein de sanglots et d'insultes ». Au contraire, son homologue contemporain tend à se résigner : il préfère l'immobilité sereine et le réconfort corporel de la chaleur du « Soleil » au mouvement bestial (« comme un animal »), perpétuel et dévastateur de la mer, et la mort paisible sous les rayons de l'astre à la vie de combat d'un océan qui n'a de cesse de tout éroder. En résumé, le poème dessine une double inversion des motifs qu'il convoque : la mer est liée à la vie, et donc à la souffrance, alors que le soleil tend à la mort, et donc à une délivrance momentanée. Si la nature fait scintiller en de rares occasions des étincelles d'instant

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, « Obsession », p. 118.

<sup>126</sup> Le poète baudelairien écrit à propos de l'homme et la mer : « Et cependant voilà des siècles innombrables / Que vous vous combattez sans pitié ni remord, / Tellement vous aimez le carnage et la mort, / Ô lutteurs éternels, ô frères implacables ! », « L'homme et la mer », *ibid.*, p. 69.

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> *Ibid.*

<sup>129</sup> *Ibid.*

<sup>130</sup> Dans « Djerba "la douce" » (*P*, 318), l'impossibilité d'une révolte est figurée par cette métaphore : « Un deuxième vieillard près de son congénère / Observait sans un mot les vagues à l'horizon / Comme un arbre abattu observe sans colère / Le mouvement musclé des bras du bûcheron. »

heureux, ce n'est qu'une éphémère consolation en regard de l'aspect sinistre qu'elle revêt aux yeux du poète.

### *Traverser la nature*

L'aversion de la voix poétique pour une telle nature trouve son expression la plus explicite dans ce poème :

#### « Nature »

Je ne jalouse pas ces pompeux imbéciles  
Qui s'extasient devant le terrier d'un lapin  
Car la nature est laide, ennuyeuse et hostile ;  
Elle n'a aucun message à transmettre aux humains.

Il est doux, au volant d'une puissante Mercedes,  
De traverser des lieux solitaires et grandioses ;  
Manœuvrant subtilement le levier de vitesse  
On domine les monts, les rivières et les choses.

Les forêts toutes proches glissent sous le soleil  
Et semblent refléter d'anciennes connaissances ;  
Au fond de leurs vallées on pressent des merveilles,  
Au bout de quelques heures on est mis en confiance ;

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

On regrette les parkings et les vapeurs d'essence,  
L'éclat serein et doux des comptoirs de nickel ;  
Il est trop tard. Il fait trop froid. La nuit commence.  
La forêt vous étreint dans son rêve cruel.  
(P, 159)

Dès les premiers mots, toute possibilité d'admiration de la nature est mise à mal, sinon forclosée.

Le premier quatrain prend le contre-pied du topos anthropomorphique<sup>131</sup> de la « belle nature » ou

---

<sup>131</sup> Topos souvent associé au romantisme, même s'il n'a été cultivé comme tel que par le romantisme affadi alors que les grands romantiques (Lamartine, Vigny, Hugo) en fournirent des représentations autrement complexes.

de la « nature amie » d'une part, du concept de « monde physique à préserver » cher aux pensées écologiste ou environnementaliste d'autre part. Il comprend trois adjectifs dépréciatifs qui font de la nature un espace dénué d'intérêt, repoussant, voire dangereux. Le poète se place à l'opposé de ceux qui « admirent le paysage » ou trouvent « la nature étonnante » du simple fait que la vie animale *soit*. Il les méprise d'autant plus que cette dernière se résume à l'équivalent d'un vide, puisqu'elle est réduite dans le texte à un trou béant creusé dans la terre (« terrier »). « En résumé, il n'y a aucun enseignement à tirer des hirondelles » (*P*, 112), non plus que des lapins, ni par suite de la nature. Dans une étude sur le caractère « antipoétique » de la poésie houellebecquienne, Thomas Clerc soutient que le texte « ne se contente pas de renverser un thème romantique<sup>132</sup> », car les deuxième et troisième strophes mettent en scène ce qu'il appelle « les beautés objectives de la Nature<sup>133</sup> », lesquelles tiennent en ces mots : « monts », « rivières », « forêts », « vallées ». À son sens, cette mise en texte saisit le rapport ambivalent de l'homme contemporain avec le naturel : il désire jouir de son spectacle, mais à distance respectable, sans avoir à subir les désagréments énumérés à la quatrième strophe. La remarque est bienvenue, mais il convient de l'aggraver et de la préciser. La mise à distance dont Clerc parle est en effet très violente, puisqu'elle repose sur l'image d'un individu transperçant de part en part le milieu naturel « au volant d'une *puissante Mercedes* » (je souligne). Pour Clerc, cette séquence tient du clip publicitaire :

Le poème [...] intègre en son sein une forme « grand public », celle de la publicité pour voitures, qui, on le sait, fonctionne sur des stéréotypes extrêmement codés. Houellebecq, en bon postmoderne, a vu que la nature n'existe plus à l'état brut : elle est une forêt non plus de symboles, mais de signes. Un paysage n'est rien sans le TGV qui l'accompagne, une route dépend d'une Mercedes, tout phénomène est sémiologiquement situé<sup>134</sup>.

---

<sup>132</sup> Thomas Clerc, « Restée vivante : la poésie antipoétique de Michel Houellebecq », dans *Houellebecq : Les cahiers de l'Herne*, Paris, L'Herne, 2017, 383 p., p. 205-208., p. 206.

<sup>133</sup> *Ibid.*

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 207.

Il y a effectivement de cela. Tout se passe comme si la réalité naturelle ne pouvait plus être abordée autrement que par le biais de clips artificiels et de représentations frelatées. Dans cette logique, le paysage n'est appréciable que parce que le texte reconduit un cliché publicitaire. L'analyse ne peut cependant s'arrêter là. Ce n'est pas n'importe quelle voiture qui est ici convoquée et son mouvement n'est pas non plus banal. Il s'agit d'une voiture de marque, pur objet de consommation vanté pour allier le confort (« Il est doux [...] / De traverser [...] »), le luxe (« Manœuvrant subtilement le levier [...] »), la sportivité et la performance (« puissante »). La Mercedes est un symbole de réussite associé au règne du capitalisme libéral et du consumérisme. En l'occurrence, le poème prend acte d'un plaisir (« Il est doux [...] ») de domination (« On domine ») qui fait peu de cas « des lieux solitaires et grandioses » ainsi que « [d]es monts, [d]es rivières et [d]es choses ».

Mais, comment justifier que de « laide » dans le premier quatrain la nature devienne « belle » dans les deux suivants ? Une façon de l'expliquer est de voir dans ce revirement un effet de ce que Marc Augé nomme la « surmodernité », productrice de « non-lieux ». Car, en réalité, la nature n'est pas véritablement ce que le sujet poétique observe. Ce qui est spectacle dans le texte, c'est moins le paysage naturel que la position du conducteur dont la mise en évidence « s'effectue [...] au terme d'un mouvement qui évide de tout contenu et de tout sens le paysage et le regard qui le prenait pour objet<sup>135</sup> ». Ce déplacement de regard est la principale manifestation caractéristique de ladite surmodernité. Alors que l'anthropologue remarque cela à propos du regard du poète baudelairien dans un tableau parisien<sup>136</sup>, il est ici plus question d'un *faire* que d'un *voir* : ce qui est « doux », c'est bien l'action de « *traverser des lieux* » (je souligne), lieux en conséquence

---

<sup>135</sup> Marc Augé, *op. cit.*, p. 117.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 116-117. L'auteur précise que certains auteurs de la modernité d'hier ont saisi par avance certains aspects de la surmodernité d'aujourd'hui parce qu'ils « incarnaient à titre exceptionnel (au titre d'artistes), des situations (des postures, des attitudes) qui sont devenues, en des modalités plus prosaïques, le lot commun » (p. 118).

« solitaires et grandioses » parce qu'ils deviennent, à l'image du clip publicitaire, un espace où l'individu s'éprouve comme spectateur sans que le spectacle lui importe. Sa maîtrise en finesse de la mécanique est la mise en scène d'une autre action qui lui fait cette fois éprouver une sensation de supériorité à l'endroit de la nature. Il est ainsi dispensé de *regarder* : le paysage est décrit au moyen de verbes d'action (« traverser », « On domine », « glissent ») ou d'apparence (« semblent refléter », « on pressent ») qui le mettent à distance et créent un dynamisme visuel. Au moins quatre autres caractéristiques propres aux « non-lieux » de la surmodernité sont repérables : bien plus que le paysage, c'est le poète qui est « solitaire », isolé dans l'habitacle aseptisé de sa voiture, il expérimente une forme nouvelle de *solitude*<sup>137</sup> ; s'il s'agit du poète, il n'a cependant pas de réelle identité distincte, le pronom « je » n'apparaît qu'une seule fois au début et laisse la place dans le reste du poème au pronom indéfini « On » ou à la tournure impersonnelle « Il est », de sorte que n'importe qui peut s'identifier à la scène qui est décrite ; le poème entier est au présent de l'indicatif, or le non-lieu se vit au présent, créant du coup une aporétique histoire du *présent* (il n'y a plus de place pour la cohabitation de l'ancien et du nouveau comme dans la modernité baudelairienne) ; l'action de « traverser » signale qu'il s'agit d'aller d'un bout à l'autre du milieu sans s'arrêter, ce qui fait du conducteur un individu de *passage* dans un espace de circulation. Ce n'est qu'au terme de cette mise à distance du spectateur et du spectacle, de ce renvoi de soi à soi (dans la solitude et dans l'allusion à la publicité), de cette position du spectateur devenue spectaculaire, de cette expérience de la nature en voiture comme non-lieu (*solitude, similitude, présent perpétuel, passage*), que le paysage naturel devient plaisant et prend des airs de romantisme recyclé, vaguement mystérieux, quelque peu hétérochronique (évocation des lieux, impression de

---

<sup>137</sup> Entièrement coupé du monde extérieur dans lequel il évolue, il vit une solitude dans le confort.

voir « d'anciennes connaissances », sentiment que « des merveilles » se cachent), l'espace de deux strophes.

