

Université de Montréal

*Les Représentations dystopiques de la société dans le nouveau roman d'anticipation  
francophone (Nelly Arcan, Michel Houellebecq, Antoine Volodine)*

Par  
David Boucher

Département des littératures de langue française  
Faculté des Arts et des Sciences

Thèse de doctorat présentée à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Ph. D.  
en Littératures de langue française

Juillet 2017

© David Boucher, 2017

## Résumé

Le présent travail propose une immersion dans le nouveau roman d'anticipation francophone, plus précisément, il s'efforce d'analyser les représentations dystopiques de la société dans certaines œuvres choisies de Nelly Arcan, Michel Houellebecq et Antoine Volodine. Cette mise en lumière s'inscrit sur le terrain de la sociocritique des textes et repose sur quatre grands axes : la poétique du lieu et du personnage, la narration, l'intertextualité et l'interdiscursivité. Au cœur de ces articulations se trouve la notion clé de totalitarisme d'Hannah Arendt, que de nouveaux théoriciens ont pensé autrement et que nos trois auteurs se réapproprient de près comme de loin : la représentation de la masse chez Houellebecq, la disparition de la sphère privée chez Arcan, les violences totalitaires des interrogatoires qui convergent vers l'horreur concentrationnaire chez Volodine, la figure du *Führer* réinventée trois fois plutôt qu'une chez les trois, pour ne donner que ces exemples, correspondent de façon surprenante et inquiétante à la définition d'Arendt, au prix toutefois d'une inversion parfois symétrique de ses éléments emblématiques (pour reprendre les idées de Todorov et de Wolin sur le sujet). Fortement influencés par les grands titres de la dystopie anglo-saxonne, leurs romans font plus que penser le cauchemar politique de demain, ils réinventent la mécanique anticipative, qui a longtemps consisté à simplement grossir dans l'avenir des éléments du présent. Les futurs qu'ils décrivent, souvent furtivement, diagnostiquent certes une crise de l'Histoire présente, mais révèlent tout autant les utopies brisées d'autrefois et le poids des révolutionnaires années 1960-1970 sur le monde d'aujourd'hui. Qu'il s'agisse de la Révolution tranquille chez Arcan, de Mai 68 chez Houellebecq ou des tentatives de changement de régime dans la Russie de 1917 comme dans l'Europe des années 1970 chez Volodine, chaque fiction explore directement ou symboliquement l'expérience de l'échec en

montrant que, sur certains points, l'utopie a tourné à vide – qu'elle se nomme modernité ou laïcité, progressisme ou libéralisme, communisme ou socialisme – et que la fin des grands récits théorisée par Lyotard a laissé place à tous les petits récits qui font notre présentisme individualiste : misère sexuelle et religieuse, règne du spectacle et de l'argent, récupération et trahison des discours idéalistes d'autrefois, etc. Bien plus, ce nouveau roman d'anticipation dévoile les tendances néototalitaires de la planète capitaliste et néolibérale qui se lève à l'horizon du futur, et ce, par l'inventivité singulière de leur verbe, sans tomber dans le piège de la pâle imitation stylistique (d'où l'idée d'un nouveau roman, qui n'est évidemment pas un nouveau Nouveau roman). Alors que les Robbe-Grillet d'autrefois déconstruisaient les formes romanesques traditionnelles jusqu'à l'illisibilité, les Arcan, Houellebecq et Volodine d'aujourd'hui font de même avec la temporalité anticipative qu'ils réinventent pour mieux lire leur société.

**Mots clés : Roman d'anticipation, science-fiction, dystopie, utopie, totalitarisme, sociocritique, intertextualité, Nelly Arcan, Michel Houellebecq, Antoine Volodine.**

## **Abstract**

This work presents an immersion in the new francophone novel of anticipation, specifically analysing the dystopian representations of society in selected works of Nelly Arcan, Michel Houellebecq and Antoine Volodine. Based in the field of sociocriticism, our analysis rests on four main axes: the poetics of place and character, narration, intertextuality and interdiscursivity. At the center of these articulations is the key notion of totalitarianism from Hannah Arendt, which new theorists have considered differently and which our three authors rethink from different aspects: the representation of the mass in the novels of Houellebecq, the disappearance of private life in those of Arcan, the totalitarian violence of interrogations that converge towards the concentration horror in the post-exotic world of Volodine, the figure of the *Fürher* reinvented by all three authors. These are only a few examples which correspond in a surprising and disturbing way to Arendt's notion of totalitarianism, at the price however of a sometimes complete inversion of its emblematic elements, according to Wolin (and in some ways Todorov) on the subject. Strongly influenced by the Anglo-Saxon dystopia, their novels do more than imagine the political nightmare of tomorrow – they reinvent the anticipatory mechanics, which for a long time consisted merely of magnifying in the future elements of the present. The future they describe, often furtively, offers a diagnosis of a crisis of present history, but also reveals the broken utopias of the past and the influence of the revolutionaries of the 1960s and 1970s on today's world. Whether it is the Quiet Revolution for Arcan, May'68 for Houellebecq or the attempts at regime change in 1917 in Russia as in the 1970s in Europe for Volodine, each fiction explores the experience of failure directly or symbolically by showing that Utopia (whether it be modernity or secularism, progressivism or liberalism, communism or socialism) has, in some respects,

failed, and that the end of the great narratives theorized by Lyotard has given way to all the narratives that make our individualistic presentism: sexual and religious misery, the reign of spectacle and money, recuperation and betrayal of idealistic discourses of the past, etc. Moreover, this new novel of anticipation reveals the neototalitarianistic tendencies of the capitalist and neo-liberal planet rising on the horizon of the future – and this, by the singular inventiveness of their prose, without falling into the trap of pale stylistic imitation (hence the idea of a new novel, which is obviously not a new *Nouveau roman*). While the Robbe-Grillet of the literary world deconstructed traditional forms of romance until illegibility, the Arcan, Houellebecq and Volodine of today do the same with the anticipatory temporality they reinvent in order to better interpret their society.

**Keywords : Novel of anticipation, science-fiction, dystopia, utopia, totalitarianism, sociocriticism, intertextuality, Nelly Arcan, Michel Houellebecq, Antoine Volodine.**

## Table des matières

<b>Résumé</b> .....	II
<b>Abstract</b> .....	IV
<b>Table des matières</b> .....	VI
<b>Dédicace</b> .....	VII
<b>Remerciements</b> .....	VIII
<b>Introduction</b> .....	11
<b>Chapitre 1 : Nelly Arcan et la dévolution tranquille</b> .....	35
1. Narrer son Histoire.....	35
2. Le lieu comme prison à ciel ouvert.....	54
3. Interdiscours sur l'origine et les fondements de l'inégalité.....	70
4. Les clés de l'intertextualité.....	80
5. Le procès de l'héroïsme.....	91
<b>Chapitre 2 : La comédie posthumaine de Michel Houellebecq</b> .....	97
1. Le <i>diktat</i> de la narration et ses interdiscours fascisants.....	97
2. La psychologie des masses et des personnages.....	132
3. La poétique du lieu ou la carte des territoires.....	149
4. Dialogue intertextuel : Spengler contre Comte.....	165
<b>Chapitre 3 : Les désillusions d'Antoine Volodine à l'ère post-totalitaire</b> .....	180
1. Politique du personnage : du dictateur à l' <i>Untermensch</i> .....	180
2. Mensonges et prisons de la narration.....	214
3. Les leçons de l'intertextualité numéro 101 et 451.....	228
4. Les lieux concentrationnaires.....	252
5. La dialectique des interdiscours.....	267
<b>Conclusion</b> .....	286
<b>Bibliographie</b> .....	303

Il y a une personne à qui j'ai spécialement pensé durant les années de rédaction de cette thèse, comme si j'accomplissais pour lui quelque chose – un rêve d'autrefois peut-être – à travers mes études. Il s'agit de mon père. Cette thèse lui est dédiée, ainsi qu'à ma mère, qui m'a autrement inspiré durant ma vie et mon doctorat.

## Remerciements

J'aimerais chaleureusement remercier mon directeur de thèse, Marcello Vitali Rosati, ainsi que mon codirecteur, Michael Eberle Sinatra. Tous deux furent d'une aide et d'une compréhension incomparables durant la réalisation de ma recherche doctorale. Leur rigueur théorique, leur disponibilité constante, leurs encouragements appréciés et, de façon toute spéciale, leur ouverture d'esprit, furent autant d'éléments qui ont fait d'eux des directeurs hors pair.

Toute ma gratitude va à ma famille (mon frère Éric, ma grand-mère Florence, mon oncle Jean-Pierre et tous les autres), spécialement à mes parents, toujours là pour moi et à qui je dois beaucoup. Sans leur amour et leur soutien, je n'aurais pas pu mener à terme ce projet. Je leur offre toute mon affection.

Plusieurs amis m'ont épaulé et écouté pendant mes années d'études et je leur suis reconnaissant : Laurent Samson, Alex Lasalle, Cosmin Dina, Nick Rettino-Parazelli, Francis Fournier, Steve Robitaille et sa femme Marie-Alex, ainsi que tous les autres. Blanche Wissen, avec qui j'ai fait ma scolarité doctorale, est aussi à mentionner, tout autant que Gilles Dongradi, que j'ai connu dans un autre contexte. Merci également à Sébastien Lefebvre, mon conseiller libraire, et à David Auclair, mon compère sociologue, pour leurs suggestions de lecture et leurs brillants conseils.

Une mention spéciale va à Pierre Poupart et à Robert Gendreau pour leur écoute et leur support moral.

Depuis l'école primaire jusqu'au niveau universitaire, plusieurs enseignants, chargés de cours et professeurs m'ont inspiré et m'ont donné le goût de la connaissance. J'exprime un témoignage de reconnaissance particulier à certains d'entre eux : Paul Chaballe (au primaire), Nicole Borremans (au secondaire), Jean-Serge Baribeau (au cégep), sans oublier le très mémorable Jean-Claude Richard (à l'université). Dans le même élan, plusieurs professeurs ou employés du Département des littératures de langue française à l'Université de Montréal ont joué un rôle important tout au long de mon parcours académique : merci à Christiane Aubin pour sa patience et sa gentillesse, à Pierre Popovic de m'avoir aidé à formuler mon hypothèse de recherche et à structurer mon travail, à Benoit Melançon pour tout ce qu'il a généreusement fait pour moi, à Michel Pierssens de m'avoir guidé dans le domaine de la recherche. Stéphane Leclerc et Serge Cardinal, de qui je garde de beaux souvenirs d'apprentissage, m'ont, eux aussi, aidé par leur appui et leurs conseils. Ma reconnaissance va finalement à Wladimir Krysinski, mon ancien directeur de maîtrise, qui fut une présence bienveillante durant mon doctorat.

Mes élèves et mes étudiants furent très souvent une source de joie et d'enrichissement, comme par exemple Fanny Contant Duguet, qui m'a donné l'idée du rapprochement à faire entre le personnage de monsieur Paradis et Jean Lesage (dans *Paradis, clef en main* de Nelly Arcan), ou Teddy-Patrice Charles, dont les bons mots furent toujours fort appréciés. Je les salue chaleureusement, eux ainsi que tous les autres.



Merci à tous mes collègues chercheurs de l'Institut international de sociocritique (IIS), spécialement à Assia Mohssine et à Clément Animan Akassi.

Cette thèse a été relue et corrigée par Benoît Patar, vénérable Maître-agrégé en philosophie, et Joane Ste-Marie, ancienne collègue de travail qui fut pour moi un modèle d'excellence incomparable dans le domaine de l'enseignement et de la maîtrise du français. Leurs précieux et judicieux commentaires critiques ont largement enrichi l'écriture de cette thèse. Je souligne également le travail de Robert Dow, qui a relu et corrigé mon résumé en anglais, ainsi que celui de Nils Terp et d'Andrea Krotthammer, qui m'ont aidé à lire et à traduire (en français) certains passages du livre (en allemand) de Katharina Chrostek *Utopie und Dystopie bei Michel Houellebecq. Komparatistische Studien*.

Le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC), le Département des littératures de langue française et la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal m'ont octroyé des bourses qui m'ont permis de poursuivre mes études doctorales dans des conditions favorables. Je tiens à offrir toute ma gratitude aux personnes concernées. Je veux aussi souligner l'aide financière de l'Association internationale des études québécoises (AIEQ), spécifiquement pour les trois subventions de recherche qu'elle m'a accordées, lesquelles m'ont permis de participer à différents colloques à l'étranger.

En dehors du milieu universitaire et de la recherche, j'ai cogné à plusieurs portes pour de l'aide financière, et ce, grâce, entre autres, aux encouragements précieux de Mario Boies. Quatre communautés ont répondu positivement à mes démarches par une charité inespérée : les Sœurs Grises, la Congrégation de Notre-Dame (et Lucie Major), les Pères Trinitaires (et le frère Marc), les Sulpiciens de l'IFTM (et Mélanie Nantel). Sans leurs dons monétaires généreux, je n'aurais pas pu terminer ma thèse de doctorat. Je les remercie du fond du cœur.

Le 23 août 2011 reste une date importante dans ma vie. Un ultime remerciement va à mon ami Jude et à celui qui est à l'origine de notre rencontre.

