

qui veulent te détrousser c'est la même chose mais toi tu es là la main humide proche de moi tu connais l'histoire tu connais la piste et les moindres recoins qui l'entourent même si elles sont gentilles on ne sait jamais j'imagine la poursuite et dans l'arbres ses seins étaient lourds et bons pas énormes tout le monde s'entasse des gueules de boxeurs des mecs qui envoient des muscles rouges au siège du monde et de la chute d'univers lavés de néons de pannes électriques dans le stade moi je les vois partout se pendre au luminaire dévastés d'une autre époque ma peur ma peur des autres a comme enveloppé d'un voile le ballon qui file devant la ligne de but du coup qui reprend le ballon de la tête du pied du coup qui reprend le ballon dans le stade et maintenant je les vois partout dans le stade autour tout autour de nous dans le stade tout autour il y a tout autour il y a autour tout autour il y a et bien d'autres encore à la périphérie de l'hôtel sur un building et plantés là entourés de militaires on ne sait pas sortir on ne sait pas marcher seuls dans la rue qui désire notre blancheur d'argent ils attendent le miracle avant qu'il ne vienne et étouffe et maintenant je les vois partout partout dans le stade autour de nous le ballon file devant la ligne de but qui reprend le ballon de la tête du pied du coup qui reprend le ballon dans le stade ma tête roule devant le ballon frappe ma tête frappe.

### PLAYA BLANCA: PERFORMANCE MUSICALE ET VOIX D'AUTEUR

Comment le disque de Michel Houellebecq et Bertrand Burgalat, *Présence humaine* (2000), est-il susceptible d'affecter la manière dont est perçue l'œuvre littéraire de cet écrivain? Nous partirons, pour répondre à cette question, d'une observation moins simple qu'il n'y paraît: nous entendons la «voix» de Michel Houellebecq quand nous le lisons. Il ne s'agira pas uniquement d'affirmer que cette «voix» rend l'auteur responsable de ses écrits, mais aussi qu'elle lui permet d'habiter son texte, de manière quasi charnelle, les dimensions sensibles et éthique nous apparaissant intimement liées. Nous verrons que cette perception imprime à la lecture de Houellebecq une «présence humaine» particulière, alors même que la réception médiatique des romans aura pu nous faire douter de cette présence. En somme, si Houellebecq a pu se montrer pris au piège de sa surmédiatisation, il est aussi capable d'en faire un usage maîtrisé afin de présenter un autre visage, plus subtil, à ses lecteurs.

*I'm not present – I'm a drug that makes you dream.*  
Neil Young

— Là, j'ai l'impression que vous jouez un peu  
votre propre rôle...  
— Oui, c'est vrai» convint Houellebecq avec une  
spontanéité surprenante.  
M. Houellebecq, *La carte et le territoire*, p. 146.

Qu'entend-on lorsqu'on lit du Michel Houellebecq? Est-ce sa «voix»? Et que dire d'une telle lecture lorsqu'elle est parasitée par les nombreuses occurrences permettant à la voix enregistrée de Houellebecq de parvenir à nos oreilles? Nous tenterons de répondre à ces questions en interrogeant l'effet sur la lecture du disque *Présence humaine*, réalisé en

2000 par Houellebecq et Bertrand Burgalat. Nous découvrirons, dans cette perspective, un autre Houellebecq, moins tapageur que celui des romans et de leur réception médiatique. Une « présence humaine » d'un autre type, qui s'exprime à travers un médium sonore et un genre (le rock'n'roll) traditionnellement associé au vacarme. Peut-être doit-on aujourd'hui faire de la musique si l'on veut être moins – et mieux – entendu...

*Y a-t-il une voix dans ce texte ?*

La voix, quand on applique cette notion à l'analyse des œuvres littéraires, est sujette à de nombreuses interprétations métaphoriques et à des usages divergents. A première vue, ainsi que le concède Mieke Bal, d'un point de vue purement sémiologique, il pourrait sembler absurde d'utiliser ce terme pour décrire un quelconque aspect des textes écrits, qui se manifestent d'abord par leur caractère silencieux :

Qu'est-ce qu'une « voix » quand il s'agit d'un objet sans voix justement, un objet muet, texte dont seule la lecture peut faire un objet esthétique ? Une voix est corporelle, trace de la personne qui parle, moulage, miroir, index du sujet. Métaphore, le concept de voix mérite un examen critique<sup>1</sup>.

Face à ce texte silencieux, il arrive pourtant que l'on mobilise cette « voix métaphorique » pour répondre à la question : qui parle ici ? Dans un premier temps, les narratologues ont défini la « voix » comme étant la source des énoncés littéraires telle qu'elle est désignée, plus ou moins explicitement, par les structures narratives<sup>2</sup>. La « voix » du récit renverrait ainsi, trivialement, à la figure du narrateur, que l'on distingue soigneusement du point de vue de l'auteur ou de celui des personnages. Dans une telle approche, la voix se trouve réduite à une fonction relativement neutre, inscrite dans le texte et généralement dépourvue d'ambiguïté, à moins de s'interroger sur l'existence de « récits sans narrateurs »<sup>3</sup>.