Selon Augé, les non-lieux typiques de la surmodernité sont liés à la consommation (supermarché, *duty-free*) ou au voyage (autoroute, TGV et zones de transit). La Mercedes conglomère les deux et, par son biais, le poète peut faire l'expérience de la nature comme d'un non-lieu. Toutefois, la nature *en soi* n'en est pas véritablement un : ce qui change la donne, c'est bien la « valeur ajoutée » de l'automobile de marque. La différence tient essentiellement en ce que, d'après l'auteur, les non-lieux établissent un lien avec les individus qui y circulent au moyen d'une invasion de l'espace par des mots ou des textes qu'ils proposent et qui les définissent :

Ainsi sont mises en place les conditions de circulation [des non-lieux] dans des espaces où les individus sont censés n'interagir qu'avec des textes sans autres énonciateurs que des personnes « morales » ou des institutions [...] dont la présence se devine vaguement ou s'affirme plus explicitement [...] derrière les injonctions, les conseils, les commentaires, les « messages » transmis par les innombrables « supports » (panneaux, écrans, affiches) qui font partie intégrante du paysage contemporain<sup>138</sup>.

Or, la nature n'a précisément « aucun message à transmettre aux humains ». Le malaise est inévitable et commence dès le dernier vers du troisième quatrain qui signale le passage du temps (« Au bout de quelques heures ») quand celui-ci aurait dû rester un présent perpétuel. La circulation que promet normalement le non-lieu est alors entravée par les deux faux pas qui s'ensuivent : « On descend de voiture » et « On trébuche ». La perte d'équilibre de l'individu, entraînée par l'interruption de la trajectoire, est figurative d'un espace qui n'est pas *fait* pour l'homme. Le malheur de ce dernier vient de ce qu'il se retrouve, tout à coup, « au milieu » d'une nature qui n'est plus un décor, mais redevient un *lieu* aussitôt que la distance a été abolie. Quand le paysage ne défile pas par la fenêtre, il est un « fouillis répugnant », « un univers abject et dépourvu de sens »

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 121.

car, observé de (trop) près, au niveau du sol (comme « le terrier »), il n'est plus composé de noms évocateurs (ou des mots-images) tels que « les monts » et « leurs vallées », mais d'éléments naturels inhospitaliers (« de pierres et de ronces ») et nuisibles (« de mouches et de serpents ») qui constituent une réalité biologique exécrationnelle. Sont alors regrettés la ville et ses espaces évidés du trop-plein naturel, c'est-à-dire les espaces bitumés et aménagés pour des voitures individuelles dont il est possible de descendre sans perdre l'équilibre ou les espaces voués au consumérisme, nantis d'une atmosphère sereine et douce, près d'un « comptoir » qui se suffit pleinement à lui-même sans qu'il faille lui donner du sens. Dans le poème « Nature », le long moment passé avec cette dernière mène à une fin et nie toute « éternité ». Les trois phrases de l'avant-dernier vers (« Il est trop tard. Il fait trop froid. La nuit commence. ») lui confèrent une dimension crépusculaire. La forme ternaire de cet alexandrin lui donne l'allure d'un bilan définitif. Il ne sert à rien de chercher à aller ailleurs. Pris au piège d'une forêt malveillante, le poète est emporté vers la mort dans l'imagerie monstrueuse d'une nature dès toujours inhospitalière<sup>139</sup>.

### *Du bois mort et des fleurs fanées*

La représentation d'une forêt inquiétante apparaît dans le poème « Une vie, petite » (P, 148), quoique d'une manière moins dramatique. Alors que le sujet expose le vide de son existence déprimante (« Je ne sentais en moi qu'un informe regret »), le sous-bois qu'il décrit au second quatrain reflète ses états d'âme. Comme bien souvent, la strophe débute sur un chromo vaguement romantique, mais les choses se gâtent très vite :

[...]

---

<sup>139</sup> Un autre poème proposera néanmoins un simulacre d'éternité, basé sur des constructions humaines lissées dans l'histoire des paysages : « Je n'ai jamais pu supporter les trop longs moments d'union avec la nature, / Il y a trop de fouillis et d'animaux qui glissent / J'aime les citadelles qu'on bâtit dans l'azur / Je veux l'éternité, ou au moins ses prémisses » (P, 57).

Au fond de certains bois, sur un tapis de mousse,  
Des troncs d'arbre écœurants survivent à leurs feuilles ;  
Autour d'eux se développe une atmosphère de deuil ;  
Leur peau est sale et noire, des champignons y poussent.

[...]

Les quatre vers peignent le tableau d'un fragment de nature sinistre, dont l'observation imite le mouvement d'une caméra qui emmène le spectateur dans un endroit reculé de la forêt (« Au fond »). Là, il se place au niveau du sol (« sur un tapis ») pour effectuer un mouvement panoramique (« Autour ») avant que le regard se focalise sur la « peau » des « troncs d'arbre », comme s'il en tirait un très gros plan. Le lugubre de la scène tient à ce qu'elle a précisément lieu dans la partie inférieure et particulièrement sombre (« Au fond », « noire ») d'un bois, au niveau de la strate muscinale (« tapis de mousse »), là où la matière végétale se décompose. Le resserrement du champ visuel sur des détails, similaire à celui du poème « Nature » (*P*, 159) au moment de la descente de voiture, inspire au sujet poétique un dégoût physique. Si la vue des « troncs d'arbre » résistant à leur mort alors qu'ils sont en train de pourrir lui donne la nausée, c'est que le texte établit un jeu de correspondances entre les sens. En fait, la métaphore de la « peau sale et noire » pour l'écorce des arbres dans le dernier vers peut étonner : d'une part, d'un point de vue biologique, elle attribue aux végétaux une membrane dont seul le corps des êtres vivants animés est pourvu, d'autre part l'adjectif « sale », s'il signifie à propos d'une peau qu'elle n'a pas été lavée au point d'être couverte de crasse (« noire »), révèle ici une voix poétique qui considère un phénomène naturel avec répulsion. Les sèmes activés par ce trope opèrent ainsi un déplacement – certes allusif – du végétal vers l'humain. Le dégoût physique qu'inspire le premier au second est en réalité signe du malaise moral que ressent le poète face au fait que, même si le végétal est mourant et a commencé à se décomposer du fait des champignons [qui] y poussent », il continue

de survivre, comme le font les êtres humains bien qu'ils soient irrémédiablement condamnés dès le début : « Je me suis senti vieux peu après ma naissance » (*P*, 148). L'homme et la nature ont ceci de pathétique qu'ils n'en finissent pas de (se) survivre, par refus de la mort.

Ailleurs, ce sont les fleurs qui sont à l'image de la faune humaine :

[...]

L'agonie des fleurs est brutale  
Comme l'envers d'une explosion,  
Le pourrissement de leurs pétales  
Évoque nos dérélitions.

[...]

L'agonie de l'homme est sordide  
Comme une lente crucifixion.  
On n'arrive pas à faire le vide ;  
On meurt avec ses illusions.  
(*P*, 186)