« Nous vivons dans les ruines du futur. »  
Maurice G. Dantec, *Le Théâtre des opérations*

## Introduction

### **Le temps passé est lourd de l'avenir**

« Je n'ignore point que c'est par la parole beaucoup plus que par des livres que l'on gagne les hommes : tous les grands mouvements que l'histoire a enregistrés ont dû beaucoup plus aux orateurs qu'aux écrivains<sup>1</sup> », affirme Hitler dans sa préface à *Mein Kampf*. De la vérité toute relative de cette assertion, force est d'avouer que la parole utopique, qu'elle soit parlée ou écrite, allemande ou autre, a joué un grand rôle dans l'avènement du cauchemar politique et technologique du XX<sup>e</sup> siècle, aussi connu comme l'ère totalitaire ou comme celle de la menace atomique. Du rêve raciste de revitaliser l'Allemagne par la proclamation d'un nouveau *Reich* aryen (après l'humiliation imposée par le Traité de Versailles), en passant par la promesse théorique d'un éden matériel et socialiste (formulée par Marx, puis propagée par les Lénine et Staline de ce monde), le désir de créer une société parfaite – au détriment ou en communion avec le reste de l'humanité – s'est avéré trompeur, pour ne pas dire désastreux. Les millions de victimes du nazisme et du communisme en témoignent d'une façon bien silencieuse par la statistique, donnant quand même raison au vieil adage de Pascal : « L'homme n'est ni ange ni bête, et le malheur veut que qui veut faire l'ange fait la bête<sup>2</sup>. » Faire la bête, même en souhaitant le « meilleur des mondes<sup>3</sup> » (Voltaire), a eu des conséquences funestes sur les grands mouvements de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>1</sup> Adolf Hitler, *Mon Combat*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1979, p. 13.

<sup>2</sup> Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Folio classique, 2004, p. 370.

<sup>3</sup> Cette expression, qui a inspiré Aldous Huxley pour titrer son *Brave New World*, se retrouve à quelques endroits dans le *Candide* de Voltaire : « Pangloss enseignait la métaphysico-théologo-cosmolonigologie. Il prouvait admirablement qu'il n'y a point d'effet sans cause, et que, dans ce meilleur des mondes possibles, le château de monseigneur le baron était le plus beau des châteaux, et madame la meilleure des baronnes possibles. » [Voltaire, *Candide*, Paris, Bordas (Univers des Lettres Bordas), 1992, p. 40.]

Le présent travail se propose en quelque sorte d'effectuer une immersion dans ces univers connexes de l'espoir et surtout du désespoir politiques à l'aide de la littérature. Plus précisément, il s'agit ici d'analyser les représentations dystopiques de la société dans le nouveau roman d'anticipation chez Arcan, Houellebecq, Volodine, lesquels ont librement pris compte de cet héritage historique du XX<sup>e</sup> siècle – qu'il soit quête d'idéal ou désastre ravageur – pour penser le présent et imaginer le futur. Un détour obligatoire pour clarifier certaines notions relatives au domaine de la science-fiction, à commencer par celle d'utopie, s'impose d'entrée de jeu afin d'amener et de poser clairement ce sujet complexe. À la lumière des atrocités du siècle passé, dont celle paroxysmique des camps de concentration et de travail que furent Auschwitz et La Kolyma, le concept d'utopie a rapidement acquis une connotation négative : « Spontanément, le langage courant l'assimile à une fiction fallacieuse, hypothétique par son irréalisme<sup>4</sup>. » Différents facteurs expliquent cette mutation diachronique :

Les tendances à la politisation et à la péjoration résultent de la montée du socialisme préquarantehuitard (...). Il s'agit tout d'abord des trois premiers socialistes, Saint-Simon, Fourier et Robert Owen, puis de la nouvelle génération des socialistes et communistes des années trente et quarante, Enfantin, Considérant, Buchez, Louis Blanc, Proudhon, Cabet, Pillot et Dézamy<sup>5</sup>.

Cela n'a toutefois pas toujours été le cas, à commencer par l'époque qui a vu la publication de l'incontournable *Utopia* de Thomas More (1516), œuvre qui a entraîné dans son sillage le monde littéraire et politique. D'une part, il a donné le coup d'envoi au genre de l'utopie

---

<sup>4</sup> Henri Desroche, « Les cavalcades de l'utopie », *Magazine littéraire*, n° 139, juillet-août 1978, p. 20.

<sup>5</sup> Hans-Günter Funke, « L'évolution sémantique de la notion d'*utopie* en français », in Hinrich Hudde et Peter Kuon (dir.), *De l'utopie à l'uchronie : formes, significations, fonctions*, Actes du colloque d'Erlangen (16-18 octobre 1986), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988, p. 30.

littéraire<sup>6</sup>, voire à celui de la science-fiction<sup>7</sup>, tel que l'affirme Darko Suvin et avec lequel la présente étude s'accorde et s'aligne; d'autre part, ce livre de More a engendré des tentatives de réalisation d'une société meilleure, comme ce fut le cas au Mexique :

As the universal adoption of its title indicates, it has had a wider impact than any other Neo-Latin work. Probably the most concrete response to Raphael's account was that of the Mexican bishop Vasco da Quiroga, who adapted the Utopian polity for the Indian communities that he established between 1532 and 1534<sup>8</sup>.

Tout cela sans parler de l'impact de ce livre-phare sur le monde des idées : même si le programme fictionnel de More n'a jamais pleinement été réalisé, il a permis une rivalité heureuse (d'intention, à tout le moins) entre la fiction et la réalité, tout en influençant les Bacon et Fourier de ce monde, qui lui ont succédé.

Au-delà de toute ambition extérieure à celle de la fiction, la notion-titre inventée par More concerne l'imaginaire de la littérature et renvoie surtout à un *nulle part* plus idéal qu'idéal, c'est-à-dire à une matérialité située au-delà de la perspective platonicienne qui lui est intrinsèque. C'est ce qu'indique le poème liminaire d'*Utopia* :

Remote, in distant times I was 'No-place',  
But now I claim to rival Plato's state,

---

<sup>6</sup> Au sujet de l'utopie au sens large, l'apparition de cette notion dans l'univers des idées varie selon les théoriciens, et ce, au carrefour de plusieurs traditions (religion, philosophie, littérature) : Joyce Oramel Hertzler, qui compte parmi les précurseurs sur le sujet avec son livre *The History of Utopian Thought*, évoque la naissance de la pensée utopique avec la religion, plus précisément avec certains prophètes de l'Ancien Testament (Daniel, par exemple) autant qu'avec l'*Apocalypse* de saint Jean – alors que d'autres, ultérieurement, comme Alexandra Aldridge dans *The Scientific World View in Dystopia*, se réfèrent à la *République* de Platon (philosophie) pour parler d'une pensée utopique qui sera ensuite verbalisée et « fictionnalisée » par More dans son *Utopia*, qui invente le genre (littéraire) et pas seulement le mot.

<sup>7</sup> Envers et contre les théoriciens qui affirment que la science-fiction n'existe qu'en relation avec l'avènement de la science moderne (celle des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles), Darko Suvin, dans *Pour une poétique de la science-fiction*, insiste sur l'idée brechtienne de distanciation pour définir le genre et voit ainsi en More son grand précurseur, l'anticipation – ou plutôt l'appréhension d'un monde autre (bref la distanciation et non pas la science) – étant le mécanisme à l'œuvre dans *Utopia*. Dans le même ordre d'idées, Darko Suvin considère l'utopie et la dystopie comme des sous-genres de la science-fiction, l'œuvre de More étant ainsi, à ses yeux, de la science-fiction (ne serait-ce que « primitive »).

<sup>8</sup> Thomas More, *Utopia*, translated and introduced by Dominic Baker-Smith, London, Penguin Classics, 2012, p. xxxii.

Perhaps outshine it: he portrayed with words  
What I uniquely demonstrate with men,  
Resources, and the very best of laws.  
So 'Happy-place' I rightly should be called<sup>9</sup>.

En échos lointains au dernier vers de ce sixain, Darko Suvin, dans son approche générique de la science-fiction (et, donc, de l'utopie), insiste sur l'aspect d'amélioration au détriment de celui de perfection ou d'idéalité, affirmant que « pour identifier le genre utopique, il est inexcusable d'insister sur l'état de perfection; tout au plus devons-nous parler d'un état radicalement meilleur ou fondé sur des principes supérieurs à ceux qui prévalent dans la communauté de l'auteur<sup>10</sup> ». Expliquant que l'utopie est une construction langagière, Suvin risque ensuite une définition :

*L'utopie est la construction verbale d'une communauté quasi humaine particulière, où les institutions socio-politiques, les normes et les relations individuelles sont organisées selon un principe plus parfait que dans la société de l'auteur; cette construction alternative étant fondée sur la distanciation née de l'hypothèse d'une possibilité historique autre<sup>11</sup>.*

Toute la tradition de la littérature utopique s'est efforcée de faire advenir cette « possibilité historique autre », au moyen stratégique de représentations satiriques d'un actuel décevant. Du *Utopia* de More au *Island* d'Huxley, en passant par les écrits de Cyrano de Bergerac et de H.G. Wells, la fiction utopique a fait à la fois rêver et rire le monde afin de mieux le changer pour le meilleur et contre le pire.

La rivalité entre fiction et réalité évoquée dans le poème de More a toutefois trouvé un objet beaucoup plus sombre à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, à savoir l'aliénation des sociétés modernes et industrielles en transformation rapide, donnant lieu, dans le domaine des lettres, à

---

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

<sup>10</sup> Darko Suvin, *Pour une poétique de la science-fiction. Études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977, p. 54.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 57.

l'anti-utopie, connue ultérieurement sous l'expression anglaise « dystopia » : « En termes précis, l'utopie est une fiction qui présente, sur fond de critique explicite ou implicite de la société réelle, une société idéalisée positivement (eutopie) ou négativement (dystopie)<sup>12</sup>. » Depuis 1976, le mot « dystopie » est accepté par les grammairiens, désignant, comme en anglais, un genre littéraire à part entière, riche de son évolution relativement récente et constante. *Brave New Words. The Oxford Dictionary of Science Fiction* définit le mot « dystopia » à la lumière de sa spécificité sémantique, à savoir le politique cauchemardesque, sans toutefois insister sur sa dimension générique : « [A]n imagined society or state of affairs in which conditions are extremely bad, especially in which these conditions result from the continuation of some current of fiction set in such a society<sup>13</sup>. » À noter un autre élément ici omis, à savoir la dimension dysphorique de la science, qui joue généralement un rôle tout aussi important dans l'univers dystopique, comme les avenues morbides de la génétique humaine jusqu'au vertige de la standardisation de masse par les nouvelles technologies. Et en ce qui concerne l'épithète « imagined », il faut entendre un élément essentiel du genre, c'est-à-dire la dimension anticipative de toute dystopie digne de ce nom, même si cette dernière ne lui est pas exclusive.

Dans un article qui fait date, Marc Angenot indique que les œuvres-phares de la dystopie – celles de *Zamiatine* et d'Huxley, qui façonneront ensuite les autres – « sont des

---

<sup>12</sup> Gilbert Hottois (dir.), *Philosophie et Science-Fiction*, Paris, J. Vrin (Annales de l'Institut de philosophie et de sciences), 2000, p. 54.

<sup>13</sup> Jeff Prucher, *Brave New Words. The Oxford Dictionary of Science Fiction*, New York, Oxford University Press, 2007, p. 39.

avatars tardifs d'un genre né en France (mais aussi en Angleterre et aux États-Unis) dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup> ». Dans le même ordre d'idées, Angenot affirme :

L'anti-utopie s'offre dès l'origine comme une contrepartie polémique au genre même de l'utopie et aux conceptions utopiques (au sens de Karl Mannheim) prévalentes dans un état de société donné, c'est-à-dire, à la fois, à la conception bourgeoise du Progrès, laquelle prétend mettre en parallèle la marche positive du progrès scientifique et technique et du progrès des mœurs, et à la conception socialiste d'une évolution nécessaire vers un état de société égalitaire, organisée en vue d'une plus grande justice et rationalité des rapports sociaux<sup>15</sup>.

Le genre prend donc forme (embryonnaire) en 1846, deux ans avant la « troisième révolution française », avec la publication du *Monde tel qu'il sera* d'Émile Souvestre, et sera enrichi par d'autres littérateurs de l'époque aujourd'hui tombés en désuétude, sauf pour les spécialistes en la matière : Giraudeau, Robida, Kolney, Jullien. Roger Bozzetto l'appuie :

En contrepartie de cette attitude optimiste face aux conséquences du progrès technique, ce siècle invente aussi la dystopie, ou contre-utopie, avec en particulier *Le Monde tel qu'il sera* (1856) d'Émile Souvestre, qui ouvre un « rameau narratif neuf » à l'imaginaire des futurs<sup>16</sup>.

Ce n'est qu'au seuil du siècle suivant, et sous l'impulsion des avancées et des possibilités de la science autant qu'à partir des dérives politiques autoritaires (fascisme, totalitarisme, maccarthysme), que la dystopie a fixé son canon en donnant ses grands titres au monde entier, et ce, en Russie d'abord, en Angleterre ensuite (et surtout), sans oublier finalement en Amérique.

