

“Il faudrait que je meure ou que j’aïlle à la plage”

Effets de posture et soupçon de bonne foi dans *Présence humaine* de Houellebecq et Burgalat

§1 Douze ans après sa sortie, il n’est pas exagéré d’affirmer que le disque *Présence humaine*, de Michel Houellebecq et Bertrand Burgalat, n’a jamais bénéficié d’un travail critique digne de ce nom. Il faut se tourner vers la presse musicale, et particulièrement le webzine gonzaï.com, pour un compte rendu riche et précis de l’albumⁱ. Les études académiques parues autour de l’œuvre de l’écrivain semblent avoir systématiquement laissé de côté ce disque, comme s’il s’était agi d’une fougade, d’un caprice de star et généralement d’un objet oubliable. A titre d’exemple, on mentionnera la bibliographie fournie par Aurélien Bellanger au terme de son récent *Houellebecq, écrivain romantique*ⁱⁱ (2010). On n’y lira aucune trace de cette parution, alors même que les objets qui y figurent témoignent d’eux-mêmes de la grande diversité générique de la production houellebecquienne : poésie et roman bien sûr, mais aussi essais, préfaces, postfaces, correspondance... La critique paraît unanime dans son oubli. Cet article se propose donc d’examiner quelques pistes afin de pallier cette réception insuffisante. Car, outre qu’il apparaît aujourd’hui clairement que la création de ce disque ne doit rien à une logique commerciale ou promotionnelle, il faut aussi rendre cet objet-hapax à sa fonction, centrale dans l’œuvre houellebecquienne : son incursion dans la chanson rock obéit à un idéal de performance que ni ses romans, ni sa poésie ne pouvaient alors porter.

Imposture médiatique ou posture esthétique ?

§2 Lorsque Michel Houellebecq et Bertrand Burgalat publient *Présence humaine* au printemps 2000, sur le label Tricatel de ce dernier, l’écrivain est déjà pris dans le maelström de la reconnaissance et de l’attente médiatiques. Son roman *Les Particules élémentaires* est paru un an et demi auparavant. La collaboration entre l’écrivain et le musicien est, quant à elle, plus ancienne ; la découverte des textes de Houellebecq par Burgalat date de la parution d’*Extension du domaine de la lutte* (1994), et leur première rencontre de 1996ⁱⁱⁱ. Un projet de longue haleine, qui se conçoit donc comme autre chose qu’un coup médiatique destiné sur le moment à renforcer la “branchitude” de l’écrivain, alors au plus fort de son succès. Les médias n’ont pourtant pas omis de proposer une telle lecture du phénomène : “Pas de risque que ce disque survive à la hype”, pouvait-on lire par exemple, en conclusion d’un article mitigé dans le webzine m-la-music.net^{iv}, ou encore “tâche risquée que d’endisquer l’écrivain français le plus médiatisé de la fin du XXe siècle”, sur le site voir.ca^v.

§3 Dans cet écart entre construction d’un personnage médiatique et échange fondé sur des affinités esthétiques, la question de la *posture* de Houellebecq mérite d’être rappelée. Dans un univers culturel où l’artiste est sollicité en tant qu’individu pour répondre de ses œuvres, et dans le cas de Houellebecq qui a connu en tant qu’écrivain une starification inédite en France, le pas à franchir

d'écrivain-star à rock-star pouvait sembler facile. Nul n'aurait été étonné de voir Michel Houellebecq adopter cette seconde identité, nécessitant pour cela de *sortir son album*, comme tant de sportifs, de journalistes ou de politiques se mettent au roman, au théâtre ou au Paris-Dakar. Et ceci d'autant plus que l'hypermédiatisation du personnage a révélé l'instabilité de la figure médiatique. C'est l'analyse qu'en fait Jérôme Meizoz, pour qui Houellebecq est un représentant typique d'une littérature contemporaine ayant intégré la figure de son auteur à un dispositif médiatique gourmand de polémiques :

L'échange publicitaire s'étant peu à peu calqué sur les exigences de la publicité et de l'image, ces mises en scène sont devenues partie intégrante d'une nouvelle manière d'envisager l'existence publique de la littérature : c'est la "plateforme programmatique" du narrateur Michel dans *Plateforme* (2001). Dans cet univers du spectacle, toute référence à un *for intérieur* est obsolète.^{vi}