1. M. Bal, « Voix/voie narrative », p. 9.

2. G. Genette, *Figures III*, p. 225-267.

3. S. Patron, *Le narrateur*.

Il y a cependant d'autres manières d'utiliser la métaphore de la « voix » pour désigner des phénomènes plus complexes, de nature morale, voire charnelle. C'est du moins ce qu'affirme Mieke Bal, qui souligne que « pour rendre compte que le récit ne vient pas de nulle part et que quelqu'un en est responsable, le concept [de voix] paraît indispensable »<sup>4</sup> :

C'est autour de la notion de *responsabilité sémiotique* formulée dans les questions de base, introduites, puis désavouées par Genette : « qui parle ? » et « qui voit ? » que j'ai fini par développer toute une théorie du texte narratif contre le grain de l'entreprise genettienne. La question « qui » n'est pas seulement une personnification, sans doute problématique, d'un aspect textuel, mais aussi un début d'enquête, une question *whodunnit*, qui a commis ce crime, qui indique que s'il y a paroles qui portent, qui *font acte* comme nous l'a appris la théorie des actes du langage, il y a responsabilité pour ces actes<sup>5</sup>.

Pour Bal, l'enquête sur cette voix a donc pour origine un questionnement éthique portant sur l'origine du discours et impliquant la responsabilité morale de l'écrivain, au-delà du filtre que peut constituer la « voix » du narrateur. De manière semblable, l'approche rhétorique de Wayne C. Booth (1977) souligne l'importance, pour le lecteur, de construire la figure d'un « auteur implicite », qui peut se confondre avec le narrateur ou, au contraire, s'en distancier. Lorsque nous entendons de l'ironie dans un récit de fiction, il nous faut rendre au texte son caractère plurivoque, voire équivoque : il nous faut reconnaître l'intention d'un auteur qui s'exprime silencieusement derrière le discours de ses personnages. Une telle interrogation remonte bien plus loin que la période structuraliste : avant même le mouvement romantique, la question trouve son actualité dès le XVII<sup>e</sup> siècle, si l'on en croit Marc Fumaroli, pour qui cet intérêt pour la voix se rapporte également à l'héritage antique de Platon. Ainsi que le souligne Fumaroli, « pour toute la tradition qui remonte à l'Antiquité, la voix est le domicile naturel et libéral de la parole. C'est là que la parole est chez elle, c'est là qu'elle peut véritablement s'adresser d'une façon vivante et libre à l'Autre »<sup>6</sup>.

4. M. Bal, « Voix/voie narrative », p. 9.

5. *Ibid.*, p. 9 sq.

6. M. Fumaroli, « La parole vive au XVII<sup>e</sup> siècle », p. 8.

Platon estimait quant à lui que les poètes sont condamnables lorsqu'ils avancent masqués dans leur dialogue avec leur auditoire, c'est-à-dire lorsqu'ils dissimulent leur voix derrière celles des personnages de leurs fictions. Ainsi, « lorsqu'il rapporte un discours particulier comme s'il était d'un autre, le poète calque, autant que possible, sa façon de s'exprimer sur celle de chacun de ceux à qui, nous prévient-il, il va donner la parole », et dès lors, il faut admettre que « se conformer soi-même à un autre, soit par la voix, soit par l'apparence extérieure, c'est imiter celui auquel on se conforme » ; par conséquent, « si le poète ne se camouffait jamais, toute sa composition poétique et tout le récit seraient exempts d'imitation »<sup>7</sup>. On remarquera l'importance de l'élocution contrefaite dans cette condamnation de l'imitation, Platon exigeant que le poète parle en son propre nom, avec sa propre voix, sans chercher à tromper l'auditoire en se dissimulant derrière un narrateur ou un personnage.

Cette voix auctoriale filtrée par le récit de fiction, ou plutôt cette voix qui s'infiltré en son sein, que l'on parvient malgré tout à reconnaître derrière ses mises en scènes et ses déguisements, ne saurait se réduire à un problème purement éthique. Les recherches menées dans le champ de la psychologie cognitive – notamment les travaux portant sur les neurones miroirs – ont montré en effet que la lecture silencieuse n'était pas dépourvue de « voix », qui sont perçues sous la forme d'une simulation mentale. Ainsi que le résume Anežka Kuzmičová :

La lecture silencieuse d'un récit active la zone temporelle de la parole associée à la perception des discours [...]. En d'autres termes, la lecture silencieuse implique la présence de « voix » dans le cerveau du lecteur<sup>8</sup>.

Kuzmičová souligne que, suivant la forme que prend le texte, cette propriété peut aussi bien concerner les dialogues ou les monologues intérieurs des personnages, que la voix d'un narrateur impersonnel, qui peut être plus ou moins audible suivant la scénographie textuelle :

Le lecteur [...] peut même avoir l'impression que la voix du narrateur possède effectivement un ton, un timbre, un volume, un rythme et ainsi de suite<sup>9</sup>.

7. Platon, *La République*, p. 175 sq.

8. A. Kuzmičová, « Literary Narrative and Mental Imagery », p. 277, n. t.

9. *Ibid.*, p. 284 sq., n. t.