Dans le même ordre d'idées, selon Raphaël Colson et André-François Ruaud : « Si l'utopie caractérisait plutôt les œuvres produites jusqu'alors, son inverse, la dystopie, naît dans

---

<sup>14</sup> Marc Angenot, « Émergence du genre anti-utopique en France : Souvestre, Giraudeau, Robida *et al.* », *Interventions critiques*, Montréal, vol. 4 (Discours social/Social Discourse), Presses de l'Université McGill, 2003, p. 253.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 247-248.

<sup>16</sup> Roger Bozzetto, *La Science-fiction*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 21.



la première décennie du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup>. » Il existe néanmoins, selon eux, deux grandes périodes de la science-fiction, où la dystopie passe d'un état de gestation à celui de maturation, vision héritée de Darko Suvin voulant que l'utopie et la dystopie soient des sous-genres de la science-fiction : l'ère utopique, allant du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, caractérisée par une littérature tout imprégnée par le mythe du progrès et de ses futurs positifs et positivistes; l'ère dystopique, avec laquelle la fiction bascule dans un pessimisme critique, à la suite de la Première Guerre mondiale (presque trois quarts de siècle, donc, après la publication de l'œuvre de Souvestre). Héritière du *When the Sleeper wakes* de H. G. Wells (publié en 1899), la dystopie classique s'affaire certes à l'anticipation pessimiste et s'impose solidement au XX<sup>e</sup> siècle avec la parution, en 1920, du *Nous autres*, de l'écrivain russe Zamiatine, roman que la plupart des critiques considèrent comme la matrice et le modèle du genre. Dans les années suivantes, la dystopie acquerra ses lettres de noblesse dans la tradition anglo-saxonne grâce à une série d'œuvres de référence, parues respectivement dans chaque décennie ultérieure : *Brave New World*, d'Aldous Huxley (1932), *1984*, de George Orwell (1949), *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury (1953), et *A Clockwork Orange*, d'Anthony Burgess (1962), que le film éponyme de Kubrick a contribué à faire connaître. Dans le domaine théorique, le nom d'Alexandra Aldridge demeure une référence en matière de dystopie, même si sa définition du genre, « as a form specifically concentrating on the alienating effects of science and technology<sup>18</sup> », demeure restrictive et discutable : « Dystopia aims to critique the scientific world view which stimulated its utopian predecessors and upon which utopia, " the dream

---

<sup>17</sup> Raphaël Colson et André-François Ruaud, *Science-fiction : les frontières de la modernité*, Saint-Laurent-d'Oingt, Mnemos, 2014, p. 57.

<sup>18</sup> Alexandra Aldridge, *The Scientific World View in Dystopia*, Michigan, UMI Research Press, 1984, p. 79.

reason ", was built<sup>19</sup>. » Dans cette perspective, elle ne prend en considération que *Nous autres* et *Brave New World* en tant que pure dystopie, rejetant de cette catégorie, par exemple, *1984* : « The essential point about *1984* is that it makes no pretense of being a utopian conception and therefore cannot be precisely defined as a dystopia<sup>20</sup> », « Orwell's literary imagination was strongly political and his sense of the structure of society in relation to science and technology was limited – or of decidedly secondary interest<sup>21</sup>. » Ce commentaire semble suggérer que le politique soit à exclure pour une définition du genre, cette dernière, chez Aldridge, se concentre uniquement sur le scientifique. Or, il faut rajouter que le politique, nourri par l'imaginaire du totalitarisme, joue un rôle prépondérant dans celui de la dystopie, comme l'a souligné Gorman Beauchamp, qui s'est penché sur la question : « Thus the dystopian imagination posits as its minatory image of the future an advanced totalitarian state dependent upon a massive technological apparatus – in short, a technotopia<sup>22</sup>. » Même principe pour Gattégno, auteur d'un livre d'introduction à la science-fiction :

L'essentiel, c'est qu'apparaît avec *Zamiatine* le lien, désormais inséparable de l'anti-utopie, entre le règne de la science et de la dictature politique. [...] Et cette oppression est scientifique par nature : triomphe des mathématiques chez *Zamiatine*, de la biologie chez Huxley, d'un langage « scientifiquement » forgé chez Orwell [...] <sup>23</sup>.

Aldridge rejette aussi l'idée de Suvin que la dystopie ne serait qu'une sous-catégorie de la science-fiction, alors que la plupart des critiques s'accordent néanmoins avec ce dernier. Bref, depuis la publication de *The Scientific World View in Dystopia*, ce genre « émergent » qu'est la dystopie a acquis un sens large, car il est abordé autant dans sa dimension politico-scientifique que dans son intégration à l'espace large de la science-fiction et de son histoire.

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>22</sup> Gorman Beauchamp, « Technology in the Dystopian Novel », *Modern Fiction Studies*, vol. 32, n° 1, 1986, p. 54.

<sup>23</sup> Jean Gattégno, *La Science-fiction*, Paris, PUF, 1992, p. 44.

\* \* \* \* \*

À l'inverse de ce qui s'est produit dans le roman anglo-saxon, où elle a acquis depuis longtemps ses lettres de noblesse — avec Wells, Huxley et Orwell, d'abord et avant tout — la science-fiction francophone, son sous-genre dystopique y compris, a été tenue pour un ersatz de plus de la paralittérature et considérée avec condescendance pendant plusieurs décennies. L'œuvre de Jules Verne et quelques textes d'écrivains choisis (les précurseurs Louis-Sébastien Mercier et Villiers de l'Isle Adam à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle; les héritiers Jacques Spitz et René Barjavel dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle) ont longtemps servi de paravent ou de caution compensatoire, très peu de critiques s'étant avisés réellement de l'importance que cette littérature avait pu avoir sur des mouvements esthétiques aujourd'hui consacrés dont, au premier chef, le surréalisme. Les années 1950 ont changé la donne, entre autres, grâce à l'irruption d'une science-fiction américaine de qualité (ou non) en France, à l'enthousiasme de Michel Butor et de Maurice Blanchot pour le genre et à d'autres écrivains de renom, qui, pour changer le ton, préférèrent désormais l'expression « science-fiction » au lieu du terme « anticipation » :

Que cette désignation ait été exportée en France dans les années 1950 par notamment Boris Vian, Raymond Queneau et Michel Pilotin est un autre fait poétologique essentiel en ce qui regarde l'actualisation de certaines pratiques géno-discursives dans la culture française après la Seconde Guerre mondiale<sup>24</sup>.

C'est durant cette période qu'a lieu la création de collections SF dans certaines maisons d'édition, dont celle intitulée *Le Roman des Temps Futurs*, en 1950, chez Stock (dont le seul et unique titre sera *Les Humanoïdes* de Jack Williamson), et celle intitulée *Présence du futur*, en 1954, aux Éditions Denoël (où sera publiée la traduction française du fameux *Fahrenheit 451*,

---

<sup>24</sup> Jean-Marc Gouanvic, *La Science-fiction française au XX<sup>e</sup> siècle : (1900-1968). Essai de socio-poétique d'un genre en émergence*, Amsterdam, Rodopi (« Faux titre »), 1994, p. 2.

de Ray Bradbury). Par la suite, différents romans ont créé un réel engouement auprès d'un lectorat avide de s'initier au genre et d'une critique de plus en plus avisée : vingt ans après la parution du *Ravage*, de Barjavel (1943), *La Planète des singes*, de Pierre Boule (1963), connut un énorme succès de librairie, tout en faisant couler beaucoup d'encre<sup>25</sup>, surtout grâce à l'adaptation cinématographique de Franklin J. Schaffner (1968) et des autres, dont celle de Tim Burton (2001). Plus récemment, l'écrivain franco-qubécois Maurice G. Dantec, dont l'œuvre *Babylon Babies* (1999) a été librement adaptée, en 2008, par le réalisateur Mathieu Kassovitz dans le cadre d'une grande production hollywoodienne (*Babylon A.D.*), serait un autre exemple. Bref, depuis la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la science-fiction en français a graduellement et finalement cessé d'être une sous-fiction à la remorque des *British* et des *Americans*.

Au cours de ce même XX<sup>e</sup> siècle, la dystopie à la française, comme dans l'univers francophone en général, est demeurée assez confidentielle : les B.R. Bruss/René Bonnefoy ont bien existé, mais n'ont vraiment pas marqué leur époque. Toutefois, il faut avouer que, depuis quelque temps, les choses ont changé et ont donné lieu à quelques titres brillants, comme autant d'hapax dans la nomenclature du genre : *Globalia* du Français Jean-Christophe Ruffin<sup>26</sup> (2004) et *2084 : La fin du monde* de l'Algérien Boualem Sansal (2015) en témoignent. Il semble toutefois que, parallèlement à ces publications inusuelles, un autre phénomène se soit produit depuis vingt ou trente ans, à savoir l'émergence d'un nouveau roman d'anticipation,

---

<sup>25</sup> Jean-Marc Gouanvic précise que c'est en 1940 que la science-fiction devient digne d'études et qu'on assiste à un engouement pour celle-ci vers 1970. Dans le même ordre d'idées, il ajoute : « Ce n'est qu'en 1989 qu'une revue scientifique, *Science-Fiction Studies*, a consacré un numéro spécial à la science-fiction française » [*Ibid.*, p. 7].

<sup>26</sup> Comme l'indique Bozzetto, *Globalia*, tout comme *La Planète des singes* de Boule, pourrait être classifié autrement, selon les perspectives : « La tradition du conte philosophique se perpétuera jusqu'à nos jours avec *La Planète des singes* (Boule, 1963) ou, plus récemment, *Globalia* (Ruffin, 2004), bien que ces auteurs ne se reconnaissent pas comme des auteurs de science-fiction » [Roger Bozzetto, *La Science-fiction*, loc. cit., p. 18].

digne du nom de Littérature. Sans produire des dystopies pures et dures, des écrivains comme Nelly Arcan, Michel Houellebecq et Antoine Volodine ont tenté d'imaginer le monde de demain en s'inspirant du genre dystopique, et ce, par hybridation, par référence, sans l'assumer complètement. Il en est de même pour d'autres éléments plus globalement *science-fictionnelles* qui caractérisent certaines de leurs œuvres, sans toutefois en déterminer l'identité fondamentale : « Ni le " post-exotisme " d'Antoine Volodine, par exemple, ni les expérimentations de Michel Houellebecq, dont *La Possibilité d'une île* présente pourtant d'évidentes parentés avec un scénario de science-fiction, n'en font partie<sup>27</sup>. », affirme Agnès Mannooretonil, en écho aux dires de Volodine lui-même, qui, dans *Écrire en français une littérature étrangère*, confie au sujet de sa relation d'écrivain avec la science-fiction : « Mon objectif est bien éloigné de ces traditions-là<sup>28</sup>. » Les faits esthétiques ne semblent toutefois pas être aussi catégoriques. Chez ces auteurs, il s'agirait plutôt d'un *nouveau roman* d'anticipation (subordonné ou influencé de près ou de loin à la tradition de la science-fiction), lequel n'est pas guidé par un Robbe-Grillet ni cautionné par un quelconque manifeste. Ce nouveau roman relève plutôt d'un ensemble de conjonctures historiques, aboutissant à un imaginaire donné et partagé, ainsi qu'à une esthétique singulière et différente chez chacun, tout en présentant des enjeux connexes liés à une déconstruction de la temporalité anticipative. Un tel phénomène spontané est advenu dans le passé, par exemple avec l'émergence du Théâtre de l'absurde à partir de 1948 autour de Paris, précédé d'une « première vague » durant les années 1920-1930 : phénomène esthétique annoncé d'abord par Witkiewicz et Buñuel<sup>29</sup> (deux artistes

---

<sup>27</sup> Agnès Mannooretonil, « Des astronefs dans la littérature », *Études. Revue de culture contemporaine*, vol. 5, mars 2015, p. 82.

<sup>28</sup> Antoine Volodine, « Écrire en français une littérature étrangère », in A. Curien (dir.), *Écrire au présent. Débats littéraires franco-chinois*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2004, p. 85.

<sup>29</sup> À ce sujet, cf. David Boucher, « Aux racines du théâtre et du cinéma de l'absurde : Witkiewicz, Buñuel et la vision philosophique de Rensi », *The Problems of Literary Genres*, n° 109, 2012, p. 59-78.

qui ne se connaissaient pas) à la suite de la Première Guerre mondiale, l'esthétique de l'absurde a ensuite pris forme avec Beckett et Ionesco<sup>30</sup>. En ce qui concerne l'anticipation francophone contemporaine, il reste à mettre en lumière ce phénomène neuf pour mieux comprendre son *faire* et bien entendre son *dire*.