- §4 Or il me semble que *Présence humaine*, par bien des aspects, se différencie de la production houellebecquienne décrite sous l'influence de sa posture. Il serait oiseux de vouloir opposer ici les notions de sincérité et de calcul, en proclamant la prééminence de la première sur le second, dans le cadre de la production de ce disque. Mais par contre, on verra que la "référence à un for intérieur" n'est pas exclue de la lecture de *Présence humaine*.
- §5 Pour répondre au soupçon liminaire de *coup* commercial de la part de Houellebecq, il faut en premier lieu observer les chiffres de vente de l'album. Le succès d'estime que celui-ci remporte, avec quelque 12 000 exemplaires vendus^{vii}, montre en tout cas que *Présence humaine* n'a pas bénéficié des mêmes stratégies éditoriales et promotionnelles débouchant, pour les romans, sur un tirage quarante à cinquante fois supérieur à ce chiffre^{viii}. On peut dès lors écarter de la confection de ce disque les soupçons qu'un Eric Naulleau portait en 2005 sur la production romanesque de Houellebecq, y constatant l'usage d'une recette. Pour Naulleau, l'écrivain procéderait "en accumulant dans ses livres un certain nombre de mots-clés [...] : clonage ou islam, tourisme sexuel ou biologie moléculaire, individualisme génétique ou boîte à partouze... autant de thèmes plus destinés à appâter le chaland qu'à de véritables développements"^{ix}.
- §6 Rien de moins attendu, en effet, que l'aspect général de *Présence humaine*, plutôt déroutant pour qui se fût attendu à "l'album rock de Michel Houellebecq". Sur la base d'un rock très référencé, inspiré à Burgalat par une constellation d'artistes parfois confidentiels (Gainsbourg période *Melody Nelson*, Soft Machine, Gong, Magma ou Zoo pour ne citer qu'eux), Houellebecq récite ou dit ses textes, avec une scansion volontairement plate, qui selon Burgalat tient du "rap mou"^x. La formule est importante, car elle range l'interprétation vocale de Houellebecq dans la performance musicale plutôt que poétique^{xi}, mais elle peut induire en erreur : on est, en effet, très loin de l'esprit du rap habituel. Et d'une manière générale, on est très loin d'à peu près tout ce qui se fait dans l'univers de la musique grand-public de l'époque, dont les genres prédominants sont avant tout les musiques électroniques, r'n'b ou hip-hop. Comme en témoigne Bertrand Burgalat, "on était alors en pleine *french touch*. L'aspect organique de la musique que nous avons produite n'était pas en phase avec cette période ; la majorité des artistes qui se produisaient dans les

festivals étaient des DJs^{xiii}. Il faudra attendre 2001 et le renouveau du garage-rock initié par les Hives, White Stripes et autres Libertines pour faire taire les nombreuses voix proclamant la mort du genre. *Présence humaine* apparaît donc rétrospectivement comme un choix plus esthétique que commercial.

Réception générique de *Présence humaine*

§7 Ce disque, fruit d'une collaboration de plusieurs années, est le résultat d'un ensemble d'affinités complexes entre les deux artistes, ayant trait à la nature de l'œuvre de chacun. En ce qui concerne Houellebecq, l'apport de la culture rock dans son écriture n'est pas toujours évidente, mais elle est présente^{xiii}. L'écrivain s'est fendu d'un article sur Neil Young dans le *Dictionnaire du rock* de Michka Assayas^{xiv} ; on peut également lire sous la plume de Houellebecq le propos suivant, tiré du *Sens du combat* :

Je n'ai jamais réussi à accepter les cantates de Jean-Sébastien Bach,
La répartition y est trop parfaite entre le silence et le bruit
J'ai besoin de hurlements, d'un magma corrosif, d'une atmosphère
d'attaque
Qui puisse écarteler le silence de la nuit.^{xv}

§8 “Hurlements”, “atmosphère d'attaque” : voilà qui, par contraste avec Bach, pourrait correspondre à un climat de type rock. Dans un premier temps, l'ambiance musicale dont fait état *Présence humaine* ne semble pas se réclamer d'un rock de ce genre. En effet, les titres qui s'y succèdent font état d'une appartenance générique assez instable, de l'électro-rock de “Présence humaine”^{xvi} au funk de “Paris-Dourdan” en passant par la ballade folk (“Crépuscule”), le rock plus direct (“Les pics de pollution”) ou le slow (“Plein été”). De nombreuses références se détachent de ce kaléidoscope; chroniqueurs et bloggeurs proposent sur la Toile des points de comparaison aussi divers que Robert Wyatt ou Jim Morrison, Kraftwerk ou Brian Eno, le Krautrock ou Robert Fripp, et surtout le Gainsbourg de la période *Melody Nelson*. Cette dernière référence semble aussi bien due au *parlando* adopté par Houellebecq qu'au son de l'album en général; il est d'ailleurs tentant d'établir entre les deux personnages un rapport qui ne se limiterait pas à leurs prestations musicales^{xvii}.