Cette manière que nous avons de percevoir mentalement, à un niveau quasi-sensoriel, différentes voix, explique la déception si souvent ressentie lors d'adaptations de romans ou de bandes dessinées au cinéma, les incarnations vocales paraissant souvent très éloignées de celles que nous avons « entendues » dans notre imagination. Par ailleurs, la séparation théorique entre auteur et narrateur apparaît bien mince lorsque cet effet de voix se reporte sur un narrateur extra-hétérodiégétique, car nous sommes souvent tentés de reconnaître les intonations caractéristiques d'un écrivain dans le style de son écriture et, par conséquent, dans les modulation du discours tenu par un narrateur impersonnel<sup>10</sup>. Ainsi que l'affirme Christian Boix, dans son actualisation du texte, le lecteur peut ainsi être sensible à la présence de ce qu'il définit comme une « loquence », c'est-à-dire un ton propre à l'écrivain inscrit dans le texte :

Les modalisations articulatoires en phonétique sont repérables et identifiables, elles finissent par former des sous-systèmes locaux et/ou individuels stables : rien n'empêche de postuler qu'il existe dans le discours écrit une série d'éléments homologues qui créent des miroirs d'oralité spécifiques. De la même façon que le style vocal mis en lumière par Fonagy constitue un message permanent grâce à des « gestes vocaux » qui se détachent de l'attitude émotive et sont directement rattachés à la personne du locuteur pour faire partie de son signalement, les modes d'effectuation des discours écrits pourraient construire le signalement d'un locuteur (au sens de Ducrot : figure théorique en charge de l'énonciation). [...] Pour toutes ces raisons et quelques autres développées par ailleurs, nous postulerons que la voix telle que nous l'entendons forme autour du corps de la voix narrative telle que l'entendait Genette [...] un autre corps, une autre bouche à laquelle il faut prêter l'oreille<sup>11</sup>.

Il faut ajouter que des phénomènes contextuels peuvent venir accentuer la reconnaissance de ces « gestes vocaux » caractéristiques d'un auteur, qui permettent d'associer un « corps » ou une « bouche » à un texte imprimé sur une page. En effet, à côté des discours et des lectures publiques, qui demeurent des phénomènes marginaux, les possibilités techniques

10. Ici encore, selon la théorie du « narrateur optionnel » (S. Patron, *Le narrateur*), une telle « voix » est susceptible de renvoyer directement à l'écrivain, faisant ainsi l'économie de la médiation d'un personnage fictif prenant en charge le discours.

11. Ch. Boix, « Les outils d'analyse de la voix narrative », p. 163 sq.

de l'enregistrement et de la diffusion ont renforcé, dans la culture médiatique contemporaine, les liens qui peuvent être tissés entre un style textuel et son incarnation charnelle : depuis Apollinaire au moins, le disciple en littérature peut retrouver la voix de son maître, et l'on peut postuler que cette expérience auditive, voire audio-visuelle, vient interférer, sous l'effet d'une résonance intertextuelle, avec la perception des textes, rendant ainsi plus prégnante la manière dont l'auteur s'incarne dans son œuvre.

Pour résumer ce qui précède, au delà d'un usage étroitement narratologique, la notion de « voix » en littérature engage des questions éthiques portant sur l'origine des énoncés fictionnels et sur la responsabilité de l'écrivain. Ces questions apparaissent par ailleurs indissociables de la perception par le lecteur d'une présence vocale de l'auteur, qui peut s'incarner dans le texte à travers ce que Boix définit comme une « loquace », l'effet étant exacerbé lorsque le contexte médiatique multiplie les mises en scènes sonore ou audiovisuelles de l'écrivain. Le cas de Houellebecq apparaît exemplaire de ce phénomène, dans la mesure où son omniprésence sur la scène publique, qui inclut une activité de chanteur et d'acteur, ne permet pas au lecteur de se constituer une image unitaire de l'écrivain, qui garantirait une certaine autonomie du texte. Nous essaierons de montrer comment une « performance musicale »<sup>12</sup> peut dès lors apparaître comme un facteur (parmi d'autres) modulant la perception de l'œuvre et influençant le jugement éthique que l'on peut porter sur elle.

#### *Entre compétence et incompétence, entre performance et présence*

Avant d'entrer dans le détail de la chanson qui nous servira d'argument, nous aimerions rappeler que le caractère provocateur des romans de Houellebecq a conduit de nombreux lecteurs à se poser la question de la responsabilité de l'écrivain, et notamment à se demander quel rapport il est possible d'établir entre ses opinions personnelles et celles exprimées par ses narrateurs et ses personnages<sup>13</sup>. D'un côté, ceux qui

12. Nous prenons ici le terme performance dans son sens anglo-saxon (*to perform a song*) et non dans son sens linguistique (lié à l'opposition compétence/performance).

13. L. Korthals-Altes, *Ethos and Narrative Interpretation*.

le condamnent, dénoncent, à l'instar de Platon, le discours sérieux tenu par l'écrivain, qui se dissimule derrière la scénographie de ses romans. D'un autre côté, ses défenseurs soulignent son humour, une tonalité ironique, voire une sensibilité ou une lucidité que les lecteurs trop pressés seraient incapables de percevoir. En d'autres termes, l'enjeu de la lecture de Houellebecq réside principalement dans la question « où est Houellebecq ? », « quelle est la tonalité de son discours ? », « parle-t-il en son nom ou est-ce quelqu'un d'autre qui s'exprime ? ». Ces questions se posent d'autant plus aisément que son œuvre, aussi bien romanesque que poétique, est émaillée d'aphorismes et de réflexions à valeur de vérité générale<sup>14</sup>. Un tel discours exige si urgemment d'être confirmé – on voudrait, enfin, se donner les moyens d'y croire ou de le congédier – que l'on pourrait voir là une grande partie de la fascination des médias pour Houellebecq et l'un des piliers de la construction, qui lui est inhérente, de sa « posture ».