\* \* \* \* \*

Le présent travail, titré *Les Représentations dystopiques de la société dans le nouveau roman d'anticipation francophone (Nelly Arcan, Michel Houellebecq, Antoine Volodine)*, prend acte de ce constat et porte sur trois auteurs qui sont emblématiques de cette émergence. Ce titre exige d'emblée une précision d'ordre sémantique, à la lumière de tout ce qui vient d'être dit. Ainsi que cela a été signalé précédemment, le terme « anticipation » visait, dans la France d'autrefois (avant 1950), à désigner tous azimuts le genre de la science-fiction; or le choix de cette notion ne vise pas, dans l'actuelle étude, un retour en arrière pour inverser les choses de la langue. L'anticipation en question s'inspire plutôt de la conception de Richard Saint-Gelais, telle que posée dans *L'Empire du pseudo*, laquelle se veut loin de tout essentialisme générique : « Dans un premier temps, j'examinerai quelques motifs récurrents de la science-fiction, dont au moins deux ont donné lieu à des sous-genres identifiables : l'anticipation, l'uchronie, la vitesse et les récits d'énigme<sup>31</sup>. » Dans le même ordre d'idées, il ajoute : « J'aurais tout aussi bien pu considérer le space opera ou la critique sociale, l'utopie ou les machines<sup>32</sup> », signe comme quoi l'anticipation n'est pas à confondre avec la dystopie (ou l'utopie), même si, tel qu'évoqué précédemment, la première existe toujours dans l'autre, sauf exception : la dystopie anticipe (distancie, pour reprendre la terminologie de Darko

---

<sup>30</sup> À ce sujet, voir Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, London, Methuen, 2001.

<sup>31</sup> Richard Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo: modernités de la science-fiction*, Québec, Nota bene, coll.

« Littérature(s) », 1999, p. 13.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 13.

Suvin), mais l'anticipation n'est pas nécessairement dystopique – ou utopique. S'intéressant à deux sous-catégories de la science-fiction (telle que considérée, à leur manière complémentaire, par Suvin et Saint-Gelais), la particularité de notre travail repose donc sur le choix d'œuvres d'anticipation, qui s'inspirent fortement de la dystopie pour parfois s'y confondre.

Ce qui unit spécifiquement ces trois auteurs séparés par une frontière idéologique ou géographique, c'est un fait poétique qui transcende ces barrières : chez eux, à l'image d'un changement de paradigme littéraire, le futur n'est pas uniquement une extrapolation du présent, mais bien et essentiellement une conséquence directe du passé, voire une critique de ce dernier. Comme l'ont indiqué Colson et Ruaud, « en SF, il est toujours question d'une mise en perspective englobant passé, présent et futur<sup>33</sup> ». Et, pour reprendre une autre idée largement acceptée en la matière, la science-fiction est « un miroir déformant de l'avenir<sup>34</sup> », qui est essentiellement « une obsession du présent avant tout<sup>35</sup> », extrapolé ensuite dans un but de divertissement ou d'avertissement (souvent les deux). Or, chez Arcan, Houellebecq et Volodine, c'est le passé qui prime en quelque sorte, celui des transformations des années 1960-1970 et de ses conséquences ultérieures, qui disent un avenir déjà là, si bien que l'adage de Leibniz, que Louis Sébastien Mercier a mis en exergue de son *L'An 2440*, à savoir : « Le

---

<sup>33</sup> Raphaël Colson et André-François Ruaud, *Science-fiction : les frontières de la modernité*, *loc. cit.*, p. 14.

<sup>34</sup> Jacques Sternberg, *Les Chefs-d'œuvre de la science-fiction*, Paris, Planète, 1970, p. 13.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 13.

temps présent est gros de l'avenir<sup>36</sup> », pourrait se faire entendre autrement, à l'inverse, chez Arcan, Houellebecq et Volodine, par une formule presque aporétique : le temps passé est lourd de l'avenir. Pour mettre en lumière ce phénomène littéraire et ses enjeux, notre choix s'est arrêté sur des œuvres emblématiques de ces écrivains : chez Nelly Arcan, seul *Paradis, clef en main* (2009), roman qui dénonce une dérive barbare de l'euthanasie à partir de ses possibilités d'émergence historique, sera largement étudié, du fait qu'il constitue son seul récit d'anticipation; pour Michel Houellebecq, dont les œuvres anticipatives ont comme enjeu la posthumanité et l'islamisation de l'Europe, cinq titres complémentaires seront analysés : *Les Particules élémentaires* (1998) et *La Possibilité d'une île* (2005) [ensemble 1], *Plateforme* (2001) et *Soumission* (2015) [ensemble 2], *Lanzarote* (2002) [qui lie, en quelque sorte, les deux ensembles]; avec Antoine Volodine, seules les fictions publiées sous cet hétéronyme seront considérées (entre autres pour des raisons de cohésion stylistique et de concision thématique), plus particulièrement cinq titres qui disent différents enjeux clés de son œuvre (le totalitarisme du passé/présent, le futur postapocalyptique, etc.) : *Lisbonne, dernière marge* (1990), *Alto solo* (1991), *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (1998), *Des Anges mineurs* (2000), *Terminus radieux* (2014).

Notre objectif est à la fois de comprendre la raison de leur communauté d'intention esthétique (pourquoi un tel recours à l'anticipation dans l'imaginaire social francophone) en lien ou en contraste avec les grands titres de la dystopie anglo-saxonne (et, parfois, russe), et

---

<sup>36</sup> Cette expression revient ici et là dans l'œuvre philosophique de Leibniz, notamment dans ses *Essais de théodicée* : « C'est une des règles de mon système de l'harmonie générale que le présent est gros de l'avenir, et que celui qui voit tout, voit dans ce qui est ce qui sera » [Leibniz, *Essais de théodicée*, Paris, Flammarion, éd. Brunschwig, 1969, p. 329]. Une autre citation concernant cette même expression contient l'idée de passé : « On peut même dire qu'en conséquence de ces petites perceptions, le présent est gros de l'avenir et chargé du passé (« *sumpnoia panta* », comme disait Hippocrate), et que dans la moindre des substances, des yeux aussi perçants que ceux de Dieu pourraient lire toute la suite des choses de l'univers » [*Ibid.*, p. 55].



de mettre en valeur la singularité critique de chacun des auteurs puisque, de toute évidence, partant de postulats semblables, leurs anticipations ne disent néanmoins pas toujours la même chose sur le futur comme sur le passé. D'un point de vue plus global, l'élaboration de notre problématique se fonde sur cette observation, qui fait figure d'hypothèse : des romans contemporains francophones d'anticipation s'inspirent du genre dystopique et diagnostiquent une crise de l'Histoire présente en lien serré avec différents passés révolutionnaires utopiques et connexes – qu'il se nomme Révolution tranquille, Mai 68 ou gauche radicale des années 1970. La représentation de la société qui en découle projette ce diagnostic du passé dans une représentation noire du présent et du futur, à la fois néolibéral et ultra-capitaliste, vision romanesque de l'évolution historique liée à d'autres ruptures fortes de la longue tradition utopique que représentent 1789 (chez Arcan et Houellebecq) ou 1917 (chez Volodine). Ces fictions aux accents dystopiques, relevant surtout de la dimension politique du genre, sont simultanément liées à cette fin des grands récits de légitimation, pensée de diverses manières par des philosophes comme Jean-François Lyotard dans *La Condition postmoderne*<sup>37</sup>, où la question du récit religieux – ou son absence – complique l'idée du temps présent et futur. Mais ce serait une erreur de considérer les romans d'Arcan, de Houellebecq et de Volodine comme de simples « illustrations » de cette théorie générale de l'Histoire, car ils offrent une réponse singulière à celle-ci, même s'ils convergent vers l'idée centrale de l'échec dystopique de l'utopie. À l'inverse de ce qui se dit dans tout ouvrage à visée cognitive, ces auteurs mêlent les choses, conjuguent débats d'idées et érotisme, imbriquent la culture et l'imaginaire dans le constat historique, déstabilisent celui-ci, offrent des images pathétiques et alarmistes, osent – c'est la raison même de leur audace – produire des prédictions (ce que les sciences humaines

---

<sup>37</sup> Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

n'ont pas à faire), quitte à nouer des rapports parfois équivoques avec certaines des idéologies totalitaires du XX<sup>e</sup> siècle ou à imaginer leurs formes nouvelles et éventuelles.

Cette saisie des représentations dystopiques de la société d'aujourd'hui et de demain repose donc sur deux éléments mis en arrière-plan d'analyse : d'une part, à la manière d'Aldridge, qui a cherché à dégager la vision du monde scientifique dans *Nous autres* et *Le Meilleur des mondes*, notre étude s'attardera à chercher, derrière / à l'intérieur de la fiction, la présence d'une pensée utopique qui s'est finalement soldée par une dystopie désastreuse représentée dans chaque récit; d'autre part, en écho à une prophétie d'Huxley et, aussi, parce que la dystopie entretient des liens étroits avec la question du totalitarisme (ou de l'autoritarisme politique), il s'agira de voir si Arcan, Houellebecq et Volodine nous préviennent d'une nouvelle forme de cauchemar politique, ne serait-ce que *soft* :

Il n'y a, bien entendu, aucune raison pour que les totalitarismes nouveaux ressemblent aux anciens. Le gouvernement au moyen de triques et de pelotons d'exécution, de famines artificielles, d'emprisonnements et de déportations en masse, est non seulement inhumain (cela, personne ne s'en soucie fort de nos jours); il est – on peut le démontrer – inefficace : et, dans une ère de technologie avancée, l'inefficacité est le péché contre le Saint-Esprit. Un État totalitaire vraiment « efficace » serait celui dans lequel le tout-puissant comité exécutif des chefs politiques et leur armée de directeurs auraient la haute main sur une population d'esclaves qu'il serait inutile de contraindre, parce qu'ils auraient l'amour de leur servitude<sup>38</sup>.

Pour vérifier librement cette affirmation dans les fictions étudiées, c'est la conception du totalitarisme d'Hannah Arendt dans *Les Origines du totalitarisme* qui servira de référence, entre autres parce que son approche du phénomène repose sur une grille conceptuelle et applicable autant à sa version allemande que russe, dégagant ainsi des sortes d'invariants utiles à la lecture de l'Histoire et de toute fiction s'y référant (l'idée de mouvement de masse, de violence totalitaire des camps, etc.). Il ne s'agira toutefois pas de chercher à prouver de

---

<sup>38</sup> Aldous Huxley, *Le Meilleur des mondes*, Paris, Pocket, 2010, p. 14-15.

façon scolaire que notre corpus illustre l'entière de la théorie d'Arendt (la réponse est facile à trouver : non), mais plutôt à emprunter à cette dernière certaines idées, comme autant de pistes d'analyse pour entrevoir des néototalitarismes imaginés par la fiction. Dans ce cadre, l'ouvrage de Todorov *Le Siècle des totalitarismes* sera aussi très utile, entre autres du fait de sa complémentarité avec *Les Origines du totalitarisme*, car il pose la question historique (et, par extension, littéraire) de l'héroïsme en contexte totalitaire, ce qui est absent de l'horizon conceptuel d'Arendt. Le titre du livre de Todorov a ceci d'éclairant et de novateur qu'il suggère l'idée de pluralité totalitaire, reprise par Rasson, qui a bien souligné les différentes avenues de ce concept : « C'est donc *des totalitarismes* qu'il convient de parler, mais toujours avec circonspection<sup>39</sup>. » Signes patents de cette proposition, les notions émergentes de *totalitarisme inversé* (Wolin, Hedges) ou de *totalitarisme islamique* (Del Valle, Fillon) seront donc de possibles complémentaires au pronostic d'Huxley, vérifiés ou invalidés chez Arcan, Houellebecq et Volodine.

Sur le plan théorique et analytique, notre travail s'inscrit d'abord sur le terrain de la sociocritique, c'est-à-dire une lecture des textes qui prend en considération leurs reprises interdiscursives et intertextuelles pour évaluer comment leur mise en forme donne sens à ces reprises et invente, en quelque sorte, le réel ou redit littérairement l'Histoire. L'un des cofondateurs de cette discipline, Edmond Cros, la définit comme suit :

Ainsi la sociocritique, tout en donnant toute son importance au structuralisme en tant que méthodologie et tout en fondant ses stratégies argumentatives sur les notions de polarités constitutives et donc de tensions et de contradictions, se donne comme objectif de mettre à jour les modalités qui gèrent l'incorporation de l'histoire dans les

---

<sup>39</sup> Luc Rasson, *L'Écrivain et le Dictateur : écrire l'expérience totalitaire*, Paris, Imago, 2008, p. 9.

structures textuelles. La sociocritique – pour qui l’histoire est le fondement de toute structure – n’utilise l’analyse structurale que pour accéder à l’analyse dialectique<sup>40</sup>.

Notre travail se référera à l’un des précurseurs de cette discipline, Bakhtine, à son cofondateur, Cros, mais aussi à certains noms de l’École de Montréal<sup>41</sup> : Marcotte, Angenot, Robin, Popovic. De plus, compte tenu de la teneur philosophique et politique des romans à l’étude, notre travail « dialoguera » simultanément avec la philosophie : outre les théories d’Arendt et de Todorov, seront mis à contribution des penseurs divers comme Aristote, Nietzsche, Marx, Comte, Baudrillard, pour n’en nommer que quelques-uns. Enfin, de façon mineure, notre travail traitera de la notion de genre littéraire, essentiellement celui de l’anticipation dans sa relation avec la dystopie, sans pour autant vouloir définir la chose de façon « critérienne » ou « systémique », pour ne pas dire « structuraliste ». Bref, en se fondant sur une conception sociocriticienne de la littérature, présentant cette dernière comme une réponse au mouvement historique des idées et des représentations, tout en l’alliant à certains concepts pertinents de la philosophie (et de la théorie des genres), la présente étude espère apporter une contribution de cette nature : enrichir la connaissance du roman francophone contemporain (spécifiquement celui relatif à la science-fiction au sens large du terme); étudier et éclairer la forme francophone de la littérature d’anticipation (dans sa relation au genre dystopique, surtout anglo-saxon); poser un nouveau regard sur les liens qui unissent le texte littéraire et les idéologies qui traversent la société (spécialement l’utopie et ses discours); participer à l’étude des nouvelles avenues du totalitarisme (fictives, bien que possiblement réelles un jour).