L'histoire des représentations et de l'iconographie montre que les fleurs sont un symbole à plusieurs facettes. Si elles sont le plus souvent associées à l'idée du beau (d'où le titre du recueil de Baudelaire : il y a de la beauté dans le mal) ou de la beauté particulière (les exemples de tropes associant femmes et fleurs pour dire la beauté des premières abondent), elles peuvent également en symboliser le caractère éphémère. Le texte, par le parallèle qu'il établit entre la mort des fleurs et celle de l'homme, récupère ce motif de la brièveté de l'existence, en même temps qu'il s'oppose à la représentation dominante des fleurs, qui, compte tenu de leur usage courant dans les sociétés occidentales (les gens s'achètent ou s'offrent des fleurs pour égayer un espace ou célébrer un événement, banal ou exceptionnel), se place du côté du beau et du jovial. Toutefois, il déplace ce motif plus qu'il ne le répète : il n'est jamais question de la « beauté » des fleurs, mais uniquement de leur aspect périssable. Les deux premiers vers des deux strophes ont la même construction syntaxique : par cette spécularité, ils incitent à comparer les derniers instants de vie du végétal avec

les derniers instants d'un être humain. « L'agonie » du premier est rapide et violente : les fleurs meurent pratiquement instantanément. La comparaison de ces dernières à « l'envers d'une explosion » inverse l'image du phénomène physique de désintégration de la matière (un peu comme une vidéo en marche arrière) : cependant que son action est brusque, il ne part pas dans tous les sens et n'est pas coloré. Il s'effondre au contraire sur lui-même dans les tons monotones qui sont ceux de la décomposition végétale – les fleurs fanent brusquement. « L'agonie » du second revêt une forme de violence plus perverse : la souffrance est longue, lancinante jusqu'à la mort. La comparaison au supplice de la mise en croix, l'expression « lente crucifixion » n'étant pas sans rappeler le supplice et la mort du Christ, donne une densité dramatique au réseau sémantique de l'« agonie » et des « dérélictions », indices textuels de la manifestation physique d'une douleur morale. Si la lutte de l'homme face à la mort est d'une bassesse extrême (« sordide ») c'est parce que, malgré le fait qu'il ne croit pas ou plus en Dieu (les « dérélictions » sont des « solitudes morales, en particulier par rapport à Dieu<sup>140</sup> »), il ne peut se débarrasser entièrement de ses idéaux (« On n'arrive pas à faire le vide ») et, en conséquence, souffre jusqu'à sa mort (« Comme une lente crucifixion »). Cette souffrance est d'autant plus ignoble que sans transcendance, elle n'a pas de justification. La mort n'a pas de sens, mais les hommes s'obstinent à en chercher un jusqu'à la fin (« On meurt avec ses illusions »)<sup>141</sup>. Ainsi, la putréfaction organique de ce qui constitue la beauté communément admise des fleurs est à l'image des solitudes morales de l'homme et de sa lente et abjecte mort. Le sujet poétique voit en cela non seulement ce dont il est privé, une mort

---

<sup>140</sup> « Dérelliction », définition du CNRTL, en ligne, <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9r%C3%A9liction> [consulté le 13 mai 2019].

<sup>141</sup> On songe ici à l'épigraphe des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue : « L'homme ne peut vivre sans illusion. », dont le sens est au moins double : d'une part l'être humain a besoin de s'illusionner pour oublier sa finitude (par une croyance religieuse par exemple) ; d'autre part le roman qui va suivre est lui-même générateur d'illusion, inventant un « surhomme », capable de rétablir l'ordre et le bien dans la ville moderne. L'œuvre poétique de Houellebecq est en rupture par rapport à cette proposition moderniste : elle met à mal les illusions de toutes sortes et dit leur vanité ; elle interdit toute solution du type « surhomme », insistant sur une universelle égalité de destin.

rapide et indolore, mais son incapacité à finir d'espérer. Cet entêtement confine à un lent pourrissement. Moralement décomposé, il continue de vivre physiquement, conscient que son corps est promis à la même fin que celle des organes foliacés.

### *Le végétal mortifère*

La mort-vivance du végétal est également due à la relation qu'il entretient avec la matière morte du monde. Deux extraits de poème mettent ce destin en scène. Dans « Le jardin aux fougères » (*P*, 231), la finale de l'historiette, dont le « nous » désigne une collectivité plus large dans laquelle s'inclut le poète, est étroitement liée au cadre naturel :

[...]

Nous sommes, nous existons, nous voulons être encore,

Nous n'avons plus rien à perdre. L'abjecte vie des plantes

Nous ramène à la mort, sournoise, envahissante.

Au milieu d'un jardin nos corps se décomposent,

Nos corps décomposés se couvriront de roses.

Le derniers vers, le seul à avoir un verbe conjugué au futur, rejoue l'éternel drame de l'existence humaine, à savoir la prise de conscience d'une mort prochaine et inéluctable. Cette prise de conscience est la négation du fantasme d'immortalité – ou du moins, du refus de mourir – formulé dans le dernier vers de la strophe précédente (« nous voulons être encore »), et fait suite à l'observation du jardin dans lequel se localise la première personne du pluriel. D'une manière générale, la vue de la nature végétative fait éprouver au poète un dégoût, car elle évoque à ses yeux le caractère périssable de la vie. Mais c'est plus particulièrement sa situation spatiale qui l'amène à la pensée d'une future mort physique. Le poème « Nature » (*P*, 159) a montré comment le sujet, ayant trébuché, se retrouve « *au milieu* d'un fouillis répugnant » (je souligne) qui lui inspire la mort ; ici, sans que le regard s'abaisse au niveau du sol, la même locution prépositionnelle induit

la même vision funeste. C'est « *Au milieu* d'un jardin » (je souligne) – ou, quelques lignes plus haut dans le poème, « *au milieu* d'un chaos végétal » (je souligne) – que la voix poétique réalise que les « corps » sont en train de pourrir (« se décomposent »), et ont donc déjà, si l'on peut dire, commencé de mourir. Elle envisage alors le devenir des cadavres après décomposition : les corps humains serviront de terreau aux fleurs. En ce sens, le poète considère la mort sous le jour purement biologique du processus de dégénérescence et d'altération des organismes qui aboutit à leur transformation en terre, sorte de version matérialiste du retour à la poussière<sup>142</sup>. Néanmoins, les termes de ce dernier vers impliquent une contradiction : les roses, « fleurs reines » en Occident, par leurs caractéristiques (couleur, odeur, forme) et leur symbolique multiple (vie, beauté, amour ou jeunesse), s'opposent au caractère putride de la mort, qui constitue pourtant le socle de leur vie ; en cela, la nature est « sournoise ». Le texte inverse à nouveau le motif des fleurs pour en faire une puissance mortifère : les « roses », comme toutes les « plantes » dans les poésies, sont des végétaux nécrophages. Dans cette logique qui fait écho aux correspondances baudelairiennes (la thématization des fleurs corréle les sens de l'odorat, de la vision, du toucher et, via l'oralité du poème, l'ouïe), la nature est un cimetière. Cette image disqualifie toute définition de la terre ou du paradis comme un jardin à cultiver (Voltaire) ou à gagner (Jésus de Nazareth). Le jardin est à la fois une nécropole à ciel ouvert et un hypogée. En et sur lui, les « corps [...] se décomposent » et sont recouverts des fleurs plantées sur les tombes.

Le second poème montre plus spécifiquement la nature sépulcrale du règne végétal :

[...]

Le sang des petits mammifères  
Est nécessaire à l'équilibre,  
Leurs ossements et leurs viscères

---

<sup>142</sup> Ou à la glaise selon les traductions : « [...] jusqu'à ce que tu retournes au sol, puisque tu en fus tiré. Car tu es glaise et tu retourneras à la glaise. » (Genèse, 3 :19, *La Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 21).

Sont la condition d'une vie libre.

On les retrouve sous les herbes,  
Il suffit de gratter la peau  
La végétation est superbe,  
Elle a la puissance du tombeau.

[...]  
(P, 107)

Composée de matière morte, la terre est perçue de la même manière que dans l'extrait précédent. Le vocabulaire anatomique et organique (« sang », « viscères », « ossements ») donne à voir le sol comme un agrégat de « petits mammifères » putréfiés. Il faut cependant macabrement creuser un peu à la surface pour s'en apercevoir. Les dépouilles animales sont enfouies peu profondément, comme si les morts étaient récentes. Le végétal – ici l'herbe ; là, dans « Une vie, petite » (P, 148), le bois – est souvent désigné dans les poésies par la métaphore de l'enveloppe corporelle propre aux êtres animés<sup>143</sup>. Le mot « peau » donne une dimension animale et humaine à la scène. Ainsi, pourvue d'une qualité d'« être vivant », la nature, comme les « Italiens » du début de ce poème (« Je flottais au-dessus du fleuve / Près des carnivores italiens » [P, 107]), est carnivore : « l'herbe gémit sous les dents de l'animal » (P, 9), mais l'animal, une fois bien mort et décomposé, constitue le terreau sur lequel prolifère le végétal. Les « herbes » sont une sorte de deuxième « peau » qui pousse sur les cadavres des « petits mammifères ». La mort des animaux et leur absorption dans le sol « Est nécessaire à l'équilibre » dans la mesure où « le sang » est celui que la nature fait couler : c'est un juste retour des choses dans un rapport de prédation où les uns se nourrissent des autres. Le texte exhibe la sauvagerie cachée d'une chaîne alimentaire dans laquelle les végétaux à la fois sont *consommés* par les animaux, ainsi que le veulent les représentations habituelles, et

---

<sup>143</sup> Un autre poème comprend ces vers : « Puisque la peau du végétal, / Comme une moisissure obscène / Doit gangrener le minéral [...] » (P, 288).