A la question « où est Houellebecq », l'écoute de *Présence humaine* a tendance à fournir une réponse fuyante, du type : « jamais au même endroit ». En effet, si le lecteur peut être tenté de dresser un parallèle entre les modulations de la voix enregistrée de Houellebecq et les « effet de voix » qui se font entendre dans ses romans, ces deux phénomènes, que l'on peut rattacher à la même origine auctoriale, demeurent malgré tout insaisissables, difficilement situables. La prestation vocale de Houellebecq-chanteur correspond certainement à une forme d'engagement, à un certain type d'être-là<sup>15</sup>. Mais il faut aussi préciser que cette présence n'est pas sans poser quelques problèmes à l'auditeur. Houellebecq, tout d'abord, ne chante pas – tout au plus son *parlando* anémié respecte-t-il la métrique régulière de ses poèmes (octosyllabes, alexandrins). L'ensemble, prétend Bertrand Burgalat, tient du « rap mou »<sup>16</sup>. L'aspect particulier d'une telle réalisation vocale méritait d'être souligné : Houellebecq ne récite pas, comme le ferait un acteur ; ni ne chante, comme le ferait un chanteur, qu'il admet ne pas être : « Je continue de penser que j'aurais dû prendre quelqu'un qui sache

14. Cf. R. Baroni, « La guerre des voix » ; B. Jeffery, *Anti Matter*.

15. Sur cette question, voir G. Turin « Il faudrait que je meure ou que j'aïlle à la plage ».

16. *Ibid.*

chanter»<sup>17</sup>, déclare l'écrivain – à tort selon nous. Mais la remarque épitextuelle confirme le malaise (fécond) qui aura présidé à cet enregistrement. La présence du sujet parlant/chantant semble révoquée aussitôt qu'elle s'affirme, dans un travail vocal qui se fonde plus sur l'incompétence que sur la compétence du chanteur, mobilisant des techniques qu'il ne maîtrise que mal.

Sa compétence, Houellebecq l'affiche pourtant, de loin en loin, à propos du genre musical dans lequel il s'illustre. En témoigne notamment une collaboration avec Michka Assayas dans son excellent *Dictionnaire du rock*, où il signe l'article portant sur Neil Young. Un autre exemple de cette compétence se trouve dans le film *L'enlèvement de Michel Houellebecq* de Guillaume Nicloux. Le début de ce film, juste avant qu'advienne le principal (voire le seul) des événements qui le composent, à savoir ledit enlèvement, montre Houellebecq (ou plutôt un personnage répondant au nom et possédant les traits de Houellebecq<sup>18</sup>) en train de vaquer à diverses occupations parfaitement ordinaires; il ne parle que peu et n'engage pas grand-chose, dans son discours, que l'on pourrait relier à la personnalité de l'écrivain. Survient une discussion avec une amie à propos de musique. Ce qui n'était alors qu'un échange des plus banals se transforme en une petite démonstration de compétence: après avoir précisé que Mozart était «surfait», et alors que la conversation passe sur Janis Joplin, Houellebecq déclare: «Quasiment tout ce qui a été enregistré entre 1966 et 1970 est bon»<sup>19</sup>. En elle-même, cette déclaration n'a pas tellement d'importance pour le sujet qui nous occupe, si ce n'est dans la mesure où ce passage, par le symptôme de compétence dont il témoigne, aiguillonne le spectateur dans la question sous-jacente qui le taraude depuis le début du film: est-ce Houellebecq que j'ai sous les yeux? Une question si centrale qu'elle déborde même de la séquence où elle se présente: Houellebecq existe-t-il? Se peut-il qu'il ne

17. S. Bourmeau, «Houellebecq». Il faut ici préciser que cette observation apparaît dépourvue de tout contexte, dans une interview portant sur la sortie de *Configuration du dernier rivage* en 2013. Il nous semble qu'elle ne peut que se rapporter à *Présence humaine*, bien que très elliptiquement.

18. A ce propos, il est à noter que les articles critiques de réception du film, listés par son article Wikipédia (*Télérama*, *Le Nouvel Obs*, *Les Inrockuptibles*, *Arte*), témoignent tous d'une assimilation indiscutée entre le personnage du film et l'écrivain dans son identité civile, comme s'il s'agissait en réalité d'une interview déguisée en fiction.

19. G. Nicloux, *L'enlèvement de Michel Houellebecq*, 2014, 7'39"-8'30".

soit que ce que je vois? Faut-il que je l'enlève, que je me l'approprie, pour enfin avoir une réponse à cette question? Et une fois enlevé, l'espace qu'il occupait a-t-il changé pour autant? Où, enfin, est Michel Houellebecq?

Ces questions sont centrales, parce que ce sont les mêmes que se posent son lecteur et son auditeur. Voyons maintenant avec plus de précision en quoi l'analyse d'une chanson particulière peut nous aider à y répondre.