---

<sup>40</sup> Edmond Cros, *La Sociocritique*, Paris, L’Harmattan, 2003, p. 13.

<sup>41</sup> À ce sujet, voir l’article de Yan Hamel et Olivier Parenteau, « Pour la sociocritique : l’École de Montréal », *Spirale*, n° 223, novembre-décembre 2008, p. 15.

Pour atteindre cet objectif, une problématique en quatre axes a été élaborée, lesquels ont été traités dans l'ordre ou le désordre, ensemble ou séparément selon l'exigence de chaque œuvre. Primo, une attention particulière est accordée à l'axe interdiscursif. Les romans d'Arcan, Houellebecq et Volodine proposent des représentations du présent ou d'un futur plus ou moins lointain en le fondant sur une projection temporelle donnée pour vraisemblable, parce qu'elle s'appuie sur le déchiffrement — donné quant à lui pour juste — d'une conjoncture sociale particulière, la nôtre, arrimée au passé. Dans les textes, ce déchiffrement de conjoncture est basé sur un conflit de discours de légitimation relevant de la science, de la politique, de la philosophie ou des religions, tous en lien de près ou de loin avec la notion d'utopie. Il s'agira d'analyser ce différend discursif récurrent (présent sous une forme singulière chez chacun des trois auteurs) et de montrer comment les romans manœuvrent afin d'alléguer qu'il ne peut déboucher que sur un monde particulier, celui-là même que ces derniers donnent pour le futur, par une issue imaginaire : le monde de l'avenir semble avoir de bonnes chances d'être organisé en une société de nature barbare aux accents totalitaires, à laquelle les trois romanciers accordent des valeurs dysphoriques ou neutres. Afin d'analyser l'interdiscours des romans, sera considéré ce qui relève de la citation, des idéologèmes, des fictions idéologiques ainsi que des clichés, des stéréotypes, des axiologies empruntés à des discours politiques et philosophiques.

Secundo, l'axe intertextuel est lui aussi mis en relief. L'interdiscursivité tout juste évoquée — qui entremêle le scientifique, le philosophique, le politique et le religieux — est doublée par une intertextualité littéraire qui, à son tour, est elle-même problématique et conflictuelle. Les romans d'Arcan, de Volodine et de Houellebecq relaient, en effet, des débats

esthétiques et littéraires nombreux, leurs narrateurs multipliant les réflexions sur des développements antérieurs et extérieurs de la culture et de la littérature : la filiation avouée avec Balzac chez Houellebecq et l'usage du préfixe « post » par Volodine dans la définition de son esthétique en sont deux exemples. Dans ce contexte, et au-delà de celui-ci, l'attention sera mise sur un élément essentiel et central unissant les trois auteurs : la reprise de différents motifs des grands titres de la dystopie anglo-saxonne, en lien direct, chez Arcan, Houellebecq et Volodine, avec une critique nouvelle du monde contemporain, qui diffère évidemment de celle présente chez les Orwell et Bradbury d'une autre époque (celle du stalinisme ou, plus tard, du maccarthysme). À noter que l'étude de l'intertextualité littéraire (et parfois culturelle) mettra aussi à profit des travaux portant sur l'autoréflexivité littéraire, l'intermédialité et l'intratextualité.

Tertio et quarto, l'axe narratologique et l'axe poétique révèlent d'autres enjeux textuels importants. Ainsi que le démontre Jean-Louis Schaeffer dans *Du texte au genre*<sup>42</sup> et dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*<sup>43</sup>, tout texte de valeur refonde au moins, en partie, le genre dont il relève. Tel est le cas dans les textes des trois auteurs étudiés. Bien campées dans une sorte de présent-futur, les intrigues d'Arcan et de Houellebecq tirent la narration vers le réalisme, l'autofiction et la discussion philosophique, créant des zones d'incertitude entre le littéraire et l'analytique, entre l'aujourd'hui et le demain, Volodine, quant à lui, privilégiant l'exploration expérimentale des formes narratives, multipliant les ruptures de ton et les artifices scripturaux, déréglant ainsi le syntagme temporel du récit – autant que son « horloge

---

<sup>42</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre », in Gérard Genette et de Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Point, 1986, p. 179-205.

<sup>43</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989, 185 p.

historique » – en une simultanéité de passé, de présent et de futur. Ces mécaniques et refontes génériques seront étudiés et, plus largement, tous les aspects de la *mise en texte*. À ce sujet, une attention particulière sera accordée à deux éléments : la figure du héros négatif, héritier des utopies ratées d'autrefois, et les lieux apocalyptiques du futur, indissociables de l'imaginaire du totalitarisme, entre autres par la figure actuelle ou virtuelle du camp de concentration. La plupart des héros de notre corpus sont, en effet, des vaincus courant vers un échec fatal, traînant à leur cheville le boulet de l'Histoire et de ses révolutions. Quant aux paysages du monde futur, qu'ils soient urbains ou ruraux, civilisés ou naturels, qu'ils aient la conformation d'un désert de la postapocalypse, de mégapoles machinistes inhumaines ou de prisons immenses et sans issue, ils offrent des aspects désolés complémentaires de ce que Mélanie Lamarre appelle la « ruine de l'utopie<sup>44</sup> ». Parallèlement à cet examen de la mise en forme globale des romans, il sera fait usage ici, en toute logique, de moyens empruntés à la narratologie, à l'étude des personnages et de la configuration du héros et à celle de la poétique historique du roman.

\* \* \* \* \*

Dans l'esprit de la sociocritique, l'enchaînement des trois chapitres qui suivent repose sur une logique d'ordre historique présente à travers notre corpus, celle des passés utopiques et révolutionnaires qui se sont succédé durant les années 1960-1970 un peu partout en Occident. Le premier chapitre s'attarde sur le roman posthume *Paradis, clef en main* de Nelly Arcan, lequel raconte l'histoire d'une société future dans laquelle une compagnie clandestine offre le suicide sur mesure – la meilleure des morts – à ses clients malheureux, événement raconté par la « télé réalité » du journal intime d'Antoinette Beauchamp, l'héroïne paraplégique du récit et

---

<sup>44</sup> Mélanie Lamarre, *Ruines de l'utopie : Antoine Volodine, Olivier Rolin*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014.

victime volontaire de ladite compagnie. Dans cette œuvre, l'enjeu structurant du futur correspond à la période québécoise allant de 1959-1965, connue sous le nom de Révolution tranquille, événement que le roman interpelle symboliquement et questionne subtilement : bien que bénéfique à plusieurs égards, cette entrée historique et euphorique des Québécois dans la modernité comporte, affirme Arcan, des angles aveugles laissés par la mort sociologique de Dieu, entre autres. Loin de vivre dans un paradis rêvé d'épanouissement, la narratrice subit « consensuellement » le narcissisme, le voyeurisme, l'hédonisme, l'individualisme de sa société, celle des droits et libertés (proclamés en 1789). Par différentes nuances critiques relatives à l'émancipation des femmes, cette anticipation dystopique questionne le Québec – et par extension l'Occident – avec l'idée que le monde contemporain bascule progressivement dans une sorte de totalitarisme *soft* et inversé, à tout le moins dans la barbarie festive du spectacle et de la mort à vendre.

Le deuxième chapitre vise l'œuvre de Michel Houellebecq, qui met aussi les modèles de l'anticipation narrative à sa main. Alors qu'Arcan s'attarde au début des années 1960 (moment de la modernité québécoise), Houellebecq s'arrête sur l'événement phare que fut Mai 1968, pour en formuler une critique acide et sans équivoque. Le libéralisme des mœurs, caractéristique de cette période enflammée d'utopie, est pointé du doigt par l'auteur, la révolution ayant donné lieu, selon lui, à un réel décevant et à un futur effrayant. En effet, les représentations houellebecquiennes de la société allient des visions désolantes à un ton et à un style résolument atones, comme pour mieux analyser scientifiquement l'avènement de l'ultralibéralisme totalitaire de demain. Donnés partiellement pour autobiographiques, ses romans évoluent dans un présent – le nôtre – ou dans un futur que le narrateur décrit comme



décadent, mercantile et voué à sa perte, mais la chose est dite au moyen d'une « ironie sans ironie » brouillant les frontières du vraisemblable et de la fiction. En cours de récit, des renvois au futur permettent d'imaginer que l'idéal républicain (celui, encore, de 1789) a échoué, et ce, par l'avènement d'une France islamisée, et qu'une nouvelle utopie scientifique et dangereuse, celle de la posthumanité (totalitaire), a été rendue possible par la liquidation de la morale chez les soixante-huitards. Le posthumain houellebecquien, à la fois séduisant et inquiétant, ouvre les voies, semble-t-il, à un changement et à une éradication de la souffrance humaine (par le biais du clonage et des modifications génétiques, par exemple), mais rien n'indique curieusement que ces voies déboucheront sur cette chose désormais improbable : le bonheur. Les utopies se révèlent ainsi, chez cet auteur, pour ce qu'elles engendrent : la dystopie.

Le troisième et dernier chapitre traite de Volodine, auteur dont l'œuvre aux accents anticipatifs regarde aussi en arrière, à savoir, cette fois-ci, les années de la gauche radicale des années 1970 et de tous ses combats. En effet, comme le souligne Frank Wagner :

[L]es prémices de l'œuvre volodinienne doivent en effet être recherchées dans le contexte de luttes idéologiques et théoriques des années 1970, dont plutôt que la permanence sont ainsi assurées la résurgence et la systématisation par le biais de leur mise en intrigue fictionnelle, cryptée et décalée. À l'échelle planétaire, nous nous situons effectivement dans un au-delà de la tentation collectiviste, supplantée par l'expansion apparemment inexorable d'un modèle " libéral " unitaire : l'œuvre volodinienne peut aussi être lue comme une description et, bien sûr, une contestation de ces mutations sociales, idéologiques et historiques<sup>45</sup>.

Dès ses débuts, l'œuvre d'Antoine Volodine pose problème, entre autres parce que son appartenance à la littérature d'anticipation et la forme singulière qu'elle donne à cette dernière

---

<sup>45</sup> Frank Wagner, « Leçon 12 : Anatomie d'une révolution post-exotique », *Études littéraires*, vol. 33, n° 1, 2001, p. 196.

– en mêlant tradition anglo-saxonne et appui sur la littérature française – dérangent autant les éditeurs que les critiques. Mais il y a plus : le roman volodinien – que leur auteur appelle lui-même *romance* ou *narrat*, afin de souligner sa singularité – raconte certes le futur, mais ce dernier se confond oniriquement avec la mémoire d'un passé utopique qui a conjugué le présent au cauchemar de l'échec et de l'horreur totalitaire, voire à la fin de l'histoire humaine. Car il faut savoir que, chez Volodine, les combats des années 1970, perdus aux mains des capitalistes, entretiennent des liens avec la révolution bolchévique de 1917, qui s'est aussi avérée désastreuse. Cela explique en partie que l'action se déroule dans des prisons où des tortionnaires interrogent des détenus révolutionnaires presque nostalgiques qui résistent parfois jusqu'à la folie et par-delà la mort, comme pour transmettre la flamme de l'utopie égalitariste aux générations futures des lecteurs, bien qu'une telle chose semble peu envisageable pour ces étranges résistants post-exotiques. En effet, autour d'eux, un seul cri retentit : « Capitalistes de tous les pays, unissez-vous ! » En définitive, qu'il s'agisse d'Arcan, de Houellebecq ou de Volodine, les chapitres qui suivent vont démontrer que leur représentation de la société, tantôt pareille tantôt dissemblable, relève d'anticipations nouvelles aux accents dystopiques, et que l'avenir sombre de l'humanité qu'ils proposent prend substance dans les rêves politiques d'autrefois, tournés à vide au présent comme dans un futur néototalitaire. Lourd de l'avenir, le passé pèse effectivement lourd dans la balance parfois injuste de l'Histoire, écrivent-ils.