§9 Toujours est-il que l'ensemble de la critique musicale, généralement positive bien que d'une bienveillance souvent teintée de condescendance, y lit avant tout la référence aux années 1970. En voici quelques exemples. Fabrice Pliskin, dans le *Nouvel Observateur*, note :

Présence humaine scelle l'alliance paradoxale du pathos immédiat prôné par Houellebecq et du easy-listening de Burgalat, musique à l'élégance ironique et hyper-référencée tout en second degré et en citations encyclopédiques (« Les Pics de pollution » sonnent comme une chute de *Melody Nelson* de Gainsbourg, « Crépuscule » flirte avec Francis Lai, etc.).^{xviii}

§10 Sur le site chronicart.com, on peut également lire les termes d' “ironie easy-listening” sous la plume de Nicolas Schoener, qui écrit également : “l'époque est aux rencontres improbables (Houellebecq / Burgalat), elle a les *Melody Nelson* qu'elle peut”^{xix}. Dans l'hebdomadaire *Les Inrockuptibles*, Christophe Conte

propose une lecture plus poussée : “*Présence humaine* vole comme ça quelques couleurs tendrement surannées (à Michel Magne, à Eddie Vartan, à Ten CC, à La Boum 2 peut-être ?) pour mieux les plastiquer à froid”^{xx}. Sur le webzine *m-la-music.net*, on parle d’un “*Tricatel Sound* un brin rétro”, tandis que le site d’achat en ligne Amazon.com présente l’album comme une “bande-son d’un film des 70’s”^{xxi}. Outre-Manche même, le journaliste de l’*Observer* Alex Duval Smith le qualifie de “1970s psychedelic sound”^{xxii}. On constate donc un accord certain de la critique sur le point de la périodisation des références, mais cette unanimité suggère également une mise à l’écart par rapport aux productions musicales contemporaines.

§11 A cela s’ajoute le ton perçu comme globalement dépressif des textes de l’album, qui s’ouvre sur la chanson “Présence humaine” dont les premiers mots sont “Nous marchons dans la ville, nous croisons des regards / Et ceci définit notre présence humaine”. Le ton du flâneur baudelairien est sensible dans cette entrée en matière ; une référence souvent citée par Houellebecq lui-même d’ailleurs^{xxiii}, l’engageant ainsi dans un spleen fin-de-siècle, facile à rapprocher d’une nostalgie un peu réactionnaire. Il faut aussi remarquer le phénomène suivant : la mise en musique d’un poème le rend plus définitif qu’il ne l’était sous forme littéraire, elle en restreint la lecture – un peu comme une adaptation cinématographique d’un roman. André Wyss l’explique en ces termes : “dans le poème récité, comme dans le poème mis en musique, ces rapports [qui donnent au poème leur musicalité] sont établis *pour* nous, non *par* nous; le diseur et le compositeur [...] ont *opté* sans possibilité de retour”^{xxiv}. La mise en musique engage, ou oblige, le poème. Le choix d’un accompagnement rock plutôt que classique (à la Poulenc), plutôt que hip-hop (auquel cas l’exercice eût peut-être relevé du slam), s’il enrichit la signification du texte en lui faisant écho, ou en lui fournissant une correspondance – pour rester à l’ombre de Baudelaire –, la restreint également en en déterminant la finalité. En d’autres termes, les poèmes de Houellebecq, leur mise en musique par Burgalat, le choix du *parlando*, la période de parution de l’album (du point de vue de l’histoire du rock ou de la chronologie de la carrière houellebecquienne) – bref, l’ensemble de la *performance* est constitué d’autant d’éléments par lesquels se trouve multipliée la probabilité d’une lecture hâtive, voire cynique, de *Présence humaine*. Il n’en aura pas fallu plus pour que l’album soit perçu par ses contemporains comme la bande-son d’une culture finissante. Encore une fois, le contexte de publication de *Présence humaine* est un contexte de vaches maigres pour la production rock ; les parutions médiatisées d’albums de rock y concernent avant tout de vieilles gloires comme les Rolling Stones, David Bowie ou Johnny Halliday. Il n’est donc pas étonnant que la musique de Burgalat ait été cataloguée *easy listening* ou *lounge* ; les journalistes préféraient avoir affaire à un genre moribond, comme en témoigne cette anecdote :

Au festival Aquaplaning de Hyères, où nous nous produisions en 1999, un journaliste du *Monde* nous avait interviewés ; je lui avais dit que j’essayais de faire une sorte de *soul* psychédélique, mais la musique sur la plage était assez forte, et dans le journal il était écrit que je voulais faire de la *soupe* psychédélique...^{xxv}.