### *De Moroder à Nirvana*

On pourrait comparer notre lecture des prestations vocales de Houellebecq dans le film de Nicloux et sur *Présence humaine* à un sismographe très sensible installé quelque part dans l'Oberland bernois. L'aiguille bouge peu, mais la moindre variation fait sens; toute perturbation de la ligne vocale est un signal potentiel. A cet égard la chanson «Playa Blanca» présente un intérêt multiple.

Dans un premier temps, on remarque une adéquation intime entre le texte (voir annexe) et son instrumentation. Pour résumer à grands traits celui-ci, il s'agit de la description d'un lieu de vacances un peu minable, mais qui constitue pour le descripteur un havre de paix opposé à la violence du monde extérieur. Les vers centraux «Playa Blanca, comme une enclave / Au milieu du monde qui souffre» en résume assez bien la substance. Quant à l'instrumentation, on peut y observer une traduction assez nette de la polarité qui organise le texte, à travers l'opposition de deux instruments: le moog et la guitare électrique. Le moog est un orgue électronique, facilement identifiable à sa grande capacité de modulation, à sa ductilité acoustique, qui lui vaut d'être aujourd'hui catalogué parmi les instruments typiques des années 1970 (parmi ses utilisateurs, il faut compter Wendy Carlos, Kraftwerk ou encore Giorgio Moroder). Dans le confort un peu veule qu'il procure à son auditeur, dans son accommodement à la rythmique mid-tempo du morceau, dans sa connotation *cheap* (c'est un instrument que l'on peut associer à de la musique d'ascenseur ou de supermarché), le moog devient ici l'instrument emblématique du club de vacances pour classes moyennes. Il permet d'imaginer un tel endroit, légèrement en décalage dans ses prestations avec des lieux de séjour

plus luxueux ou plus modernes<sup>20</sup>, mais à la désuétude attrayante: si les femmes que l'on y rencontre ne sont pas de toute première fraîcheur, qui sait, peut-être ces «estivantes», ces «Allemandes» possèdent-elles encore ce sens de l'«échange» qui a fait les beaux jours de la libération sexuelle post-1968.

Le contraste a lieu durant un court moment du morceau (l'08''-l'26''), comme une enclave dans l'enclave: c'est l'apparition de la guitare électrique, au son aigu et agressif, au jeu arythmique et disharmonique, instant de chaos au sein d'un univers sédaté. Figurement, ce passage correspond à une intrusion de la «souffrance» du monde au cœur d'un morceau à l'ambiance globalement lénifiante – un peu de la même manière que, pour support des «girandoles» annonçant le début d'une soirée festive, apparaît un «palmier mort». Historiquement aussi, il y a correspondance: le son mordant de la guitare grunge correspond à un réancrage dans le contemporain de la sortie du disque, ces années 1990 que l'on vient à peine de quitter – celles de Nirvana, des Pixies, de Pavement, de My Bloody Valentine.

D'autre part, la performance de Houellebecq est révélatrice. Car performance il y a, et dans cette chanson, elle apparaît de manière plus évidente qu'ailleurs. Les modulations, les changements de hauteur ou de timbre de la voix ne sont pas fréquents dans *Présence humaine*, et parfois, de tels changements semblent induits par des facteurs extérieurs, tels le besoin de se faire entendre par dessus le bruit de l'orchestre. C'est le cas par exemple de l'essentiel du texte de la chanson «Les Pics de pollution», à l'instrumentation résolument rock. Dans l'un des rares moments calmes de ce titre, deux vers – «Les lumières du bar tropical / S'éteignent. On va fermer la salle» – pourraient présenter un intérêt, parce qu'on peut y percevoir l'ajout tonal d'une nuance pathétique (comme si le narrateur s'adressait alors à un ami plus saoul que lui, dont il anticiperait la déception de devoir quitter l'endroit). Mais cette nuance est-elle produite par la performance de l'auteur ou par le texte

20. «Playa Blanca» est une plage de Lanzarote, île à laquelle Houellebecq a consacré un récit dans lequel cette désuétude se confirme: «Si elle peut difficilement rivaliser avec Corfou et Ibiza dans le segment des vacances *crazy techno afternoons*, Lanzarote peut encore moins, pour des raisons évidentes, se prêter au *tourisme vert*. [...] Compte tenu de la faiblesse de ses atouts, il n'est guère surprenant de voir Lanzarote fréquentée par une population équivoque de retraités anglo-saxons, flanqués de fantomatiques touristes norvégiennes [...]» (M. Houellebecq, *Lanzarote et autres textes*, p. 15).

lui-même? C'est difficile à dire, tant globalement le choix d'une diction plate l'emporte sur l'ensemble des énoncés.

Alors que dans «Playa Blanca», il n'y a pas de doute possible. Une séquence comme «Les girandoles / Entourées sur le palmier mort / S'allument» – symétrique dans sa dénotation à l'extrait précédent – bénéficie quant à elle d'un traitement vocal dépassant le simple respect métrique qui caractérise la majorité des textes de l'album. Il y a, ici, modulation: usage différencié des hauteurs de la voix, et par ce choix, il y a démonstration de compétence d'interprétation. Dans la première strophe, c'est encore plus visible:

Playa Blanca. Les hirondelles  
Glissent dans l'air. Température.  
Fin de soirée, villégiature.  
Séjour en couple, individuel.