*consomment* en retour, ce qui n'est pas habituel, les animaux (et les êtres vivants en général) afin d'en vivre. Marquée par ce que j'ai appelé un « désillusionisme », la voix poétique met en évidence « la violence interne de la terre » (P, 47). Fort de quoi, nul ne peut se faire d'illusions sur la « beauté de la nature » (couramment revendiquée sur le mode du *wilderness* nord-américain<sup>144</sup>) : la nature est cruelle, et la terre n'est qu'un amas toujours recommencé d'êtres vivants assassinés. Si le poète reconnaît que « La végétation est superbe », c'est uniquement parce qu'elle produit sur lui une forte impression par son silence, par le fait qu'elle ne se justifie de rien, par ce qu'il désigne comme « la puissance du tombeau » : le végétal a la capacité de s'élever sur les morts comme un monument funéraire, à la différence qu'il ne les commémore pas mais les recouvre superficiellement – les cadavres sont juste en dessous des « herbes ». Le poète baudelairien exprime une vision de la relation mort-nature très proche dans le poème « Une charogne<sup>145</sup> » : la décomposition du cadavre rend « au centuple à la grande Nature / Tout ce qu'ensemble elle avait joint<sup>146</sup> », comme si elle allouait à chaque être un corps pour un certain temps avant de le reprendre en le dépeçant ; la charogne constitue la nourriture de plusieurs êtres vivants (des « mouches », des « larves » et une « chienne ») et s'intègre de ce fait à la chaîne alimentaire ; l'herbe constitue une sorte de sépulture des corps en putréfaction puisque le poète anticipe que le corps de sa bien-aimée finira par « [...] aller sous les herbes et les floraisons grasses, / Moisir parmi les ossements<sup>147</sup> ». Toutefois, la qualité « superbe » accordée au cadavre chez Baudelaire est déléguée à la végétation chez Houellebecq précisément en raison du fait qu'elle est une sépulture. La rime

---

<sup>144</sup> Par exemple, Sylvain Tesson, écrivain et voyageur français, raconte et met en scène la beauté brute de la nature, de ses vastes paysages préservés et à l'écart de la civilisation, qu'elle soit lointaine (*Dans les forêts de Sibérie*, 2011), ou au contraire, extrêmement proche et oubliée (*Sur les chemins noirs*, 2016).

<sup>145</sup> Charles Baudelaire, « Une Charogne », *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 80-81.

<sup>146</sup> *Ibid.*

<sup>147</sup> *Ibid.*

« peau//tombeau » du texte houellebecquien signale en ce sens que le tombeau de la nature abrite des macchabées en pleine corruption, mais elle est surtout l'indice textuel d'une correspondance renversée : la « peau » est un « tombeau ». Dans les poésies, qu'elle soit celle du végétal, de l'animal ou de l'homme, la « peau » est une membrane qui emprisonne (« Les gens sont coincés dans leur peau » [P, 99]) et abrite un intérieur morbide fait d'organes qui se dégradent chez l'homme (« Bouche entrouverte, comme des carpes, nous laissons échapper des renvois de mort. » [P, 47]) ou de corps qui se désagrègent dans la nature.

Si elle laisse présager de temps à autre d'heureux instants (le soleil pourrait être une réconciliation pour le poète, il lui permet parfois d'accéder à un sentiment de plénitude), la nature est essentiellement mortifère. Le règne végétal en particulier est habité par la mort : le poète voit en lui une sorte de puissance qui prendra le dessus sur tout et qui, à la fin, fera tout disparaître. Le monde physique engloutit indifféremment les êtres et les choses, même le minéral. L'attention particulière portée au motif de la décomposition contredit la dissimulation du cadavre corrompu et putréfié qui est de mise dans l'espace sociétal<sup>148</sup>. En effet, le langage évite le terme « mort » autant que faire se peut et emprunte de manière quasi systématique à la périphrase ou à l'euphémisme. Il en découle un changement notable dans la semiosis sociale contemporaine : il ne s'agit plus de *mourir*, mais de *disparaître* ou de *partir*. Damien Le Guay a montré comment les surreprésentations médiatiques et cinématographiques de la mort, sur des registres qui leur sont propres (dans les médias, la mort est partout « extra-ordinaire » ou exceptionnelle mais les morts

---

<sup>148</sup> De nombreux travaux d'historiens (Philippe Ariès, Michelle Vovelle), de sociologues (Norbert Elias, Gaëlle Clavandier) ou d'anthropologues (Bernadette Lamboy) montrent cette mise à distance de la mort dans les sociétés occidentales depuis le XX<sup>e</sup> siècle. Voir par exemple Bernadette Lamboy, « Comment déjouer la mort », *La mort réconciliée*, La Varenne Saint-Hilaire, Les Éditions Séveyrat, 1989, 247 p.

ne sont jamais montrés, tandis qu’au cinéma ou dans les séries, le trop-plein de tués sans souffrance et de tueurs sans état d’âme aboutit à son occultation), cachent les réalités du corps mort (le cadavre est devenu un tabou) et de la mort ordinaire (le décès « naturel » est tenu dans l’ombre)<sup>149</sup>. Dans les poèmes ici considérés, la nature conçoit et exhibe la mort loin des représentations pérennes et dominantes : pour eux, elle est douloureuse, visible pour qui sait y voir, engloutissante et régurgitante, et composée d’un tuf cadavérique en constante macération<sup>150</sup>. Ce travail des textes est d’autant plus incisif qu’il prend forme à partir des représentations pérennes et dominantes susdites. Et ce travail s’opère dans une étonnante et apparente simplicité d’exposition. S’ils excavent un processus de décomposition qui n’est ordinairement pas dévoilé à cause du dégoût qu’il inspire, ils le font sur un ton détaché, sans émotion particulière. S’ils évoquent les rudesses de la vie de banlieue, c’est sur le mode d’un discours scientifique objectif. Ici et là, dans des situations pénibles ou médiocres, la mort est envisagée comme une possible échappatoire, mais elle n’est pas donnée comme une solution. La nature est vue comme un fait biologique abject, dont l’engrais est à nouveau la mort, à l’image de la vie elle-même, mais cela est dit sur un ton de passant qui passe rapidement, bien assis dans une Mercedes par exemple. La mort n’a rien d’une délivrance, elle participe au contraire – comme la vie, dont elle fait partie, et réciproquement – de la violence du monde. Au-delà de leurs différences, nature, ville et banlieue sont hyper-semblables : elles témoignent toutes deux de la mauvaiseté de l’être humain et de l’absurdité sans solution de l’existence – « sans solution », car la révolte contre l’absurde propre à la pensée existentialiste est

---

<sup>149</sup> Damien Le Guay, « Représentation de la mort dans nos sociétés : les différents moyens de l’occultier », *Études sur la mort*, vol. 134, n° 2, 2008, p. 115-123, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-etudes-sur-la-mort-2008-2-page-115.htm> [consulté le 22 mai 2019].

<sup>150</sup> Ailleurs, les poésies racontent la mort banale telle qu’elle est vécue par la plupart des Français aujourd’hui, c’est-à-dire dans les hôpitaux. Ce retirement de la mort de l’espace familial et public contribue en grande partie à son rejet de l’espace social : la mort est confiée à des professionnels de la santé et se passe à l’abri des regards dans les chambres de ces « asiles de souffrance » (P, 149).

hors de l'horizon de cette poésie qui est en définitive, malgré quelques instants d'espoir passagers,  
résignée.

## Conclusion

L'espèce humaine se caractérise par un insatiable besoin de relations interpersonnelles et par le désir de constituer des groupes d'appartenance. Elle s'efforce en permanence de former une *société*. L'être humain, comme le disait Aristote, est un « animal politique », c'est-à-dire « social ». Ce constat, la poésie de Michel Houellebecq en prend acte. Mais elle le fait en examinant ce que le projet anthropologique qu'il implique devient dans une situation historique particulière, la nôtre, sur une durée qui va de la fin des années 1980 à nos jours. Cet examen, effectué à l'aide des moyens propres à la création poétique, se révèle accablant.

La fête n'est plus capable de donner du sens à des réjouissances communes. L'aspect fallacieux qu'elle revêt, le peu d'empathie qu'elle suscite, la solitude absolue que ressent le sujet poétique quand il s'y aventure sont autant de signes d'un « vivre ensemble » qui s'effrite de plus en plus. Par son travail de dévoilement, le texte montre qu'une normalisation des liens affectifs et sociaux a eu lieu et qu'elle participe de la définition d'un « idéal moyen » qui rabote par avance tout élan de joie<sup>151</sup>. Ces liens, dévitalisés et artificiels, apparaissent comme des brides, ainsi que le montrent les représentations festives circulant dans la semiosis sociale. De telles représentations sont à mettre en lien avec le diagnostic d'une société toute entière livrée au « divertissement », diagnostic souvent émis par des essayistes réactionnaires ou conservateurs (Nicolas Baverez, Éric Zemmour, par exemple). Chez ces derniers, le diagnostic débouche directement sur une fascination pour le déclin (de la France, de sa grandeur, de son « art de vivre » et de ses élites) qui, à mesure que cette essayistique étendait son emprise, a occupé une place de plus en plus importante dans les

---

<sup>151</sup> Cette normalisation est largement soutenue par différents canaux de production de sens, tels que les émissions de télé-réalité par exemple, qui mettent en scène des candidats à la recherche de l'amour parfait (« L'amour est dans le prés » ; « Les princes » ; etc.) et contribuent à la diffusion d'un idéal artificiel. D'autre part, cette norme sociale est énoncée très clairement dans un poème : « Le but de la vie, c'est d'aimer / Chacun le dit, chacun le sait » (*P*, 80).

médias de grande diffusion. Chez un penseur comme Philippe Muray, le diagnostic prend une forme plus complexe et plus articulée, et débouche sur une critique acerbe du devenir des projets d'émancipation individuelle et collective issus des Lumières et de la modernité. Sur cette base, il entrevoit puis affirme l'émergence d'un néo-humain, « *homo festivus* » d'abord, puis « *festivus festivus* » (« l'individu qui festive qu'il festive »), pour lequel rien ne doit échapper à « l'hyperfestivisation », car *faire la fête* serait sa dernière manière de *faire* – au sens de « fabriquer quelque chose ». Selon Muray, cette réduction du vivre au festoyer est symptomatique de l'impératif d'épanouissement généralisé qui dissout tout dans l'effervescence de la fête et aboutit à ce qu'il appelle une « régression anthropologique », c'est-à-dire à la disparition de l'individu rationnel et maître de lui-même, à la disparition de la pensée critique, de l'art et de bien d'autres choses encore<sup>152</sup>.