§12 Une interprétation qui reviendrait, de la part de son auteur, à récuser la valeur

intrinsèque de sa propre production... Ce qui est d'autant plus ironique que la qualification de *soul* (un genre qui par définition s'enracine dans la spiritualité) tendait à indiquer le contraire : qu'il se trouvait dans la musique de *Présence humaine*, organique, longuement travaillée et réfléchie, une volonté de toucher au plus juste ; qu'il ne pouvait donc s'agir pour Burgalat d'un simple exercice de style ; que sa lente maturation témoignait d'un processus de travail ne pouvant s'accommoder du présupposé d'indifférence qu'une lecture *easy listening* du disque imposait.

Comment se traduit cette mise en tension de l'œuvre, sur le plan musical ? Pour répondre à cette question, il sera nécessaire d'observer de manière précise l'une des chansons du disque, histoire d'y repérer – tout de même – quelques indices de présence humaine...

“Plein été”, une chanson-somme

§13 Plusieurs aspects de cette chanson en font la clé de voûte de l'album. Sa dimension, tout d'abord, suggère cette lecture : elle dure huit minutes et demie, et ses textes sont un panachage de quatre poèmes, tirés de trois recueils différents^{xxvi}. A la faveur de ce découpage, le travail de l'écrivain apparaît ici de façon plus évidente que sur d'autres titres, comme “Séjour-club”, chanson dont le texte correspond exactement au poème du même nom et pouvant donc passer pour une “simple” mise en musique. Il aura fallu à Houellebecq parcourir toute son œuvre poétique pour détacher de leurs pièces d'origine les strophes qui allaient constituer “Plein été”, notamment celle, tirée de *La poursuite du bonheur*, qui sera promue comme refrain :

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

§14 Cette composition d'un refrain témoigne d'un travail de convergence entre auteur et compositeur, mais aussi d'allégeance à un genre – la chanson. Pour S. Hirschi, le refrain est un symptôme profond de ce genre, par nature fugace, mais qui cherche à échapper à cette fugacité. Le refrain veut “donner à entendre ce désir d'éterniser l'éphémère que les couplets ont instauré d'emblée”^{xxvii}. En ce qui concerne “Plein été”, fondé sur une temporalité multiple, ce système fonctionne remarquablement bien. C'est une chanson qu'on pourrait qualifier de *solaire*, une chanson de *zénith*, dont les indicateurs temporels, bien qu'en nombre important (strophe 1 : “Il est déjà sept heures”, str. 2 : “la journée sera belle”, str. 3 : “La journée s'organise”, str. 4 : “Une nouvelle journée monte sur Palavas”) sont récusés par ce refrain, central dans la chanson comme celle-ci l'est dans le disque et comme le sont les heures les plus chaudes dans une journée d'été. “Tout a lieu, tout est là, et tout est phénomène” instaure un climat d'éternité, de détachement face à la fuite du temps. Cette “scène” du refrain, que le rideau recouvre en retombant, se trouve ainsi séparée pourtant de presque tout le reste du texte. La chanson possède donc, grosso modo, deux aspects temporels : l'un est éternel, épiphanique et glorieux (les refrains), l'autre est routinier, trivial et terre-à-terre (les couplets).