## Chapitre 1 : Nelly Arcan et la dévolution tranquille

### 1. Narrer son Histoire

#### 1.1. La première personne de l'indéfini et du collectif

Pour bien saisir les enjeux dystopiques dans *Paradis, clef en main* de Nelly Arcan, il faut d'abord s'intéresser à la question de l'énonciation, centrale chez cette romancière, qui a fait de l'autofiction la marque de commerce de sa voix. Comme cela a été évoqué brièvement en introduction, l'entièreté du récit se présente dans la forme du journal intime de la narratrice, Antoinette Beauchamp, une jeune femme paraplégique qui s'exprime à la première personne pour raconter sa tragique histoire. Celle-ci est passée à l'acte (manqué) du suicide et elle dénonce (désormais) la compagnie qui l'y a encouragée. *Paradis, clef en main*, la compagnie en question à la tête de laquelle se trouve monsieur Paradis, un père inconsolable ayant perdu un fils suicidé, offre clandestinement à ses clients une « mort personnalisée » après les avoir soumis à une série d'épreuves par l'intermédiaire de diverses rencontres. Là réside la dimension anticipative du récit (sa distanciation, pour parler comme Darko Suvin), dans la mesure où une telle entreprise n'existe pas au Québec, l'euthanasie n'étant même pas légale au Canada au moment de la publication de *Paradis, clef en main*, en 2009. En ce qui concerne Antoinette, qui évolue dans cet univers cauchemardesque, elle doit prouver son désir de mourir en se rendant à différents lieux de rendez-vous (centre d'entraînement, bar de danseuses nues, église vide, zoo) qui convergent vers un château Walt Disney, où se trouve une guillotine pour une exécution à la Marie-Antoinette (telle que demandée par la candidate au suicide). La lame de l'appareil n'ayant fait que casser son cou sans la tuer, la suicidaire est désormais paraplégique et se trouve à la merci de sa mère, Micheline. Autre figure parentale déchuë, cette dernière lui rend parfois visite dans sa chambre pour lui tenir compagnie ou

l'épée avec l'écran-ordinateur de son plafond, élément étrangement inquiétant qui se confond au monde de la surveillance. La colère de sa fille envers cette femme carriériste dépasse le simple cadre relationnel et témoigne d'un conflit générationnel aux dimensions historiques. Ce n'est qu'à la toute fin, lorsque Micheline confie à Antoinette qu'elle (la mère) va mourir, qu'une réconciliation devient possible entre les deux, pour mieux panser les blessures de la vie, pour ne pas dire de l'Histoire du Québec. Dans son ensemble, le roman questionne ainsi l'idéal et l'évolution des droits et libertés hérités de la Révolution française (lesquels, aujourd'hui, empiètent sur la question de la mort avec l'euthanasie). Tout cela, en mettant en parallèle l'aboutissement d'une des revendications de l'utopique *Refus global*<sup>46</sup> (1948) – que la Révolution tranquille et ses idéaux ont ensuite favorisée (1959-1965) – à savoir en finir avec le grand récit religieux catholique du Québec traditionnel pour faire advenir, entre autres, l'égalité féministe, devenue plutôt l'égalitarisme capitaliste, selon la romancière. À sa manière, et en écho à tout cela, Arcan explore cette idée bien dostoïevskienne par l'entremise d'une fiction dystopique : « Si Dieu est mort, tout est permis<sup>47</sup> », pour ne pas dire « tout est à vendre ».

---

<sup>46</sup> D'une tonalité poétique, ce manifeste informel est marqué par des élans d'idéal social anarchiste, comme en témoigne son excipit : « Que ceux tentés par l'aventure se joignent à nous. Au terme imaginable, nous entrevoyons l'homme libéré de ses chaînes inutiles, réaliser dans l'ordre imprévu, nécessaire de la spontanéité, dans l'anarchie resplendissante, la plénitude de ses dons individuels. D'ici là, sans repos ni halte, en communauté de sentiment avec des assoiffés d'un mieux-être, sans crainte des longues échéances, dans l'encouragement ou la persécution, nous poursuivons dans la joie notre sauvage besoin de libération. » [Paul-Émile Borduas, *Refus global et autres écrits*, Louiseville, Typo, 1997, p. 77.]

<sup>47</sup> À noter que Dostoïevski n'a pas littéralement écrit cette phrase, laquelle est tirée des *Frères Karamazov* et reformulée ensuite, par la force des choses de la vulgarisation populaire. Précisément, cette idée se trouve dans un dialogue entre deux personnages (Aliocha et Mitia) : « Mais qu'est-ce que c'est, je lui demande, l'homme, après ça? Sans Dieu, je veux dire, et sans vie future? Parce que, donc, alors, maintenant, tout est permis, on peut tout faire? – Parce que tu ne savais pas? il me dit. Un homme intelligent, il me dit, il peut tout faire, un homme intelligent il sait pêcher le gros, alors que, toi, tiens, tu as tué, tu te fais prendre et tu pourris en prison! » [Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov* (volume 2), Paris, Babel, 2002, p. 464.]

Au sujet des nœuds dramatiques du roman dystopique, Mohr évoque différents éléments caractéristiques, décelables dans l'anticipation d'Arcan :

The crucial dystopian dramatic conflict revolves around the protagonist's political awakening and ensuing rebellion against the totalitarian system and the state's subsequent hunt of the rebel. [...] In the end the protagonist is left with three options : escaping to a colony outside of the system's reach, disappearing into an underground movement, or openly confronting the regime. The latter results in the protagonist's inevitable death, either by suicide or by execution<sup>48</sup>.

Par un jeu d'influence, *Paradis, clef en main* s'approprie l'un de ces schémas, en le rejouant à l'envers : l'éveil et la rébellion de l'héroïne, qui s'expriment par son opposition à la compagnie Paradis, clef en main, ne provoquent pas sa mort, dans la mesure où ceux-ci sont les conséquences directes de l'exécution-suicide qu'elle a librement choisie pour tenter de mettre fin à ses jours. Désormais paraplégique, Antoinette la survivante n'a que son verbe pour lutter contre la barbarie de la société, plus précisément un journal intime, motif narratif inspiré du *Nous autres* de Zamiatine, et thématiquement repris par Orwell dans son *1984*, tel qu'indiqué par Semprun :

Grand connaisseur de Wells, Zamiatine transforme le roman d'anticipation scientifique en une arme de l'esprit critique. Par là, il devient le véritable précurseur de toute une littérature anti-utopique anglo-saxonne, et l'on sait quelle influence son livre a exercée, autant sur *Le Meilleur des mondes*, d'Aldous Huxley, que sur *1984*, de George Orwell<sup>49</sup>.

Le langage, parlé ou écrit, a effectivement valeur explosive dans les anti-utopies, raison pour laquelle le pouvoir totalitaire cherche à le réduire au silence ou en cendres, fait décliné de différentes manières selon les auteurs : la novlangue de *1984*, l'institutionnalisation de l'autodafé de *Fahrenheit 451*, etc. Dans *Paradis, clef en main*, la narration constitue cette « arme de l'esprit critique » qui revêt sa dimension révolutionnaire propre. Alors que

---

<sup>48</sup> Dunja M. Mohr, *Worlds apart? Dualism and Transgression in Contemporary Female Dystopias*, Jefferson, McFarland, 2005, p. 34.

<sup>49</sup> Eugène Zamiatine, *Nous autres*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 2015, p. 12.

Zamiatine questionnait le « nous » utopique du communisme, Arcan va faire le procès d'un « on » collectif et historique québécois, en s'exprimant paradoxalement au « je », le tout dans une ambiance diffuse de surveillance.

S'exprimer au « je » en pays totalitaire n'a évidemment pas la même portée que faire de même dans l'Occident néolibéral contemporain, le Québec y compris. Certains pourraient même arguer que cette stratégie narrative, dans une anticipation dystopique qui flirte avec l'autofiction, renverrait plutôt à un nombrilisme bien conforme à la société voyeuriste qu'Arcan a connue. Or, comme l'ont démontré plusieurs critiques, le « je » de ses héroïnes ne se réduit pas à une pornographie d'intrigues biographiques, donnant autrement raison à l'idée de Proust voulant « qu'un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices<sup>50</sup> ». Cela vaut pour tous les livres de la romancière, à commencer par *Putain* : « Sous les apparences de la litanie nombriliste, le particulier tend, ici également, à basculer dans l'universel<sup>51</sup> », affirmation que Michel Biron a su résumer autrement dans une formule laconique relative à ce même roman : « *Putain* n'est pas seulement un récit autobiographique ou une autofiction : *Putain*, c'est nous-même<sup>52</sup>. » Dans *Paradis, clef en main*, ce « nous-même » est bel et bien tapi dans l'intimité d'un « je » qui définit le Québec d'aujourd'hui à l'ombre de ses dérives sociétales réelles et potentielles. Le statut ontologique de son personnage principal, Antoinette Beauchamp, ne pourrait ainsi se

---

<sup>50</sup> Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Folio essais, 2010, p. 127.

<sup>51</sup> Lise Gauvin et al. (dir.), *Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS Éditions, 2013, p. 68.

<sup>52</sup> Michel Biron, « Écrire du côté de la mort », *Voix et Images*, vol. 27, n° 2, 2002, p. 338. Il est à noter qu'Abdelmoumen renchérit dans le même sens : « Cette prostituée bavarde et son exhibitionnisme, son narcissisme qui tourne en rond et ne cesse de revenir sur lui-même, en un mouvement giratoire qui se prend pour son propre centre, en disent certainement autant et peut-être davantage sur nous que sur elle-même [...] » [Lise Gauvin et al. (dir.), *Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécritures*, loc. cit., p. 68.]

révéler à autre chose que le texte lui-même, sinon qu'au prix d'un travail d'arrimage avec tout ce qui circule dans la société et son histoire. À ce sujet, l'étude de l'incipit et de l'excipit éclaire ce qui lie tacitement poétique narrative et réalité historico-culturelle que le récit dénonce, à commencer par l'action de son verbe.

Aragon est de ceux qui réduisent l'*incipit liber* à la toute première phrase d'un roman : « La première phrase est un diapason<sup>53</sup> », affirme-t-il. Celle de *Paradis, clef en main* agit en effet comme un son de référence et de dénonciation pour le reste de l'intrigue : « ON A TOUS DÉJÀ PENSÉ SE TUER<sup>54</sup>. » Cette phrase percutante et choquante, mise en valeur par l'emploi de majuscules, n'est pas sans rappeler une généralité, voire une idée reçue voisine de celle tristement vraie voulant que la province du Québec soit un des endroits où il y a le plus de suicides au monde, toute proportion gardée. Il est aussi à noter que, malgré l'enjeu principal de l'intrigue (un « je » qui raconte son mal de vivre), la narration ne prend pas d'emblée la forme linguistique d'une confession classique (la première personne du singulier), mais bien celle d'une assertion qui vise le général, le collectif, alors que la première personne du singulier « atomise » et subjectivise, le pronom indéfini « on » englobe et dépersonnalise au profit d'une totalité commune. Cette caractéristique liminaire d'un récit qui se veut introspectif et rétrospectif doit être interprétée selon la valeur qu'il donne à ce dernier, à savoir celle d'un récit-confession non pas de l'individuel, mais bien du collectif. En effet, pour reprendre un axe de la théorie du sujet culturel de Cros, le texte semble ici poser une question fondamentale au lecteur : « Quelle est la part du *nous* dans ce *je* ou dans ce *moi*<sup>55</sup>? »

---

<sup>53</sup> Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira, 1969, p. 90.

<sup>54</sup> Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, Montréal, Coups de tête, 2009, p. 7.

<sup>55</sup> Edmond Cros, *La Sociocritique*, *loc. cit.*, p. 105.

Le deuxième paragraphe, loin d'opérer une rupture, permet l'absorption de ce « on » par le « je » du personnage principal : « Des gens comme moi. Je devrais dire : comme moi *avant*<sup>56</sup>. » Le texte procède ici d'un mouvement optique stratégique : du macroscopique, il passe au microscopique, ce mouvement de focus s'effectuant par une comparaison qui rend indissociables et voisines les figures énonciatives indéfinies et définies. Les « gens » (« on ») sont associés au « moi » (« je ») par le truchement de l'adverbe « comme », afin de mieux suggérer qu'une contiguïté les lie. *Paradis, clef en main*, en tant que « récit-confession », ne peut plus se réduire au cas particulier, axiome confirmé lorsque la narratrice, quelques lignes plus loin, associe son état de souffrance à une réalité sociologique propre au Québec tout juste évoquée : « Il se trouve que beaucoup de gens, ici, veulent mourir, comme ça, pour rien, pour tout, parce qu'ils en ont marre, parce que la vie est une punition, parce que chaque jour est un jour de trop<sup>57</sup>. » Ce mouvement optique stratégique est simultanément celui d'une illusion perdue chez le lecteur : ce changement narratif du « on » au « je » lui révèle la véritable identité de la narration (une narratrice intradiégétique-homodiégétique<sup>58</sup>, qui narre le récit de façon ultérieure), indissociable de ce qui le constitue dès la première ligne. L'expérience racontée est bel et bien définie par l'indéfini (et inversement), à savoir tout ce qu'il y a avant le

---

<sup>56</sup> Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, loc. cit., p. 8.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>58</sup> Genette explique sa terminologie comme suit : « On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte (exemple : Homère dans l'*Illiade*, ou Flaubert dans l'*Éducation sentimentale*), l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte (exemple : *Gil Blas*, ou *Wuthering Heights*). Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, *hétérodiégétique*, et le second, *homodiégétique* » [Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil (collection Poétique), 1972, p. 252]. Plus loin, Genette précise : « Si l'on définit, en tout récit, le statut du narrateur à la fois par son niveau narratif (extra- ou intradiégétique) et par sa relation à l'histoire (hétéro- ou homodiégétique), on peut figurer par un tableau à double entrée les quatre types fondamentaux de statut du narrateur : 1) *extradiégétique-hétérodiégétique*, paradigme : Homère, narrateur au premier degré qui raconte une histoire d'où il est absent; 2) *extradiégétique-homodiégétique*, paradigme : Gil Blas, narrateur au premier degré qui raconte sa propre histoire; 3) *intradiegétique-hétérodiégétique*, paradigme : Schéhérazade, narratrice au second degré qui raconte des histoires d'où elle est généralement absente; 4) *intradiegétique-homodiégétique*, paradigme : Ulysse aux Chants IX à XII, narrateur au second degré qui raconte sa propre histoire » [*Ibid.*, p. 255-256].



moi, qu'il s'agisse du grammatical, du social ou de l'historique, pour ne pas dire du culturel<sup>59</sup>, car ce que cette narratrice affirme concerne la collectivité : « Nous sommes au Québec. C'est important<sup>60</sup>. » Par tous ces indices, Antoinette renvoie ainsi plus à un sujet culturel qu'à une pure individualité fictive : « Dans le sujet culturel, en effet, *Je* se confond avec les autres, le *Je* est le masque de tous les autres<sup>61</sup>. » Ce à quoi, Cros ajoute : « Le sujet ne s'identifie pas au modèle culturel, c'est au contraire ce modèle culturel qui le fait advenir comme sujet<sup>62</sup>. » En résonance avec cette dernière affirmation, dans *Paradis, clef en main*, c'est comme si une culture de la vacuité, du désespoir et du suicide parlait à travers ce personnage blessé, le faisait advenir et non l'inverse.