La poésie houellebecquienne est en contact manifeste avec ce récit latent d'une société qui compense son déclin par une obligation incessante de fêter, et pire : de fêter pour fêter. Entre les poèmes de l'un et la prose de l'autre, il existe des passerelles. Tous deux critiquent ce qui est donné pour le réel afin d'en dévoiler la fausseté ; tous deux sont des « casseurs d'ambiance ». Sur le festif hégémonique, ils tombent à peu près d'accord : les airs de la fête perpétuelle sont un masque sous lequel se cachent une réalité froide et hostile ainsi que des relations humaines bancales. Pour le philosophe, la superficialité de ces dernières trouve sa cause dans les déroutes morales et culturelles de la modernité, tant et si bien que son expansion annonce que l'être humain dégradé est voué à

---

<sup>152</sup> Philippe Muray : un entretien de 2005 sur « *festivus festivus* », propos recueillis par Antoine Rocalba, en ligne : <https://maxencecaron.fr/2010/06/philippe-muray-un-entretien-de-2005-sur-%C2%AB-festivus-festivus-%C2%BB/> [consulté le 11/11/2018]. Voir notamment ce passage : « *Festivus festivus* est une fin possible de l'humain par simplification, par infantilisation, par principe de précaution et de perfection et encore par bien d'autres choses qui sont désirées (du moins en paroles) par la majorité d'entre nous. C'est une fin possible de l'humain par différenciation, par recul en-deçà du bien et du mal comme du vrai et du faux ou du beau et du laid. C'est une fin possible de l'humain par descente au-dessous de l'humain, c'est une destruction violente et totale de l'humain, de son apparence comme de ses valeurs et de son environnement. »

disparaître. Pour le poète, elles sont inexistantes en raison du règne de « l'idéologie libérale ». À cette première différence s'ajoute le fait qu'il n'est pas de traces textuelles de la supposée « régression anthropologique » dans les poésies. Celles-ci pointent un manque général d'humanité, peut-être accusé par les circonstances historiques présentes, mais lié à une souffrance humaine qui n'a pas d'âge. Elles peignent une cruauté désolante dans les relations entre les gens, mais rêvent encore néanmoins quelquefois d'une possible *solidarité*, serait-elle éphémère. Elles révèlent en effet la fragilité d'une société française qui ne connaît pas de véritable (et durable) solidarité en raison d'une individualisation radicale et concurrentielle des êtres, d'une normalisation des relations humaines et d'une marchandisation générale de tous les aspects et sentiments de l'existence<sup>153</sup>. Dès lors, il serait approprié de parler de l'enregistrement d'une « banalisation » (au sens péjoratif du terme) des comportements et des affects dont les poèmes dressent page après page le bulletin de nouvelles tout en laissant surgir de temps à autre d'ultimes étincelles d'un espoir de survie, à l'exemple de la mélodie qui clôt cette séquence :

Nous sommes maintenant dans la vie comme sur des mesas californiennes, vertigineuses plates-formes séparées par le vide ; le plus proche voisin est à quelques centaines de mètres mais reste encore visible, dans l'air limpide (et l'impossibilité d'une réunification se lit sur tous les visages). Nous sommes maintenant dans la vie comme des singes à l'opéra, qui grognent et s'agitent en cadence. Tout en haut, une mélodie passe.  
(P, 53)

De part en part de l'œuvre, la voix poétique se montre consciente de la mort prochaine et de la disparition à venir de toute chose, ce qui la rend incapable de « profiter de la vie » telle que

---

<sup>153</sup> Les « vieux » meurent seuls sur leur lit d'hôpital ou dans des HLM délabrés, le père est détesté, les SDF crèvent dans la rue sous les regards indifférents des autres, les corps sont des « viandes », « des molécules », les travailleurs des « blocs », etc.

le voudraient les idéaux positifs<sup>154</sup> ou les festivités de l'immense *cité radiuse* contemporaine<sup>155</sup>. Face à l'angoisse que peut susciter l'évidence du caractère fini du monde, la philosophie propose traditionnellement deux réponses majeures. La première vient de Schopenhauer, lequel encourage à se résigner dans le but de souffrir le moins possible jusqu'à que ce que la mort mette un terme à l'existence. Bien que le poète cherche un tel état de renoncement, il ne parvient jamais à l'atteindre pour de bon. La seconde est d'Épicure :

Accoutume-toi   considérer que la mort n'est rien pour nous, puisque tout bien et tout mal sont contenus dans la sensation ; or la mort est privation de sensation. Par suite, la sûre connaissance que la mort n'est rien pour nous fait que le caractère mortel de la vie est source de jouissance, non pas en ajoutant à la vie un temps illimité, mais au contraire en la débarrassant du regret de ne pas être immortel. En effet, il n'y a rien de terrifiant dans le fait de vivre pour qui a finalement saisi qu'il n'y a rien de terrifiant dans le fait de ne pas vivre<sup>156</sup>.

Si tout est condamné à disparaître et que « le fait de ne pas vivre » n'effraie en rien le sujet poétique, les textes refusent cependant de concéder quoi que ce soit à l'idée que « le caractère mortel de la vie serait source de jouissance » : le monde marchand dans lequel vit le poète n'a aucune réelle jouissance à lui offrir. Bien au contraire ! Il ne connaît que frustrations, souffrances et regrets, en regard desquels les rares éclaircies ont l'air d'un sparadrap posé sur le corps d'un décapité. En ce sens, l'une des forces des poésies houellebecquiennes tient à ce qu'elles ne cherchent pas à finir sur des notes positives ou d'espoir. Au contraire, alors qu'une majeure partie de la semiosis sociale s'attache à toujours voir « la vie en rose » même au cœur du mal, à « relativiser les choses » même

---

<sup>154</sup> Les librairies de gare et d'aéroport regorgent d'ouvrages qui disent comment accéder à la béatitude avec un optimisme débridé. Quelques exemples récents : *J'ai décidé d'être heureux... c'est bon pour la santé*, Stéphane Garnier ; *Le bonheur n'a pas d'âge : Heureux toute sa vie*, Dr. Michel Allard ; *Osons la joie au travail, c'est tellement plus simple que le bonheur à tout prix !*, Anne-Valérie Rocourt ; *Le cœur du bonheur : j'ai décidé d'être heureux pour éviter l'infarctus !*, Dr. Jean-Pierre Houpe ; etc., etc.

<sup>155</sup> L'expression « cité radiuse » désigne originellement une grande unité d'habitation construite par Le Corbusier   Marseille au mitan du vingtième siècle (que les Marseillais appellent familièrement « la Maison du Fada »). Je l'emploie ici dans un sens beaucoup plus large pour lui faire désigner une collectivité globale que la doxa voudrait toujours « radiuse ».

<sup>156</sup> Épicure, *Lettre   M n c e. Présentation et notes par Pierre-Marie Morel*, Paris, GF Flammarion, 2009, 109 p., p. 45.

en plein marasme, à *positiver*<sup>157</sup> à tout-va, elles s'autorisent quant à elles à demeurer absolument négatives et à laisser courir une voix qui n'a de complaisance pour aucune illusion.

L'enchevêtrement du mort et du vivant dans les textes est le signe de cette négativité, laquelle peut être considérée comme une version à la fois limite et déformée de la négativité moderne : la vie ici ne peut jamais être envisagée sans la mort. C'est l'une des choses que découvre l'exploration du sociogramme global « mort, mais vivant » sous toutes ses déclinaisons. Les deux termes ne s'opposent pas de façon exclusive (ce n'est pas la mort contre la vie), ils sont considérés dans une sorte de *continuum*. La conjonction de coordination « mais » ne lie pas deux idées contraires. En fait, elle assortit le premier terme d'une addition, d'un correctif, d'un rappel, d'un compagnon indispensable.

Ce mécanisme n'a toutefois pas de rapport avec le principe d'unité entre la communauté des morts et celle des vivants tel qu'il pouvait exister du premier Moyen Âge au XII<sup>e</sup> siècle<sup>158</sup>. Dans *La mort réconciliée*<sup>159</sup>, Bernadette Lamboy a bien montré que l'opposition entre mort et vivant est une construction historique étroitement liée au dualisme philosophique et à l'émergence d'un premier individualisme à partir du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>160</sup>. En résumé, elle établit que la prise de conscience de *soi* en tant qu'individu entre le second Moyen Âge et la Renaissance rend chacun responsable de son destin *post mortem* et débouche sur l'affirmation d'une individualité qui se fera

---

<sup>157</sup> Le *Petit Robert* date ce mot de 1970. Témoignent également de ce courant de pensée euphorisant un ouvrage comme *Paris sera toujours une fête* (Danielle Mérian, 2016), des pratiques telles que le « coaching de vie » et de nombreuses autres psychologies de Monoprix exaltant la « *positive attitude* ». Au Québec, l'invention du « jovialisme » par André Moreau participe de cette même logique.