- §15 L'accompagnement musical correspond à ce double aspect. Couplets et refrains sont similaires en termes de structures d'accords et de tempo, mais à la présence du refrain correspond une montée en puissance de tous les instruments pour atteindre, par trois fois pour chacun des refrains, un acmé durant lequel il est visible que les musiciens déploient toute leur énergie (et un savoir-faire considérable) : roulements et breaks de batterie, notes jouées en hauteur sur le manche de la basse, plaquages d'accords arythmiques de la guitare et orgues poussées dans les derniers retranchements de leurs possibilités de modulation. Face à une telle débauche de vitalité, le couplet opère un sérieux contraste. On s'y agite peu ; le rythme est celui d'un slow, joué en cross-stick par le batteur (c'est-à-dire que la baguette frappe le côté métallique de la caisse claire plutôt que son centre, pour un son plus discret et plus métallique). Les parties de guitare sont très contrôlées : il s'agit d'un bref accord rythmique sur le troisième temps de la mesure et d'un riff d'une longueur de six mesures, pris parfois à l'octave. Que l'on ajoute à cela un jeu d'orgue hammond rappelant *A Whiter Shade Of Pale* de Procol Harum, et l'on se trouve devant une orchestration très convenue, correspondant à un *habitus* générique très clair : il s'agit ici de reproduire le slow langoureux d'un bal de village ou de camping estival. Un slow dont N. Schoener remarque avec justesse qu'il s'agit d'un "rite de rencontre en voie de disparition"^{xxviii}, un genre musical intrinsèquement lié à une pratique sociale. La musique s'organise, comme la journée de vacances décrite par Houellebecq, "en groupes d'habitudes". Le rôle des refrains devient alors, sur le plan musical, de retrouver une énergie authentique sur la base de ce schéma usé, d'un carcan dont il s'agit de briser les états.
- §16 Cette brisure n'est pas pour autant, comme ces schématisations un peu trop claires semblent le suggérer, si bien définie qu'elle ne survienne qu'à l'orée des refrains. Elle se présente dans les couplets qui précèdent ceux-ci, sous la forme de crescendos. Au niveau du texte aussi, il faut opérer une nuance dans la constatation que nous avons faite plus haut de la "routine", sous l'égide de laquelle semblent placées les strophes des couplets. En fait, une forme d'agitation névrotique commence à miner l'ordre établi bien avant l'explosion du refrain. Dès le vers "Il faudrait que je meure ou que j'aïlle à la plage", on laisse entendre que la situation de calme que vit le narrateur est difficilement tolérable. Puis, avec "J'ai un schéma du cœur. Près de l'artère aorte, / Le sang fait demi-tour", qui confirme son état d'esprit morbide, s'installe une idée générale de danger sous-jacent, ou sous-cutané, car il reste invisible de l'extérieur^{xxix}. "Nul cri dans les nuages", quelques instants plus tard, vient corroborer cette idée de calme potentiellement contestable. Un Éros nauséux rejoint ensuite le Thanatos névrosé avec le vers "Sur la plage on retrouve quelques préservatifs" ; durant ce temps, une agitation similaire touche le riff de guitare, qui ne se satisfait plus de sa ligne claire et impose petit à petit une présence plus évidente (hausse de volume, attaque plus incisive d'accords au lieu de notes ; sur le refrain l'attaque devient continue et l'apport musical volontiers bruitiste) et plus chaotique (arythmie des interventions, dont certaines sont traitées électroniquement pour être inversées). Les autres instruments suivent aussi cette pente ascendante, que thématise "Une nouvelle journée monte sur Palavas", et le crescendo se résout enfin sur un refrain

orgasmique, assez puissant pour que Houellebecq se départisse de son flegme pour donner également un peu plus de volume à son organe (c'est dire si ces parties peuvent définitivement être qualifiées de zénithales).

- §17 L'essentiel de cette analyse revient à observer que, si la musique obéit à première vue à un code générique strict, elle s'en affranchit pourtant vite. Il est difficile de danser sur le refrain de "Plein été", comme il est difficile au narrateur d'apprécier ses vacances à Palavas. On conviendra donc d'une analogie entre l'humeur du narrateur et celle qu'instaure la musique, analogie liée à des questions thématiques et temporelles. Il s'agit d'une part comme de l'autre de déjouer le piège du temps et de la mort; de chercher à vaincre la routine et "l'abrutissement" des structures non similaires, mais parallèles que sont le slow et l'usage social ou érotique qui lui est associé. En d'autres termes, il y a une forme de traduction des poèmes de Houellebecq, si l'on voulait résumer imparfaitement le propos de "Plein été", on pourrait le définir au niveau du texte comme *une lutte contre la torpeur qu'instaurent la conjonction du schéma social des vacances et la chaleur de l'été*, et au niveau musical comme *une lutte contre la torpeur qu'instaurent, cinquante ans après l'apparition du rock, ses usages les plus courants*.

Fixer l'insaisissable

- §18 Douze ans après sa sortie, on voit bien que ce disque n'est pas, et n'a jamais été, ni un coup commercial, ni un pastiche stéréotypé. Comprendre *Présence humaine* aujourd'hui, c'est avant tout resituer l'écrivain Michel Houellebecq dans un décor littéraire parallèle à celui auquel ses lecteurs se sont habitués, et c'est en particulier établir une distinction entre ses romans et sa poésie. C'est, en fait, replacer dans un cotexte d'énonciation poétique la voix de cet écrivain, dont la posture dans le champ littéraire est globalement comprise comme celle d'un romancier. Car structurellement, le roman houellebecquien est beaucoup plus équivoque dans ses propos que sa poésie. L'auteur le confirme dans cet extrait d'un entretien avec Martin de Haan :

MdH : Est-ce que l'ambiguïté est liée au genre du roman ? Par exemple, peut-il y avoir de l'ambiguïté dans la poésie ?