La séquence «Température. / Fin de soirée» présente deux groupes de quatre syllabes très modulées, presque chantées par Houellebecq, à quatre hauteurs de ton différentes, formant une quasi mélodie. Mais en réalité, ce n'est pas le rappel d'une mélodie – auquel cas la modulation serait à porter sur le compte d'une influence extérieure – mais bien un choix de l'énonciateur, car l'effet qui en résulte est un effet de discours, un effet d'ironie. On sait à quel point cette figure est difficile à définir objectivement, puisque, par définition, elle doit se faire entendre sans se dire explicitement. Mais des moyens formels, textuels ou prosodiques, existent pour la souligner: les italiques (dont Houellebecq use abondamment dans ses romans) font ainsi écho à l'intonation dans la chanson.

Le résultat d'une telle performance vocale, la distinction de l'ironie qui se présente à l'écoute, s'accorde avec l'effet général de l'instrumentation tel qu'on l'a constaté plus haut: le discours (sur la station balnéaire, sur le confort de la température, la douceur de l'air, la possibilité d'une aventure, etc.) est profondément équivoque, et se maintient dans l'équivoque. On est ici aux antipodes de la récente collaboration entre Houellebecq et Jean-Louis Aubert, qui s'inscrit dans un désir très visible d'unification entre texte et musique, où les deux artistes se présentent comme deux amis, où l'univocité, enfin, est recherchée sur toute la

ligne<sup>21</sup>. A faire de ses textes une performance personnelle, Houellebecq y gagne en profondeur. *Playa Blanca*, dans ses arrangements, ressemble à de la *muzak* ou à de l'*easy listening*, mais, du fait de ses ruptures, elle ne pourrait pas figurer dans la *playlist* d'un ascenseur, ou en attente d'un interlocuteur au service téléphonique des sinistres d'une assurance. Au niveau des textes, le sujet de ce discours apprécie autant de voir la girandole s'allumer pour donner à la soirée un peu d'ambiance, qu'il désespère de constater qu'un palmier mort la soutient. Et ce sujet – pour synthétiser les niveaux d'analyse un peu rapidement – correspond bien à une voix d'auteur, pour autant que l'on admette que cet auteur cultive l'équivoque au point de ne jamais se maintenir là où on prétend l'avoir vu, entendu ou lu.

*Comment la performance vocale transforme la lecture et redéfinit la posture*

Michel Houellebecq apparaît comme un cas exemplaire de confusion possible, voire intentionnelle, entre les figures de l'écrivain, des narrateurs ou des personnages qui peuplent ses romans, le choix du genre autofictionnel apparaissant comme symptomatique d'un tel phénomène qui reflète ce que Bakhtine définirait comme un problème de polyphonie. Il est remarquable de constater que dans cette œuvre, cette confusion est entretenue par des facteurs qui débordent la scénographie textuelle, et qui impliquent le paratexte dans toute la diversité qui peut le caractériser. Ainsi que le note Jérôme Meizoz, il est arrivé à Houellebecq de reprendre publiquement, lors d'entretiens, certains propos tenus par les personnages de ses romans<sup>22</sup>, contribuant ainsi à nourrir la polémique concernant la portée morale de son œuvre. On peut ajouter à cela que ses performances d'acteur et de chanteur contribuent elles aussi à faire entendre la « voix » personnelle de l'écrivain dans ses poèmes et romans,

21. Le clip d'« Isolement » est à cet égard très frappant : on y voit Houellebecq et Aubert assis à la même table, le second chantant « Je vais vous embrasser » et se penchant pour effectivement embrasser l'écrivain, demandant ensuite « Êtes-vous mon ami ? », par quoi Houellebecq opine très visiblement du chef tout en prononçant qu'il l'est : symétrie, équivalence, immanence – « et l'infini du monde est conjuré, tout est ramené dans un ordre court, mais plein [...] » (R. Barthes, *Mythologies*, p. 736).

22. J. Meizoz, *L'œil sociologique et la littérature*, p. 31.

à travers la reconnaissance par le lecteur d'une tonalité spécifique. Ainsi, lorsque se pose la question « qui parle ici ? », le lecteur peut être amené à répondre : c'est peut-être l'auteur qui s'exprime dans ce texte, avec sa voix caractéristique, avec cette tonalité que je retrouve dans ses chansons ou dans son jeu d'acteur, et il peut donc être tenu pour responsable de ce qui est exprimé. Certes, cette superposition de states différentes qui se rattachent, peu ou prou, à la notion de « voix », relèvent de logiques distinctes, en l'occurrence sonores, quasi-perceptive, ou simplement interprétative, mais leur rattachement à une même origine lointaine, à un même horizon, explique que ces niveaux puissent s'interpénétrer et se contaminer. Reste que l'origine de toutes ces « voix » demeure, dans une large mesure, insaisissable, parce qu'elles reconduisent à la pluralité irréductible d'un être.