<sup>158</sup> Cette continuité allait de soi en particulier chez les chrétiens qui, du moment qu'ils faisaient partie de la communauté religieuse et avaient été baptisés, étaient assurés d'un destin commun et d'une vie après la mort.

<sup>159</sup> Bernadette Lamboy, *op. cit.*

<sup>160</sup> En effet, une première étape avait été franchie cinq siècles plus tôt : « [...] la naissance de la pensée dualiste, aux XII<sup>e</sup>–XIII<sup>e</sup> siècles, avec pour fondement principal la scission sacré-profane, se tient à la source de ce principe dualiste qui va se ramifier dans toutes les directions, imprégnant notre mode d'approche de la réalité. Comme le souligne G. Durand, « le dualisme est la grande structure *schizomorphe* de l'intelligence occidentale » » (*ibid.*, p. 65).

toujours plus impérieuse, de la Renaissance jusqu'à aujourd'hui. Bientôt irrigué par le matérialisme, l'individualisme abandonne le couple *corps/âme* fondé sur l'antinomie *mortel/immortel* jusqu'alors en vigueur au profit du couple *corps/raison* dérivé quant à lui du doublet *mortel/mortel* : la raison étant dès lors tenue pour un phénomène neurologique et biologique qui meurt en même temps que le corps, l'idée même d'immortalité se voit congédiée. Dès lors, la mort s'envisage comme la fin du *moi*, et par suite, comme la négation de la vie<sup>161</sup>. La pensée cartésienne est la principale source de la rupture devenue dogme tandis que la métaphore mécaniciste appliquée de manière systématique à la nature et au corps pose les bases des sciences positivistes : il faut déceler et décrire le mécanisme de toutes choses.

Si cet héritage philosophique est en arrière-fond de la poésie houellebecquienne, celle-ci le déplace et en dénature les rouages. Outil du travail du texte, l'exploration poétique du sociogramme conduit à ce théorème : les vivants ont besoin des morts pour vivre, et réciproquement, en sorte que se produit une circulation de la matière entre les uns et les autres. Le *continuum* est envisagé sous le microscope de la science matérialiste et positiviste. Il s'élabore uniquement en fonction de caractères empiriquement observables. « Tout a lieu, tout est là, et tout est phénomène / Aucun événement ne semble justifié » (*P*, 226). Les poésies se placent au centre d'un tel paradigme qui ne laisse place à aucune interprétation, ne ménage aucun interstice et ignore toute transcendance. De ce fait, elles réitèrent la sentence maintes fois prononcée d'un individu contemporain condamné à être pris au piège d'une existence limitée et vidée de sens. Par suite, les textes refusent tout dualisme, lequel « affirme des valeurs [...] sur un mode impératif et intolérant [en même temps

---

<sup>161</sup> Ce qui pourrait se résumer ainsi : « Tant qu'il y a de la vie, il n'y a pas de mort » ; il s'agit dès lors de maintenir aussi longtemps que possible la mort loin des vivants. L'immortalité telle qu'elle est imaginée de nos jours repose entièrement sur le présupposé dualiste que la vie se prolongerait indéfiniment si la mort ne l'interrompait pas, et donc sur le potentiel de la science à repousser la mort toujours plus loin jusqu'à son abolition définitive.

qu'il] établit les catégories tranchées du beau et du laid, du bon et du mauvais, du bien et du mal. [...] À partir de là, découle une construction du monde axée sur la promotion de l'un et l'élimination de l'autre<sup>162</sup>. » Mais, si la méthode d'investigation utilisée repose sur l'observation, l'expérimentation et la déduction, il y a que tout cela est reporté par les poèmes sur des situations, des comportements, des émotions, des angoisses, des atmosphères de ville, des paysages, des élans sexuels, le tout saisi par un flâneur d'un genre nouveau. Voilà qui se prête bien mal à la mesure, à l'objectivation, à l'expérimentation et à la théorisation scientifique. Il en résulte que, au cœur de l'écriture poétique, loge une tension entre deux tons : le méthodique et l'émotif, union par laquelle la poésie élabore son propre protocole cognitif.

Reportée sur l'opposition *vie/mort* dans l'espace sociétal, une telle démarche penche clairement du côté de la vie concrète plutôt que de l'abstraction mesurable. « Toute notre culture n'est qu'un immense effort pour dissocier la vie de la mort, conjurer l'ambivalence de la mort au seul profit de la vie comme valeur<sup>163</sup> », écrivait naguère Baudrillard. À l'aune des poèmes, cette affirmation paraît toujours d'actualité. La manière dont ces derniers présentent les villes allègue qu'elles ne cessent de s'ingénier à invisibiliser la mort. Cette occultation touche autant les modes de représentation (cinéma, télévision, internet, etc.) que la réalité (les gens meurent seuls dans des hôpitaux, plus ou moins assistés par du personnel spécialisé). À quoi cela est-il dû ? Au fait qu'il est impératif que rien ne trouble ou ralentisse le bon fonctionnement de l'économie. Ce n'est donc pas un hasard si, dans le déroulement des strophes et des vers, la mort, en tant que processus physique de décomposition, est rendue visible aux alentours de la nature. Les textes décrivent inlassablement le rejet de la mort dans des espaces urbains qui ne peuvent souffrir de temps d'arrêt.

---

<sup>162</sup> Bernadette Lamboy, *op. cit.*, p. 77-78.

<sup>163</sup> Jean Baudrillard, cité par Bernadette Lamboy, *ibid.*, p. 79.

Mais ils le combattent également : en tressant vie et mort ensemble, ils refusent de choisir l'un ou l'autre pour la bonne raison qu'ils sont indissociables. Si le sociogramme « mort, mais vivant » comporte autant de représentations partielles concernant la ville, c'est parce que la vie des êtres humains y apparaît particulièrement écrasée et gangrenée par des impératifs économiques qui les tuent d'avance à petits feux. La nature quant à elle n'est pas un refuge dans la mesure où elle s'avère « vivante, mais morte », car elle prend continûment vie et s'épanouit sinistrement sur les morts. Une telle inversion (mort, mais vivant ; vivante, mais morte) ne change rien à rien sur le plan du projet global de la poésie. Outre la critique constante de la marche forcée imposée par le système néolibéral, les poèmes indiquent les symptômes multiples, intimes, agissant dans la banalité de la vie quotidienne, du malaise civilisationnel qu'ils perçoivent. Le brouillage ou la négation active des rapports entre les catégories du mort et du vivant, du bon et du mauvais, du beau et du laid ou du positif et du négatif tendent à former un tout indissociable d'une médiocrité que n'habillent que des illusions, des vanités et des masques dérisoires. Maniant le scalpel ou le microscope sur des matériaux (corps, paysages, villes, amours, peurs, vie au jour la nuit, etc.) humains, et même trop humains, le poète ne dresse rien de moins que le bilan nosologique d'une époque, la sienne et la nôtre.

Gravitant à titre de « représentation partielle, elle-même conflictuelle » (Duchet) autour du noyau sociogrammatique « mort, mais vivant », l'« idéal moyen » occupe une place de choix dans les poésies. Le locuteur de ces dernières est toujours tiraillé entre deux choix ou pris en étau entre deux « solutions », lesquels choix et solutions, si cela se trouve, n'en sont pas (de véritables choix ou solutions). Il se décrit de manière récurrente comme « au milieu » d'un espace (de Paris, d'un salon, de la nature, etc.) ou au cœur d'un temps (de la nuit, de l'après-midi, de la journée, des vacances, etc.). Cela confine à quelque immobilisme pathologique. Du fait de son oscillation et de

son indécision permanentes, il est figé dans un éternel entre-deux dont rien ne semble pouvoir le sortir. Plus que d'un « milieu », il s'agit d'une moyenne : ce à quoi tend le sujet, mais qu'il ne parvient pas à atteindre, c'est la norme. Il la connaît bien pourtant. C'est lui qui, très souvent, la pointe, la révèle, la signale. Qui ferait mieux percevoir les gestes, les mentalités, les manipulations publicitaires, la violence d'un « hypermarché » que ce pauvre garçon qui vient de s'étaler de tout son long au « rayon des fromages » parce qu'il a des souliers trop longs ? Cette capacité de dévoilement ne se manifeste pas sans un certain désabusement et une bonne dose de désespoir. Bien que les textes combattent la déshumanisation qui résulte de la normalisation à marche forcée de la société française (*cf. supra*), bien que la lucidité du sujet sur ce qui lui arrive ou sur ce qu'il voit lui fasse envisager un renoncement total et définitif comme seule issue<sup>164</sup>, il ne peut s'empêcher, malgré lui, pris par une éphémère petite bouffée d'espoir, de désirer le bonheur de ses semblables qu'il sait pourtant n'être qu'une vaste bouffonnerie. En ce sens, non seulement son idéal est court de bras, mais il incarne ce qui est la source même de son malheur : comme un chien maltraité retourne à son maître et aux mains qui le battent, le poète retourne à ses chaînes<sup>165</sup>. Le tour de force de l'écriture tient en sa capacité à condenser ici et là cette contradiction essentielle en un vers : « Il faudrait que je meure ou que j'aille à la plage » (*P*, 65) ; « Je ne respecte pas l'homme, cependant je l'envie » (*P*, 262). Il n'est pas interdit de voir en cette incohérence le reflet de notre propre fragilité affective, la trace de notre faiblesse morale, l'indice de notre solitude obsédante ou, plus crûment, la preuve de notre impuissance à mettre un terme à un capitalisme oligopolistique et addictif dont l'idéologie ne propose sciemment que des « plaisirs stériles » (*P*, 226) et du bonheur

---

<sup>164</sup> Qui va parfois jusqu'à lui faire envisager le suicide.