La toute dernière phrase du roman, celle de l'excipit, atteste autrement le relais constant entre « le particulier individuel » et « le général culturel », tout en affirmant ce que la parole narrée dénonce implicitement dès le tout début de l'intrigue, à savoir le nombre effarant de suicides au Québec depuis les années 1960, qu'une nouvelle étape d'évolution sociale de la société néolibérale risque de banaliser – pour ne pas dire de barbariser – par le moyen de l'euthanasie. En effet, la dernière phrase offre une réponse négative à la question centrale du suicide assisté par le thème de l'espoir et de la contestation : « Ce n'est peut-être pas la fin, la fin est peut-être pour demain. Je me dis, j'espère, qu'il nous reste, à elle et à moi, encore quelques heures, quelques jours. Je crie : " Fermer Paradis, clef en main<sup>63</sup>! " » Ces derniers

---

<sup>59</sup> Dans sa théorie du sujet culturel, Cros définit la culture de la façon suivante : « La culture peut être définie entre bien d'autres définitions possibles – comme l'espace idéologique dont la fonction objective consiste à ancrer une collectivité dans la conscience qu'elle a de son identité. » [Edmond Cros, *La Sociocritique*, loc. cit., p. 112.]

<sup>60</sup> Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, loc. cit., p. 9.

<sup>61</sup> Edmond Cros, *La Sociocritique*, loc. cit., p. 116.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>63</sup> Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, loc. cit., p. 216.

mots, tour à tour métatextuels et polysémiques, font d'abord référence à la volonté d'Antoinette – paraplégique mais réconciliée avec la vie – d'arrêter l'écriture de son « récit-confession », marquant du coup en miroir la fin du roman *Paradis, clef en main*; ils semblent ensuite faire référence, par l'homophonie et la connotation négative des verbes « crier » et « fermer », à un cri de colère de la narratrice, qui cherche à retentir au-delà du texte : arrêter, fermer « l'éventuelle » compagnie *Paradis, clef en main*. Mais cette injonction semble ici échapper à sa visée, car la forme du verbe n'est pas l'impératif (il n'est pas écrit : « Fermez *Paradis, clef en main* »), mais bien l'infinitif. Cette forme nominale du verbe a ceci de particulier qu'elle n'indique ni la personne ni le temps et ne fait qu'exprimer l'idée générale de l'action. La volonté individuelle (que l'impératif aurait renforcée, mais que l'infinitif a déguisée) bascule dans la dimension impersonnelle du collectif (caractéristique de l'incipit), car elle appelle un « il faut » (ou un « il va falloir ») devant le verbe « fermer » pour être pleinement effective : il faut (ou il va falloir) collectivement empêcher *Paradis, clef en main*, énoncé visant à dénoncer la dérive *droits-de-l'homme* d'une forme prochaine de réification, celle de la mort à vendre. Cet impératif implicite devient le signe que les espoirs utopiques d'autrefois (même lointains, comme ceux de la France républicaine de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle) peuvent évoluer vers un cauchemar social.

Thèse du roman s'il en est une<sup>64</sup>, cet énoncé final peut être doublement considéré comme contestataire, c'est-à-dire comme une « arme de l'esprit critique<sup>65</sup> » (pour reprendre

---

<sup>64</sup> Le schéma actantiel du récit confirme doublement cette thèse : il prouve d'abord que la compagnie qui promet une mort assurée à ses clients n'est pas infaillible, car elle échoue dans sa tâche d'exécution (dans les deux sens du terme); il démontre ensuite que le suicide n'est pas la solution finale à la souffrance, car le personnage d'Antoinette, après son expérience traumatisante avec *Paradis, clef en main*, reprend un certain goût à la vie malgré sa paraplégie.

<sup>65</sup> Eugène Zamiatine, *Nous autres*, *loc cit*, p. 12.

les mots de Semprun évoqués précédemment au sujet de la dystopie), car il semble chercher à retentir au-delà du texte, dans le cas présent à décrier tous les Dignitas de ce monde<sup>66</sup> qui pourraient éventuellement s'implanter au Québec (comme cela a été signalé en début de chapitre, *Paradis, clef en main* a été publié en 2009, alors que la loi sur l'euthanasie n'avait pas été adoptée au Canada, preuve s'il en est qu'il s'agit bel et bien d'une anticipation). S'inscrivant en faux avec le slogan « mourir dans la dignité<sup>67</sup> », le roman questionne autant les valeurs (néolibérales) qui sous-tendent l'euthanasie, que la rhétorique qui la défend (l'usage du mot « dignité »). La narratrice est sans équivoque à ce sujet lorsqu'elle décrit la compagnie de monsieur Paradis :

Cette compagnie pro-choix intouchable, parce qu'impeccablement organisée, qui vous monte de toutes pièces une mort réfléchie, choisie et payée par volonté, affirment-ils, de vous conserver intacte une dignité dans la détestation de vous-même, dans la violence du dernier souffle arraché, tout ça de manière sécuritaire, efficace et hygiénique, je l'ai vue de trop près pour l'oublier [...] <sup>68</sup>.

À noter ici le basculement dans le sarcasme tout juste après l'usage du mot « dignité », qui est associé péjorativement à « la détestation de vous-même », à « la violence du dernier souffle arraché ». La narratrice y dénonce implicitement la logique du choix individualiste comme ultime valeur (elle insiste doublement sur cet aspect : « pro-choix » et « choisie et payée par volonté » en témoignent), tout en suggérant une dimension totalitaire à l'entreprise, décrite comme étant « intouchable » et comparée, quelques lignes plus loin, à un camp de concentration avec l'expression « usine à mort » : « Monsieur Paradis est le père incontesté de la compagnie, le fondateur de l'usine à mort qu'est Paradis, clef en main<sup>69</sup>. » Par la fusion des

---

<sup>66</sup> Nom d'une association suisse fondée en 1998 par l'avocat Ludwig Minelli et spécialisée dans l'euthanasie, qui a sans doute inspiré Arcan pour l'écriture de son roman.

<sup>67</sup> Expression largement utilisée dans les médias pour promouvoir le projet de loi sur l'euthanasie au Québec.

<sup>68</sup> Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, *loc. cit.*, p. 16.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 17.

contraires, néolibéralisme rime ici étrangement avec néototalitarisme, ne serait-ce que partiellement et en germe.

## 1.2. On vous écoute

Comme nous l'avons indiqué auparavant, l'un des traits du roman dystopique consiste en l'action perverse d'un groupe au pouvoir qui tente d'épier, de contrôler ou d'étouffer toute parole dissidente, *Paradis, clef en main* confirmant à sa manière cet état de choses. La référence directe à l'univers concentrationnaire (avec l'expression connotée « usine à mort ») invite à poser l'hypothèse d'une énonciation en contexte *crypto* ou *néo*-totalitaire marquée par la surveillance, et ce, à la lumière de tout ce qui se trouve entre l'incipit et l'excipit. De fait, d'un bout à l'autre du roman, tout ce que la narratrice raconte dans son journal intime, elle le fait par le truchement de sa voix enregistrée grâce à une sorte de télécran / ordinateur placé au-dessus de son lit, dispositif que sa mère – qualifiée d'esclavagiste par Antoinette<sup>70</sup> – contrôle secrètement au moyen d'une caméra intégrée :

Ma mère sait que je sais que la caméra me capte pour me renvoyer à elle quand bon lui semble, quand ça lui chante, mais elle continue encore de nier son existence. Sa présence au-dessus de moi est une chose que j'ai déduite de ses paroles, de ce qu'elle me confie, de ce qu'elle sait de moi et qu'autrement, s'il n'y avait pas là une caméra cachée, si elle ne me voyait ni ne m'entendait en continu, si elle ne jouissait pas d'une omniscience usurpée jusque dans mes pensées, elle ne pourrait pas savoir. Que j'écris, que je raconte cette histoire<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> « Ma mère riche et esclavagiste » [*Ibid.*, p. 11].

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 15-16.

Se dessine ici la logique de la police secrète<sup>72</sup>, ou plutôt de la police de la pensée, dès lors que « l'oreille absolue » de la mère lui donne la capacité omnisciente d'usurper les moindres pensées de sa fille. Ce trait est renforcé par le fait que cette surveillance appelle le contrôle, pour ne pas dire la domination, caractéristique de toute dictature dans son rapport à l'information et à la dissidence : « Je parle parle, jase jase, pour exaspérer ma mère contrainte à m'entendre ou à me couper la voix sous le pied, enfin j'imagine, avec sa propre télécommande. Me réduire au silence. *Mute*, aphone<sup>73</sup>. » Bien qu'il s'agisse ici d'une censure anticipée, voire fantasmée, le quotidien de la paraplégique en est bel et bien marqué, pour ne pas dire constamment menacé. Pour cette dernière, qui existe essentiellement par sa voix, « réduire au silence » pourrait même être compris comme une négation totale de son être, comme une mise à mort de sa personne, ne serait-ce que pronominale.

Fait significatif à noter : les employés de monsieur Paradis sont, pour leur part, tout aussi efficaces qu'une police secrète pour enregistrer les pensées d'Antoinette, du fait qu'ils savent des choses intimes sur elle, des choses nulle part répertoriées, pour reprendre les mots de la narratrice :

C'était une vraie guillotine française. Sauf que la guillotine était verte. Verte d'un vert pomme. L'arme tranchante qui allait me décapiter avait ma couleur préférée. Une préférence qui n'était répertoriée nulle part. À ce stade, croire en une coïncidence n'était pas possible. Ces gens savaient des choses qu'ils n'auraient pas dû savoir, ils avaient des recherchistes du tonnerre. Que savaient-ils d'autres<sup>74</sup>?

---

<sup>72</sup> Hannah Arendt fait une distinction nette entre « police secrète despotique » et « police secrète totalitaire » : « Si la différence majeure entre l'expansion totalitaire et l'expansion impérialiste tient à ce que la première ne reconnaît aucune différence entre une partie et un pays étranger, la différence majeure entre une police secrète despotique et une police secrète totalitaire tient à ce que la seconde ne fait pas la chasse aux pensées secrètes et n'utilise pas de la vieille méthode des services secrets, la provocation. » [Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*, Paris, Quarto Gallimard, 2002, p. 762].

<sup>73</sup> Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, loc. cit., p. 16.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 202.

Cette capacité à lire les pensées, autant chez la mère que chez l'équipe de monsieur Paradis, n'est pas sans rappeler l'idée d'une multiplication des pouvoirs, que Hannah Arendt a formulée pour mieux décrire le cauchemar totalitaire :

Techniquement, le mouvement à l'intérieur de l'appareil de domination totalitaire tire sa mobilité du fait que la direction ne cesse de déplacer le centre effectif du pouvoir, souvent à d'autres organisations, sans dissoudre, ni même révéler publiquement, les groupes qui ont été ainsi privés de leur pouvoir<sup>75</sup>.

Arendt renchérit en faisant un lien direct entre cette réalité du totalitarisme et la police secrète qui lui est propre, police évoquée de façon implicite, voire diffuse, chez Arcan, par les actions d'espionnage de la mère et de monsieur Paradis :

La multiplication ne devient évidente que dans la police secrète elle-même, avec son réseau d'agents extrêmement complexe et tentaculaire, dont un département est toujours chargé de surveiller et d'espionner l'autre. Il n'est pas d'entreprise en Union soviétique qui n'ait son département spécial de la police secrète, lequel espionne les membres du parti aussi bien que le personnel ordinaire. Coexiste avec ce département une autre division de la police du parti lui-même qui, à son tour, surveille tout le monde, y compris les agents du NKVD, et dont les membres ne sont pas connus de ceux du corps rival<sup>76</sup>.