Il faut, en effet, assez nettement différencier le travail du Houellebecq romancier, déjà en plein succès à l'époque de la sortie du disque (*Les Particules élémentaires* date de 1998, *Plateforme* de 2001), de celui de Houellebecq dans la musique. Comme le montre Meizoz, ce qui pousse Houellebecq sur les rails de la « posture » médiatique dans laquelle il est aujourd'hui confiné, est un corollaire de son activité romanesque. Une sorte d'effet boule de neige se joint en effet à cette posture, obtenu par le couplage du personnage de fiction et de l'auteur, celui-là sommé de s'expliquer médiatiquement sur les propos de celui-ci ; l'occasion faisant le larron, le romancier adopte publiquement le point de vue sulfureux de certains de ses personnages, et se trouve dès lors pris par la nécessité de nourrir la polémique dans les livres qui suivent. « L'option littéraire précède et commande alors, en quelque sorte, le comportement social »<sup>23</sup>. Houellebecq a fini par se sentir prisonnier de cette posture, et il apparaît évident qu'il tente aujourd'hui de s'en affranchir. Lors de la sortie de son dernier roman, *Soumission* (2015), il a plusieurs fois défendu l'autonomie des opinions de ses personnages, qui ne sauraient se limiter au rôle de porte-parole de l'écrivain. Alors que le journaliste David Pujadas l'interroge, en janvier 2015, sur les liens qui existent entre ses opinions personnelles et celles de ses personnages, Houellebecq tente de botter en touche :

23. *Ibid.*, p. 64.

PUJADAS: Il y a une question simple qu'on se pose en lisant le livre. Ce nouvel ordre religieux, la hiérarchie homme-femme, et ce que vous... tout ce que vous décrivez, le retour de la polygamie, est-ce que vous l'approuvez? Est-ce que vous approuvez votre héros lorsqu'il se convertit?

HOUELLEBECQ: Euh, ni l'un ni l'autre.

PUJADAS: C'est ce qu'on sent dans le livre mais c'est troublant.

HOUELLEBECQ: Oui, c'est troublant, je sais bien, mais il y a une espèce de relativisme généralisé, qui s'empare du personnage, et de l'auteur aussi à la suite, quoi ! On... c'est vrai qu'il faut...

PUJADAS: Et ce relativisme, vous le partagez!

HOUELLEBECQ: Oui, je sais pas, je sais même plus. Mais il faut pas... Il faut pas juger les gens quand on écrit. Enfin, il faut que tous les personnages aient raison. C'est-à-dire celui qui le convertit à l'Islam, le professeur d'université qui s'est lui-même converti, il est important qu'il soit séduisant et convainquant, tant qu'il parle. Ça veut pas dire que je l'approuve, mais il faut qu'il soit séduisant et convainquant. Et il l'est<sup>24</sup>.

Si, dans cette courte étude, nous nous sommes focalisés sur la production musicale de Houellebecq, c'est parce que la fusion entre l'œuvre littéraire et la voix de l'auteur n'apparaît nulle part plus évidente que dans l'album *Présence humaine*. En même temps, cette fusion, en se plaçant sur un plan essentiellement prosodique, en rendant audible une certaine tonalité (ironique, détachée, fragile, triviale), s'oppose à la confusion entretenue par les médias à propos de la persona de Houellebecq, comme si sa voix, visiblement très audible dans ses œuvres, devait se limiter à la (re) connaissance de ses opinions personnelles.

Dans un contexte de performance musicale, l'effet est beaucoup plus saisissant que lors d'une simple lecture publique, comme les écrivains en accomplissent régulièrement lors de la promotion de leur livre, car la performance devient alors une œuvre en soi, elle peut faire l'objet d'écoutes multiples et impliquer une attention de nature spécifiquement esthétique.

24. Transcription du journal télévisé de France 2, le 5 janvier 2015, trois jours avant la parution du livre (<https://www.youtube.com/watch?v=8E-lkVp8oHY&feature=youtu.be>).

Quant aux interprétations musicales des poèmes de Houellebecq par Carla Bruni ou Jean-Louis Aubert – sans parler de l'album d'Iggy Pop *Préliminaires* (2009) inspiré par sa lecture de *La Possibilité d'une île* –, elles conduisent à une multiplication des personnes impliquées dans les adaptations qu'elles constituent. Une extension du domaine de la performance, en somme. Mais singulièrement, ce jeu de l'interprétation a tendance à rendre univoques les textes retenus, pour une raison simple: les chanteurs se retrouvent dans ces textes qu'ils n'ont pas écrits. Leur voix se fait porte-parole de ce qu'ils estiment être un sentiment commun. Jean-Louis Aubert, à travers la sélection des textes qui composent son album (*Les Parages du vide*, 2014) choisit principalement de traiter la dimension lyrique des poèmes de Houellebecq, en relation avec les thématiques de l'amour, de la souffrance ou de la mort, alors que les choix de sélection et de performance de Houellebecq dans *Présence humaine* mettent davantage en évidence la tonalité humoristique et sociologique de son écriture, liée notamment à un mélange des registres et à une représentation parfois grotesque et triviale de la vie quotidienne. En cela, Houellebecq fournit une exécution de ses textes qui ne se réduit pas à une simple paraphrase, mais répond à la complexité, voire aux contradictions internes de sa poésie, et que l'on retrouve également dans la scénographie de ses romans. On pourrait ainsi étendre aux performances musicales de Houellebecq ce qu'Agathe Novak-Lechevallier affirme au sujet de ses poèmes qui, selon elle:

viennent apporter un démenti cinglant à toutes les théories qui voudraient résumer son œuvre à la patiente et méticuleuse construction d'une posture sans plus de profondeur que celle d'une marque médiatique facilement identifiable et donc immédiatement rentable. [...] Michel Houellebecq élude le stéréotype et refuse ostensiblement de se laisser manufacturer<sup>25</sup>.