<sup>165</sup> « L'héautontimorouménos » de Baudelaire sonne comme un écho lointain : « Je suis la plaie et le couteau ! / Je suis le soufflet et la joue ! / Je suis les membres et la roue, / Et la victime et le bourreau ! » (Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, *op. cit.*, p. ?)

artificiel. C'est ce que Damien Hallegatte nomme *Le piège de la société de consommation*. Il consiste en une « capture de subjectivité [qui] est le résultat d'un consentement conscient dont l'aveu est assumé – clairement ou en douce – sur le mode d'un *tant pis c'est ainsi et je ne suis pas seul à agir de même*<sup>166</sup> ». Une telle idéologie paralyse en effet toute potentialité de révolte – c'est-à-dire de refus ou de changement – par le biais d'un hyper-consumérisme qui est organisé de manière à tirer profit de la satisfaction immédiate des désirs et des pulsions de chacun – impossibilisant du même coup l'initiative collective – et qui se présente comme unique mode d'*être* et d'*avoir*<sup>167</sup>. Les poésies prennent acte de ce « désenchantement du monde » jadis observé par Max Weber, mais dont le processus de rationalisation a été poussé à bout par l'argent et la consommation. L'immanence a remplacé la transcendance, et toute projection dans une utopie émancipatrice, moteur de tout changement social, paraît si improbable qu'il ne reste aux citoyens pour horizon d'avenir que l'obligation de se satisfaire d'un « idéal moyen ».

À l'exception de quelques minuscules éclats, la voix geignarde, plate et résignée du poète, est telle la plainte du chien battu : c'est un lamento, tantôt rauque tantôt clair, qui s'épand au milieu de la journée ou de la nuit, et qui fait savoir aux autres qu'il souffre. Cette plainte est décrite avec compassion, ce qui est déjà ça, mais elle ne mène forcément à aucune action, à aucune prise d'initiative pour changer sa situation. La société le met à mal et, bien qu'il en soit conscient, il ne se révolte ni ne s'en sépare. De rêves, l'animal maltraité n'en a qu'un : « Être un petit chien blanc qui court sans se lasser / après la même branche [...]»<sup>168</sup>. »

---

<sup>166</sup> Pierre Popovic, « Narcisse et Panurge », *loc. cit.*

<sup>167</sup> « Hallegatte formule l'idéologème sous-jacent à ce processus en ces termes : “Je consomme, donc je suis les autres” », *ibid.*

<sup>168</sup> Michel Houellebecq, *Configuration du dernier rivage*, Paris, Flammarion, 2013, 104 p., p. 32.

# Bibliographie

## 1. Corpus primaire

### a. Textes étudiés

HOUELLEBECQ, Michel. *Poésie*. Paris, J'ai Lu, 2010, 349 p.

### b. Autres textes considérés

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal* (1861). Flammarion, Paris, 1991, 371 p.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris, Seuil, 1968, 758 p.

HOUELLEBECQ, Michel. *Configuration du dernier rivage*. Paris, Flammarion, 2013, 104 p.

HOUELLEBECQ, Michel. *Interventions 2*. Paris, Gallimard, 2009, 285 p.

HOUELLEBECQ, Michel. *La poursuite du bonheur*. Paris, La Différence, 1991, 103 p.

HOUELLEBECQ, Michel. *Le sens du combat*. Paris Flammarion, 1996, 117 p.

HOUELLEBECQ, Michel. *Non réconcilié. Anthologie personnelle 1991-2013*. Paris, Poésie/Gallimard, 2014, 222 p.

HOUELLEBECQ, Michel. *Rester vivant et autres textes*. Paris, Librio, 1998, 92 p.

## 2. Bibliographie secondaire

### a. Monographies, articles, études consacrées à l'auteur

CASADO, Loreto. « La négation de la fête dans la poésie de Michel Houellebecq », dans Gonzàles, Domingo Pujante, *et al.* (dir.), *Écrire, traduire et représenter la fête*, Universitat de València, 2001, p. 575-585.

CLERC, Thomas. « Restée vivante : la poésie antipoétique de Michel Houellebecq », dans Agathe Novak-Lechevalier (dir.), *Houellebecq : Les cahiers de l'Herne*, Paris, L'Herne, 2017, 383 p., p. 205-208.

EVANS, David. « Structure et suicide dans les *Poésies* de Michel Houellebecq », dans LUCIE CLÉMENT, Murielle et VAN WESEMAEL, Sabine (dir.), *Michel Houellebecq sous la loupe*. Amsterdam – New York, Rodopi, coll. « Faux Titre 304 », 2007, 405 p., p. 201-214.

PARENTEAU, Olivier. « *Personne ne me regarde, je suis inexistant* : trois exemples de figuration du loser dans l'œuvre poétique de Michel Houellebecq », dans Carole Edwards, Françoise Cévaër (dir.), *La figure du loser dans le film et la littérature d'expression française*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « L'un et l'autre en français », 2018, p. 103-122.

PLACE-VERGNHES, Florence. « Houellebecq / Schopenhauer : Souffrance et désir gigognes », dans LUCIE CLÉMENT, Murielle et VAN WESEMAEL, Sabine (dir.). *Michel Houellebecq sous la loupe*. Amsterdam – New York, Rodopi, coll. « Faux Titre 304 », 2007, 405 p., p. 123-132.

PRÖLL, Julia. « La poésie urbaine de Michel Houellebecq : sur les pas de Charles Baudelaire ? », dans LUCIE CLÉMENT, Murielle et VAN WESEMAEL, Sabine (dir.). *Michel Houellebecq sous la loupe*. Amsterdam – New York, Rodopi, coll. « Faux Titre 304 », 2007, 405 p., p. 52-68.

RACHET, Clémentin. *Topologies : au milieu du monde de Michel Houellebecq*. Paris, Éditions B2, 2015, 68 p.

VIART, Bruno. *Les tiroirs de Michel Houellebecq*. Paris, PUF, 160 p.

WAGNER, Walter. « Le bonheur du néant : une lecture schopenhauerienne de Houellebecq », dans LUCIE CLÉMENT, Murielle et VAN WESEMAEL, Sabine (dir.). *Michel Houellebecq sous la loupe*. Amsterdam – New York, Rodopi, coll. « Faux Titre 304 », 2007, 405 p., p. 109-122.

## **b. Sociocritique ; théorie, histoire et critique littéraires**

ANDRIOT-SAILLANT, Caroline. « “Tu marches dans Paris tout seul parmi la foule” : la poésie moderne en quête de soi (Baudelaire, Apollinaire, Breton) », dans PAUL, Jean-Marie (dir.), *La foule : mythes et figures, De la Révolution à aujourd'hui*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, en ligne : <https://books.openedition.org/pur/34637> [consulté le 15 décembre 2018].

AQUIEN, Michèle. *Dictionnaire de poétique*. Paris, Librairie générale française, 1993, 341 p.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (1979). Traduit de l'allemand et préfacé par J. Lacoste, Paris, Payot, Petite Bibliothèque Payot, 2002, 291 p.

BUCK-MORSS, Susan. « Le Flâneur, l'Homme-sandwich et la Prostituée : Politique de la Flânerie », dans Heinz WISMANN (dir.), *Walter Benjamin et Paris*, Paris, CERF, 1986, 1033 p., p. 361-402.

DJOURACHKOVITCH, Amélie et LECLERC, Yvan (dir.). *Province ⇌ Paris. Topographie littéraire du XIX<sup>ème</sup> siècle*. Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2000, 445 p.