MH : Non, c'est beaucoup plus typique du roman. C'est lié aux personnages, à l'existence de personnages. Il est impossible de décrire un personnage franchement sympathique ou franchement antipathique jusqu'au bout.^{xxx}

- §19 Outre le reproche souvent encouru par le romancier à propos du flou des opinions qu'il attribue à ses personnages, celui-ci apprécie de provoquer son lectorat par des formules d'envergure, généralisantes – ainsi pour beaucoup, il ne reste aujourd'hui de *Plateforme* que l'affirmation polémique selon laquelle l'islam serait une religion "inhumaine et cruelle"^{xxxi}, affirmation qui n'est bien sûr imputable directement qu'à un personnage de fiction. La poésie serait dépourvue de ce filtre, ce qui la rend plus perméable à l'assentiment, à l'adhésion. L'usage du *je* lyrique, au sein des poèmes, fonctionne sur la base d'un noyau énonciatif cohérent. Il ne s'agit pas d'attribuer à l'auteur lui-même, de manière essentialiste, le propos poétique, mais plutôt de constater que la complexité énonciative des romans s'efface : "tout se passe comme si le poème

avait déjà été écrit de toute éternité, et qu'on n'avait fait que le découvrir"^{xxxii}, dit Houellebecq, réactivant ainsi un *topos* de la création poétique cher aux Romantiques^{xxxiii}.

§20 Comme il ne s'agit pas, pour Houellebecq, d'adopter une posture en employant des arguments définitifs sur la société contemporaine, le propos se fait moins péremptoire et plus subtil. Pour prendre un exemple concret, le vers "Il faudrait que je meure ou que j'aïlle à la plage" fonctionne certes dans le déséquilibre entre les deux hémistiches. Le malheur de la mort est disproportionné par rapport au bonheur factice des vacances. Mais le choix est là, tout de même. La recherche du bonheur est de toute évidence vouée à l'échec, mais elle n'est, un peu absurdement, pas abandonnée pour autant. Dans une logique similaire, "Il faudrait parvenir à un cœur clarifié" ne permet pas de conclure l'effort poétique comme un constat d'échec. Même tempérée par le conditionnel, l'injonction est valide, d'autant plus qu'elle est le seul passage du refrain où apparaisse une marque de subjectivité de l'énonciateur.

§21 C'est donc, encore une fois, d'une adéquation entre sujet et objet qu'il s'agit. Houellebecq déclare : "La poésie, c'est vraiment souvent comme si on allumait plusieurs lampes successivement autour d'un même objet, l'objet étant une espèce de sensation devant le monde"^{xxxiv}. Cette adéquation pourrait même constituer la définition de la différence entre son roman et sa poésie.

§22 Sur "Plein été", le sentiment océanique de dilution du sujet est présent dans toute la fin de la chanson, notamment dans ces mots de sa dernière strophe : "je suis l'instant présent, je suis le vent du nord" et dans le chaos musical libérateur qui s'ensuit. L'incursion de Houellebecq dans un univers rock d'où ne sont pas exclues les notions de rupture et de liberté, est peut-être à rapprocher d'un besoin de contrepoint par rapport au roman, une respiration libératoire que la poésie seule ne devait plus fournir dans la carrière de l'écrivain. Le rock, donc, comme seul format qui puisse illustrer ce besoin de *bonne foi* que l'on se refuse à prêter au Houellebecq romancier, mais que lui-même prête à ses propres références rock :

Les chansons de Neil Young sont faites pour ceux qui sont souvent malheureux, solitaires, qui frôlent les portes du désespoir et qui continuent, cependant, de croire que le bonheur est possible. Pour ceux qui ne sont pas toujours heureux en amour, mais qui sont toujours amoureux de nouveau. Qui connaissent la tentation du cynisme, sans être capables d'y céder très longtemps. [...] Qui continuent, en toute bonne foi, à penser qu'on peut vivre heureux sur la Terre.^{xxxv}

§23 Les chansons de *Présence humaine* permettent-elles cette innocence, cette réception épiphanique ? Probablement pas : leur ancrage dans une temporalité identifiable et le grand nombre d'articulations qu'elles contiennent invitent plutôt à leur conférer un pouvoir de nature plutôt intellectuelle sur leurs auditeurs. Toujours est-il que ces chansons n'obéissent pas au programme houellebecquien qu'observe Meizoz, pour qui posture et œuvre romanesque fonctionnent de concert, selon "une seule *performance*"^{xxxvi} dictée par la double médiatisation du texte et de son auteur.

§24 Car au plus fort de cette performance médiatique paraît un disque que l'on peut admettre, suivant en cela Wyss et Hirschi, comme appartenant au domaine de

la performance, mais qui justement souffre d'un déficit de médiatisation. Les lignes précédentes se sont employées à démontrer qu'un tel déficit était à ce point prévisible, qu'il semble impossible qu'il n'ait pas été prévu, et même souhaité, par Houellebecq et Burgalat. Sans doute *Présence humaine* a-t-il été le seul moyen de "fixer l'insaisissable"^{xxxvii} d'un for intérieur désormais dispersé aux quatre vents de l'hypermédiatisation.