*Présence humaine* laisse voir le travail concret d'une performance vocale qui va à l'encontre de la marque. Houellebecq apparaît là où on ne l'attend pas; il fournit une prestation qui ne lui vaut pas le journal de 20 heures, parce face à un tel objet, le journaliste sait qu'il ne parviendra pas à réduire Houellebecq à Houellebecq, via le démantèlement d'instances narratives qui, selon lui, ne trompent personne. La performance de l'écri-

25. A. Novak-Lechevallier, «Là où ça compte», p. 11 sq.

vain dans ses poèmes mis en musique correspond à une autre formule – au sens chimique, à un autre précipité – celle d'un Houellebecq non soluble dans lui-même. Et peut-être aussi aux ambitions d'un autre fameux alchimiste, Baudelaire, qui proclamait au seuil de son journal intime: «De la vaporisation et de la centralisation du moi. Tout est là»<sup>26</sup>.

Raphaël BARONI  
Université de Lausanne

Gaspard TURIN  
Université de Lausanne

26. Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, p. 676.

## BIBLIOGRAPHIE

*Textes*

- BAUDELAIRE, Charles, *Mon cœur mis à nu*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 1, 1975, p. 676-708.  
HOUELLEBECQ, Michel, *Lanzarote et autres textes*, Paris, Librio, 2002.  
—, *La carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010.  
PLATON, *La République*, traduction et présentation par Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2004.

*Travaux*

- ASSAYAS, Michka, *Dictionnaire du rock*, Paris, Robert Laffont «Bouquins», 2000.  
BAL, Mieke, «Voix/voie narrative: la voix métaphorée», *Cahiers de narratologie*, 10/1 (2001), p. 9-36 (<http://narratologie.revues.org/6909>).  
BARONI, Raphaël, «La guerre des voix. Critique polyphonique et divergences interprétatives dans l'œuvre de Michel Houellebecq», *Contexte*, 2014 (<http://contextes.revues.org/5979>; DOI: 10.4000/contextes.5979).  
BARTHES, Roland, «La mort de l'auteur», in *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984 (1968), p. 63-69.  
—, *Mythologies*, in *Œuvres complètes* t. 1, Paris, Seuil, 2002 (1954).  
BOIX, Christian, «Les outils d'analyse de la voix narrative», *Cahiers de narratologie*, 9 (1999), p. 159-173.  
BOOTH, Wayne C., «Distance et point de vue. Essai de classification», in R. Barthes (dir.), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 85-113.  
BOURMEAU, Sylvain, «Houellebecq: mieux vaut s'écouter parler, on est plus heureux», *Libération* (1<sup>er</sup> avril 2013) ([http://www.liberation.fr/culture/2013/04/01/mieux-vaut-s-ecouter-parler-on-est-plus-heureux\\_892904](http://www.liberation.fr/culture/2013/04/01/mieux-vaut-s-ecouter-parler-on-est-plus-heureux_892904)).

- FONAGI, Ivan, *La vive voix. Essais de psychophonétique*, Paris, Payot, 1991.
- FUMAROLI, Marc, « La parole vive au XVII<sup>e</sup> siècle: la voix » (entretien avec Christine Goëmie), in P. Dandrey (dir.), *La voix au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990 (Littératures classiques, 12), p. 7-11
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- JEFFERY, Ben, *Anti Matter: Michel Houellebecq and Depressive Realism*, Winchester & Washington, Zero Books, 2011.
- KORTHALS-ALTES, Liesbeth, *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 2014.
- KUZMIČOVÁ, Anežka, « Literary Narrative and Mental Imagery: A View from Embodied Cognition », *Style*, 48/3 (2014), p. 275-293.
- MEIZOZ, Jérôme, *L'œil sociologique et la littérature*, Genève, Slatkine, 2004.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.
- NOVAK-LECHEVALIER, Agathe, « Là où ça compte », in *Non réconcilié*, Paris, Gallimard, 2014, p. 11-12.
- PATRON, Sylvie, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015.
- TURIN, Gaspard, « "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 », *Revue critique de fixxion contemporaine française*, 5 (2102) (<http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx05.06>).

## ANNEXE

Playa Blanca. Les hirondelles  
Glissent dans l'air. Température.  
Fin de soirée, villégiature.  
Séjour en couple, Individuel.

Playa Blanca. Les girandoles  
Enroulées sur le palmier mort  
S'allument, et la soirée décolle,  
Les Allemandes traversent le décor.

Playa Blanca comme une enclave  
Au milieu du monde qui souffre,  
Comme une enclave au bord du gouffre.  
Comme un lieu d'amour sans entrave.

Fin de soirée. Les estivantes  
Prennent un deuxième apéritif  
Elles échangent des regards pensifs  
Remplis de douceur et d'attente.

Playa Blanca, le lendemain,  
Quand les estivants se dévoilent.  
Seul au milieu des êtres humains,  
Je marche vers le club de voile.

Playa Blanca. Les hirondelles  
Glissent au milieu de la nature.  
Dernier jour de villégiature,  
Transfert à partir de l'hôtel;  
Lufthansa. Retour au réel.