- DUCHET, Claude. «Fins, finition, finalité, finitude», dans Claude Duchet et Isabelle Tournier (dir.), *Genèses des fins. De Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, Paris, PUV, 1996, 231 p., p. 5-25.
- DUCHET, Claude. «Pour une sociocritique ou variations sur un incipit», *Littérature*, 1971, n° 1, p. 5-14.
- FRIEDRICH, Hugo. *Structure de la poésie moderne* (1956). Traduit par Michel-François Demet, Paris, Le livre de poche, 1999, 311 p.
- GROUPE MU. *Rhétorique de la poésie : lecture linéaire, lecture tabulaire*. Paris, Seuil, 1990, 368 p.
- LE SCANFF, Yvon. *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*. Seyssel, Champ Vallon, 2007, 269 p.
- NAKAJI, Yoshikazu (dir.). *Baudelaire et les formes poétiques*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, 203 p.
- PARENTEAU, Olivier. *Deux poètes font les courses : L'hypermarché chez Jacques Réda et Michel Houellebecq*. Dossier « Raconter l'aliment », *Captures*, vol. 1, n°2 (novembre), 2016, en ligne : <http://revuecaptures.org/article-dune-publication/deux-po%C3%A8tes-font-les-courses> [consulté le 15 février 2018].
- POPOVIC, Pierre. « De la semiosis sociale au texte : la sociocritique », dans *Signata*, n°5, 2014, p. 153-172, en ligne : <http://journals.openedition.org/signata/483> [consulté le 01 mai 2019].
- POPOVIC, Pierre. « Du chronotope et du chronotype », dans Sophie MÉNARD et Jean-Marie PRIVAT (dir.), *À l'œuvre, l'ouvrier*, Nancy, Éditions universitaires de Lorraine, 2017, 262 p., p. 11-20 et p. 223-232.
- POPOVIC, Pierre. « La dimension politique du soleil », dans Marie-Andrée BEAUDET et Karim LAROSE (dir.), *Le marcheur des Amériques. Mélanges offerts à Pierre Nepveu*, [études réunies], Montréal, Paragraphes, 2010, 259 p., p. 133-144.
- POPOVIC, Pierre. « La Sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », dans *Pratiques*, n° 151/152, décembre 2011, p. 7-38.
- POPOVIC, Pierre. « Les radieux et les radiés » (sur *Chroniques d'une branleuse* d'Anne David et *Cher Pôle Emploi. Lettres de chômeurs entre détresse et contestation* de Nora Philippe), dans *Spirale*, n°254, novembre 2015, p. 9-12.
- POPOVIC, Pierre. « Narcisse et Panurge », *Spirale*, Numéro 269, Été 2019, p. 62-64.
- POPOVIC, Pierre. « Sociocritique du romanesque. Le chômage dans la prose narrative contemporaine », dans *Romanesques*, 2017, n° 9, p. 35-52.

- POPOVIC, Pierre. *Imaginaire social et folie littéraire : le second Empire de Paulin Gagne*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2008, 377 p.
- POPOVIC, Pierre. *La Mélancolie des Misérables : essai de sociocritique*. Montréal, Le Quartanier, 2013, 310 p.
- RIFFATERRE, Michael. *Sémiotique de la poésie*. Paris, Seuil, 1983, 253 p.
- ROBIN, Régine. *Le mal de Paris*. Paris, Stock, 2014, 345 p.
- ROUBAUD, Jacques. *La Vieillesse d'Alexandre, Essai sur quelques états du vers français récent*. Paris, Ivrea, 2000, 219 p.
- SCHOENTJES, Pierre. « Littérature et environnement : écrire la nature ». Dans BLANCKEMAN, Bruno et HAVERCROFT, Barbara (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle : Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, en ligne : <http://books.openedition.org/psn/476> [consulté le 29 avril 2019].
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. « Esthétique et épistémologie de la foule : une auto-poïétique complexe », dans PAUL, Jean-Marie (dir.), *La foule : mythes et figures, De la Révolution à aujourd'hui*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, en ligne : <http://books.openedition.org/pur/34617> [consulté le 14 décembre 2018].
- ZIMA, Pierre V. *Manuel de sociocritique*. Paris, Éditions Picard, 1985, 252 p.

### c. Ouvrages généraux (histoire, philosophie, sociologie)

- AUGÉ, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Seuil, 151 p.
- BOLTANSKI, Luc et Arnaud ESQUERRE. *Vers l'extrême : extension des domaines de la droite*. Belleveaux, Dehors, 2014, 83 p.
- CASTEL, Robert. *La montée des incertitudes. Travail, protections, statut de l'individu*. Paris, Seuil, 2009, 457 p.
- CERTEAU, Michel de. *Inventions du quotidien I*. Paris, Gallimard, collection Folio/Essais, 1990, 349 p.
- CERTEAU, Michel de. *La culture au pluriel*. Paris, Union générale d'éditions, 1974, 313 p.
- CLAVANDIER, Gaëlle. *Sociologie de la mort : Vivre et mourir dans la société contemporaine*. Paris, Armand Colin, 2009, 247 p.
- CLERVAL, Anne. « “À Paris, le discours sur la mixité sociale a remplacé la lutte des classes” ». Entretien avec Pierre Duquesne, *L'Humanité*, publié le 18 octobre 2013, en ligne, <https://www.humanite.fr> [consulté le 28 février 2019].

- CLERVAL, Anne. *Paris sans le peuple : La gentrification de la capitale*. Paris, La Découverte, 2013, 254 p.
- DENEAULT, Alain. *La médiocratie*. Montréal, Lux Éditeur, 2015, 218 p.
- DENEAULT, Alain. *Politiques de l'extrême centre*. Montréal, Lux Éditeur, 2016, 93 p.
- FAURE, Alain. « Un faubourg, des banlieues, ou la déclinaison du rejet », dans DEPAULE, Jean-Charles (dir.), *Les mots de la stigmatisation urbaine*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006, en ligne : <http://books.openedition.org/editionsmssh/9215> [consulté le 27 avril 2019].
- JULLIARD, Jacques. « Foule, public, opinion : Introduction », dans *Mil neuf cent, Revue d'histoire intellectuelle*, 2010/1 (n° 28), p. 7-12, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2010-1-page-7.htm> [consulté le 9 juin 2019].
- LAMBERT, Anne. « *Tous propriétaires !* » : *L'envers du décor pavillonnaire*. Paris, Seuil, 2015, 279 p.
- LAMBOY, Bernadette. *La mort réconciliée*. La Varenne Saint-Hilaire, Éditions Séveyrat, 1989, 247 p.
- LATOUCHE, Serge. « La Mégamachine et la destruction du lien social ». 2006, en ligne : <http://ozon.over-blog.com/article-1877336.html> [consulté le 18 mars 2018].
- LE GOFF, Jean-Pierre. *Malaise dans la démocratie. Une leçon de lucidité*. Paris, Stock, collection « Pluriel », 2016, 262 p.
- LE GUAY, Damien. « Représentation actuelle de la mort dans nos sociétés : les différents moyens de l'occulter ». Dans *Études sur la mort*, vol. 134, n° 2, 2008, p. 115-123, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-etudes-sur-la-mort-2008-2-page-115.htm#> [consulté le 15 mai 2019].
- LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne I*. Paris, l'Arche Éditeur, 1958, 267 p.
- LIEBIG, Étienne. *Les pauvres préfèrent la banlieue*. 2010, Paris, Michalon Éditions, 187 p.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Le bonheur paradoxal : essai sur la société d'hyperconsommation*. Paris, Gallimard, 2006, 377 p.
- MURAY, Philippe. « Philippe Muray : un entretien de 2005 sur "Festivus Festivus" », propos recueillis par Antoine Rocalba, juin 2010, en ligne : <https://maxencecaron.fr/2010/06/philippe-muray-un-entretien-de-2005-sur-%C2%AB-festivus-festivus-%C2%BB/> [consulté le 11 novembre 2018].
- REDEKER, Robert. *L'éclipse de la mort*. Paris, Desclée de Brouwer, 2017, 216 p.

ROCKHILL, Gabriel. *Contre-histoire du temps présent*. Paris, CNRS Editions, 2017, 206 p.

SALAÜN, Christophe. *Apprendre à philosopher avec Schopenhauer*. Paris, Ellipses, 2010, 220 p.

SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, 422 p.

# Tables des matières

Résumé .....	ii
Remerciements.....	iv
Introduction .....	1
<b>Chapitre I : Évoluer en milieu libéral .....</b>	<b>6</b>
La ville cruelle.....	6
<i>Des multitudes hostiles</i> .....	6
<i>Paris sans pitié</i> .....	10
<i>Du capital économique</i> .....	14
<i>Du capital sexuel</i> .....	18
« Le travail, c'est la santé » .....	21
<i>Un moins-que-rien</i> .....	23
<i>L'avenir radié</i> .....	26
<i>Déjà mort, mais encore vivant</i> .....	28
<i>Des tours sans horizon</i> .....	31
<i>Une vie sans relief</i> .....	34
<b>Chapitre II : Temps libre et système social.....</b>	<b>40</b>
Après l'effort, le réconfort ?.....	40
<i>À la sueur de ton front tu te divertiras</i> .....	40
<i>Loisirs domestiques</i> .....	44
<i>Le week-end : une histoire sans fin</i> .....	47
<i>Les maniaques du samedi soir</i> .....	50
Des festivités ratées .....	54
<i>La grande désillusion</i> .....	54
<i>L'ovni social</i> .....	57
<i>S'anéantir parmi les autres</i> .....	60
<i>Des normes étrangères</i> .....	64
<b>Chapitre III : L'autre de la ville.....</b>	<b>67</b>
Banlieues et « hors-Paris » .....	67
<i>Du béton et des hommes</i> .....	67
<i>La fissure banlieusarde</i> .....	71
<i>Survivre par habitude</i> .....	76
<i>La vie de « province »</i> .....	79
La nature : un ailleurs impraticable.....	85
<i>L'espoir évaporé</i> .....	86
<i>Traverser la nature</i> .....	91

<i>Du bois mort et des fleurs fanées</i> .....	96
<i>Le végétal mortifère</i> .....	100
<b>Conclusion</b> .....	<b>107</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>117</b>
<b>Tables des matières</b> .....	<b>123</b>