Gaspard Turin
Université de Lausanne

Annexe : Plein été

Lien vers la chanson "Plein été" sur YouTube :
https://www.youtube.com/watch?v=A_oEFS9QxI

La lumière évolue à peu près dans les formes.
Je suis toujours couché au niveau du dallage.
Il faudrait que je meure ou que j'aïlle à la plage ;
Il est déjà sept heures. Probablement, ils dorment.

Je sais qu'il seront là si je sors de l'hôtel,
Je sais qu'ils me verront et qu'ils auront des shorts,
J'ai un schéma du cœur. Près de l'artère aorte,
Le sang fait demi-tour ; la journée sera belle.

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

Un Algérien balaie le plancher du Dallas
Ouvre les baies vitrées, son regard est pensif
Sur la plage on retrouve quelques préservatifs
Une nouvelle journées monte sur Palavas.

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

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

Quelqu'un a dessiné le tissu des rideaux
Et quelqu'un a pensé la couverture grise
Dans les plis de laquelle mon corps s'immobilise ;
Je ne connaîtrai pas la douceur du tombeau.

Ref.

Dans l'abrutissement qui me tient lieu de grâce

Je vois se dérouler des pelouses immobiles,
Des bâtiments bleutés et des plaisirs stériles
Je suis le chien blessé, le technicien de surface

Et je suis la bouée qui soutient l'enfant mort,
Les chaussures délavées craquelées de soleil
Je suis l'étoile obscure, le moment du réveil
Je suis l'instant présent, je suis le vent du nord.

Ref.

NOTES

- i Article de 2010, par Bester, sur <http://gonzai.com/michel-houellebecq-prsence-humaine-ten-years-after-premier-acte/>, consulté le 30 octobre 2012.
- ii A. Bellanger, *Houellebecq écrivain romantique*, Leo Scheer, 2010, p. 297-298.
- iii Informations fournies par Bertrand Burgalat lors d'un entretien personnel, le 21 mars 2008, suivi d'un échange de courriels. Dans la suite de cet article, les références à cette entrevue et à ces messages seront simplifiées en *Entretien 2008*.
- iv Article de J.-M. Grosdemouge du 20 décembre 2000, malheureusement hors ligne aujourd'hui.
- v Article de 2000, par Sylvain Houde, sur <http://voir.ca/fiches/cd/michel-houellebecq-presence-humaine/>, consulté le 30 octobre 2012.
- vi J. Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, p. 19-20.
- vii *Entretien 2008*. Rappelons au passage que les succès commerciaux représentés par la distinction du "disque d'argent" et du "disque d'or" correspondent, en France, respectivement à 50 000 et à 100 000 exemplaires vendus.
- viii A titre d'exemples : le site ecran noir.fr, consulté le 30 octobre 2012, parle de 500 000 exemplaires vendus des *Particules élémentaires* : <http://www.ecran noir.fr/films/filmsb.php?f=2263> et le *Nouvel Observateur*, consulté le 30 octobre 2012, avance également un chiffre proche de 500 000 exemplaires pour *La Carte et le territoire* : <http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20111024.AFP6688/le-goncourt-vendu-en-moyenne-a-400-000-exemplaires-le-renaudot-moitie-moins.html>
- ix Eric Naulleau, *Au secours, Houellebecq revient !*, Chiflet & Cie, 2005, p. 87-88.
- x Cité par Guillaume Lebouis, dans le webzine jowebzine.com, <http://www.jowebzine.com/TEMPLATES/CD/houellebecq-79.php>, consulté le 30 octobre 2012.
- xi *Présence humaine* ne ressemble en rien, sur ce plan, aux collaborations Houellebecq-Birgé *Sens du combat* (1996) et *Etablissement d'un ciel d'alternance* (2007), qui sont des enregistrements de poésie récitée, agrémentée d'un accompagnement minimaliste.
- xii *Entretien 2008*.
- xiii "Le rock est quelque chose de très important pour moi, plus encore que le cinéma", déclare-t-il en 2010 dans un entretien avec Sébastien Le Fol, disponible sur le site du Figaro, <http://blog.lefigaro.fr/le-fol/2010/11/un-dimanche-doctobre-frais-et.html>, consulté le 30 octobre 2012.
- xiv M. Assayas, *Dictionnaire du rock*, Robert Laffont "Bouquins", 2000, 2 t.
- xv Cet ouvrage ainsi que les recueils *La poursuite du bonheur* et *Renaissance* ont été rassemblés dans une édition unique qui me sert ici de référence : *Poésies*, Flammarion <J'ai lu>, 2006, p. 31 pour la présente citation.
- xvi Dans la suite de cette étude, citations comprises, les titres des chansons de l'album seront mis entre guillemets, comme ici, afin de ne pas confondre la chanson éponyme et l'album lui-même, dont le titre sera mis en italique.
- xvii Rapport que Houellebecq lui-même a cherché à consacrer, en entamant une collaboration musicale avec Jean-Claude Vannier, réputé pour avoir arrangé *l'Histoire de Melody Nelson*, en 2011. Il semblerait toutefois que ce projet se soit limité à deux chansons, auxquelles – à ma connaissance – aucun album n'a succédé.
- xviii F. Pliskin, "Les partitions élémentaires" in *Le Nouvel Observateur*, 13 avril 2000.
- xix <http://www.chronicart.com/musique/chronique.php?id=4797> (page consultée le 30 octobre 2012).
- xx C. Conte, chronique de *Présence humaine* in *Les Inrockuptibles* n°260, 25 avril 2000.
- xxi <http://www.amazon.fr/Pr%C3%A9sence-Humaine-Michel-Houellebecq/dp/B00004SQVD> (page consultée le 30 octobre 2012)

- xxii <http://www.guardian.co.uk/world/2005/sep/04/arts.books> (page consultée le 30 octobre 2012)
- xxiii “[Baudelaire] a considérablement accru l’étendue du champ poétique. Pour lui, la poésie devait avoir les pieds sur terre, parler des choses quotidiennes, tout en ayant des aspirations illimitées vers l’idéal”. Entretien avec M. Weitzmann in *Les Inrockuptibles : Hors série Houellebecq*, 2005, p. 53. Aurélien Bellanger évoque également Baudelaire de manière récurrente dans son *Houellebecq, écrivain romantique* (Leo Scheer, 2010).
- xxiv A. Wyss, *Eloge du phrasé*, Paris, P.U.F., 1999, p. 11. C’est également le discours tenu par Stéphane Hirschi, qui dans son article “Chanson : métaphysique d’un genre” parle de la spécificité de la chanson à travers son “incarnation temporelle” (in S. Audeguy et Ph. Forest (éds), *Variétés : littérature et chanson*, NRF n° 601, juin 2012, p. 26).
- xxv *Entretien 2008*.
- xxvi Il s’agit des poèmes “La lumière évolue à peu près dans les formes” et “Nulle ombre ne répond ; les cieus sont bleus et vides” in *Le sens du combat*, de “Dans l’abrutissement qui me tient lieu de grâce” in *La poursuite du bonheur* et de “Soir sans brume” in *Renaissance*. Ils se trouvent, dans le recueil *Poésies* (*op. cit.*), aux p. 39, 40, 196 et 287. Le texte entier de la chanson figure en annexe à la fin de cette étude.
- xxvii S. Hirschi, *art. cit.*, p. 30.
- xxviii N. Schoener, *art. cit.*, <http://www.chronicart.com/musique/chronique.php?id=4797>
- xxix Ce motif du sang en mouvement malgré l’apathie profonde de l’organisme qui l’héberge, rappelle une chanson d’un artiste esthétiquement assez proche du tandem Houellebecq-Burgalat, Philippe Katerine, qui dans « Américaine » récitait d’une voix atone “Cinq litres de sang / Qui circulent dans mes veines / Tous les jours / Vingt-quatre heures sur vingt-quatre / Non-stop / Et je l’entends qui coule / Qui se presse / Et qui cherche l’ouverture / Je ferais mieux d’aller dormir, maintenant” (Ph. Katerine, « Américaine » in *Les créatures*, Rosebud/Universal, 1999).
- xxx M. de Haan, “Entretien avec Michel Houellebecq” in Sabine Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq*, CRIN n°43, Amsterdam/New-York, Rodopi, 2004, p. 16.
- xxxi *Plateforme*, Flammarion, 2001, p. 261.
- xxxii Cité par A. Bellanger, *op. cit.*, p. 74.
- xxxiii “Une idée exprimée un peu partout [...] favorisa le romantisme français : la poésie est la langue primitive de l’humanité et cette langue exprime la totalité de l’être qui ne connaît pas de frontières entre les différents sujets [...]” (Hugo Friedrich, *Structures de la poésie moderne*, Denoël/Gonthier, 1976, p. 33).
- xxxiv M. de Haan, *art. cit.*, p. 18.
- xxxv “Neil Young” (art. cosigné par Michel Houellebecq et Yves Bigot) in M. Assayas, *Dictionnaire du rock*, t. 2, *op. cit.*, p. 2206.
- xxxvi J. Meizoz, *op. cit.*, p. 20.
- xxxvii S. Hirschi, *art. cit.*, p. 29.