Associable au « personnel ordinaire », Antoinette est espionnée de toute part par « un réseau d'agents extrêmement complexe et tentaculaire » (la mère, les recherchistes, etc.), qui nient jusqu'à leurs actions secrètes et qui n'en révèlent aucunement la pleine portée. Cet indice final concourt à dire une fois de plus que, malgré les apparences, paroles et pensées ne sont pas pleinement libres dans la société néolibérale décrite par la narratrice, qu'au dispositif énonciatif s'en trouve un autre – plusieurs autres – de surveillance, qui ont force et potentiel de domination.

---

<sup>75</sup> Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*, loc. cit., p. 733.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 737.

Ces quelques rapprochements ne visent évidemment pas à démontrer qu'Arcan conçoit le monde d'Antoinette comme correspondant à celui d'Hitler ou de Staline, à la manière d'un Varlam Chalamov au féminin. Le texte est plus subtil : ce qui pourrait ressembler à une caricature grossièrement erronée (ou à une lecture forcée) relève en fait du mode spectral de l'invisible, celui de la hantise et surtout de la possession (où un être – l'Histoire – s'immisce dans un autre être – la fiction), car les rapprochements entre l'univers du totalitarisme et celui de *Paradis, clef en main* visent à anticiper la dialectique de contraires qui finissent par se rejoindre en un nouveau produit social. En effet, cette parole enregistrée et cette pensée surveillée opèrent une transformation en matière d'intimité chez l'héroïne, et ce, dans un véritable processus de « totalité de la vie sociale » où la sphère du privé disparaît, n'existe plus. Cette caractéristique a fait l'identité autant de l'Allemagne nazie que de l'U.R.S.S. communiste, ainsi que Todorov l'a décrite dans sa définition du « totalitaire » :

[L]'État aspire à contrôler la totalité de la vie sociale d'un individu. Le parti (communiste ou national-socialiste) ne se contente pas de s'emparer du pouvoir politique au sens étroit, comme dans les dictatures classiques, en éliminant l'opposition et en assumant tout seul le gouvernement. Il étend son contrôle sur toute la sphère publique dans la vie de chaque personne et empiète largement sur la sphère privée : il contrôle son travail, son lieu d'habitation, sa propriété, l'éducation ou les distractions de ses enfants, et même sa vie familiale et amoureuse. Cela lui permet d'obtenir la soumission de ses sujets : il n'y a plus de lieu où ils pourraient s'abriter et lui échapper<sup>77</sup>.

Bien présent dans *Paradis, clef en main*, cet effacement de la vie privée, sorte d'enchaînement moderne, refait paradoxalement surface dans le monde contemporain – pleinement libre et consensuel – à cause de la télé réalité, du téléphone cellulaire et des réseaux sociaux, différents états du spectaculaire que les théories de Guy Debord avaient annoncés en quelque sorte avant

---

<sup>77</sup> Tzvetan Todorov, *Le Siècle des totalitarismes*, Paris, Bouquins, 2010, p.155.

la lettre : « Le spectacle est le mauvais rêve de la société moderne enchaînée, qui n'exprime finalement que son désir de dormir. Le spectacle est le gardien de ce sommeil<sup>78</sup>. »

Au sujet des dérives dystopiques du spectaculaire, les parallèles à faire avec le roman d'Arcan sont multiples. D'une part, le suicide manqué d'Antoinette a lieu devant un public à la manière d'un *freak show* ou d'une cérémonie sacrificielle de style *Eyes wide shut* (Stanley Kubrick); le grotesque procès-spectacle qu'elle subit avant de passer à la guillotine convoque le voyeurisme de la télé-réalité dans ce qu'elle a de plus sordide, tout en interpellant les procès publics soviétiques (1937-1938) et l'horreur jacobine de la grande Terreur française (1789-1794). D'autre part, son journal intime, bien que contestataire, comporte sa part d'indécence, Antoinette étalant volontairement sa vie privée, suscitant la curiosité presque morbide du lecteur, le rendant presque complice. Bref, en se prêtant au jeu de la société de spectacle qu'elle dénonce par son verbe et à laquelle elle participe simultanément par son récit-confession, Antoinette incarne le caractère paradoxal du monde dystopique qui est le sien. Bien plus, en indiquant que la liberté du « tout faire », du « tout voir » et même du « tout dire » n'a rien d'émancipateur (parce que menant finalement à son contraire), « qu'à un certain degré de captivité, la liberté est réduite à son ultime garantie : la possibilité de s'enlever la vie<sup>79</sup> », le roman s'approprie l'idée pascalienne selon laquelle « il n'est pas bon d'être trop libre<sup>80</sup> », donnant un sens contraire et ironique aux mots de la mère à sa fille victime qui exalte

---

<sup>78</sup> Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Folio, 2001, p. 24-25.

<sup>79</sup> Jacques Beaudry, *Le Cimetière des filles assassinées. Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann, Sarah Kane, Nelly Arcan*, Montréal, Nota bene, 2015, p. 104.

<sup>80</sup> Blaise Pascal, *Pensées*, *loc. cit.*, p. 85.



cette valeur<sup>81</sup> : « Toinette, tu ne peux pas refuser plus d'autonomie. Plus de liberté<sup>82</sup>. » La voix critique de la narratrice d'Arcan ne se limite donc pas au thème du suicide à vendre, elle vise à décrire son contexte d'émergence et ses ramifications, à savoir la mort à voir.

### 1.3. Antérieurement, le futur

Tous ces commentaires sur l'énonciation et la narration revêtent un autre sens avec la notion de temporalité, laquelle est à comprendre tantôt esthétiquement, tantôt métaphoriquement avec l'idée du futur antérieur. Comme il a été établi que les figures énonciatives contenaient bien plus que la substance et la voix du personnage principal, la fonction des différents temps de verbe tout au long du roman ne peut pas être réduite à une simple articulation de faits mais, plutôt, à la lumière d'une herméneutique de l'Histoire, celle de l'aliénation de toute une génération (celle d'Antoinette) par une autre (celle de sa mère et de monsieur Paradis). Écrit au présent de l'indicatif, ce roman d'anticipation « niche » le récit, à partir du deuxième chapitre (*Le paradis est une course à obstacles*), dans un passé pris en charge essentiellement par l'imparfait et le passé composé (avec certains brefs retours au présent pour les besoins de la description). Ce n'est qu'au tout dernier chapitre, *La fin du monde*, que le présent de l'indicatif refait définitivement surface par une phrase percutante digne du futur eschatologique propre à la dystopie : « AUJOURD'HUI, C'EST LA FIN DU

---

<sup>81</sup> À noter que, chez Arcan, ce discours qui condamne l'absence de limite se retrouve dans tous ses romans, comme en fait foi ce passage clé de *Folle*, qui résume l'idée autrement : « Aujourd'hui on a tort de ne plus croire aux tabous, des gens meurent tous les jours de les ignorer ou ils en deviennent fous; un jour on permettra aux hommes d'épouser leurs filles sous prétexte que l'amour est aveugle et, ce jour-là, la Terre explosera. » [Nelly Arcan, *Folle*, Paris, Point, 2005, p. 192.] C'est la même chose dans *À ciel ouvert*, où la narratrice associe honte et liberté : « Elle avait honte d'elle-même et de ce monde où tout était permis, où la permission faisait basculer la vie dans l'infection, la frappait de puanteur » [Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, Paris, Points, 2009, p. 92].

<sup>82</sup> Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, loc. cit., p. 41.

MONDE<sup>83</sup>. » Au début comme à la fin, ce présent en boucle s'approprie l'apocalypse (reléguée habituellement au futur) et est simultanément le point d'ancrage qui permet le mouvement anachronique de l'analepse, concept défini par Genette comme la manœuvre narrative de « toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve [...] »<sup>84</sup>. L'étude de ces deux temps de verbe grammaticaux aide à mieux saisir que le futur d'Arcan est le procès d'un passé historique contenu dans notre présent forclos.

Pour être considéré comme tel, le présent de la narration dans *Paradis, clef en main* doit être mis en relation avec un élément esthétique caractéristique de *1984*, celui d'une « poétique du présent ». Il faut avant tout rappeler un fait posé en introduction, que la technique de l'anticipation a depuis longtemps résidé dans une représentation du futur visant à mieux critiquer les dérives potentielles d'une période contemporaine visée :

Toutes les anti-utopies se présentent en outre comme des *anticipations* qui extrapolent, de certaines tendances négatives perçues dans l'évolution sociale actuelle, une image systématique et monstrueuse d'un ordre social futur construit au nom de valeurs étrangères aux besoins et aux désirs « naturels » des individus<sup>85</sup>.

Dans le champ spécifique de la littérature dystopique, *1984* offre toutefois une perspective singulière sur le « présent-futur » de l'anticipation : ayant terminé la rédaction de son œuvre en 1948, Orwell semble avoir voulu insister doublement sur la contemporanéité du totalitarisme stalinien dont il fut témoin, d'abord en inversant les deux derniers chiffres de ladite année pour trouver titre à son œuvre, ensuite en réduisant presque à zéro le principe de distanciation (définie par Darko Suvin) propre à l'anticipation. Sa représentation du futur prend

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>84</sup> Gérard Genette, *Figures III*, *loc. cit.*, p. 82.

<sup>85</sup> Marc Angenot, « Émergence du genre anti-utopique en France : Souvestre, Giraudeau, Robida *et al.* », in *Interventions critiques*, *loc. cit.*, p. 248.

effectivement forme dans la figure centrale du télécran, objet technologique de *Big Brother* avec lequel le citoyen d'une Angleterre postapocalyptique peut voir et être vu. Or, ce dispositif existait déjà à très petite échelle dans l'Allemagne de Gœbbels : « En 1938, [...] Gœbbels fait installer dans les deux salles du Zoopalast où se déroule la fête une caméra et un récepteur de télévision, afin que de chaque pièce il soit possible de savoir ce qui se passe dans l'autre. Il prédit alors un grand succès à ce moyen de communication [...] »<sup>86</sup>. » Cette « poétique du présent » est confirmée par le reste du décor de *1984*, composé d'images futuristes sobres qui obéissent surtout à un jeu de déplacements et de ruses symboliques. Effectivement, pour l'ensemble de sa représentation du futur, Orwell s'est arrêté à soumettre la réalité glauque du stalinisme au jeu de l'allégorie : la police de la pensée (image de la Tcheka, puis du KGB), la propagande contre le « traître Emmanuel Goldstein » (double du « traître Léon Trotski ») et la falsification de l'Histoire par le ministère de la Vérité (comme en fait foi la fameuse photo falsifiée où Nikolaï Iejov disparaît après son exécution en 1940) existaient dans l'U.R.S.S. de 1948.

Héritier de cette esthétique temporelle orwellienne, le portrait brossé par Arcan de la société québécoise de demain figure surtout son « aujourd'hui », à savoir le XXI<sup>e</sup> siècle naissant : le Nautilus Plus<sup>87</sup>, le bar de danseuses nues Chez Paré, les églises désertées et le zoo contenant la mini-ferme, sont les lieux qui inscrivent le récit dans une logique réaliste parce qu'ils reprennent différents référents qui font le Québec du troisième millénaire, et qu'Arcan associe tacitement à la mort et à une sorte d'Apocalypse. Seule la compagnie pro-choix Paradis, clef en main dérouté quelque peu le lecteur du fait qu'elle n'existe pas ou pas encore

---

<sup>86</sup> Fabrice d'Almeida, *La Vie mondaine sous le nazisme*, Paris, Perrin, 2008, p. 288.

<sup>87</sup> « Nautilus Plus » renvoie ici à un centre de conditionnement physique du Québec.

au Québec, comme en font foi certains petits détails tels que l'évocation d'une loi interdisant la cigarette. Le principal gadget futuriste du récit, le plafond-écran, existe déjà, quant à lui, dans l'Asie technologique d'aujourd'hui. Arcan s'y aventure davantage, dans la mesure où le présent de l'indicatif double ces données esthétiques, comme pour mieux indiquer au lecteur que la date de publication du roman fixe aussi la date du début du récit, que la dystopie est ici et maintenant, en puissance ou en réalité.

Cette représentation du futur, constituée par un présent (indicatif et esthétique) et un passé (composé et imparfait), trouve une solution à son paradoxe dans la métaphore du futur antérieur, temps propre au mode dystopique, vu que, dans une logique totalisante du tracé déjà tracé, il « exprime un fait futur considéré comme accompli, soit par rapport à un autre fait futur, soit par rapport à un repère appartenant au futur et explicité par un complément de temps (...)»<sup>88</sup>. Le futur antérieur, c'est aussi parfois un rapport au passé : « Le futur antérieur peut concerner un fait passé par rapport au moment de la parole, mais qu'on envisage par rapport au moment où il sera vérifié<sup>89</sup>. » Le « déjà accompli » comme le « passé concerné » décrivent le futur dans le roman, que la narratrice évoque comme suit : « Notre temps continue de perpétrer celui d'avant, ses babioles en plus, ses accessoires, du bonbon, des prothèses qui prolongent le corps, qui le rendent plus rapide, plus efficace, le propulsant dans l'espace ou le plongeant dans les fonds marins, et qu'on appelle technologie<sup>90</sup>. » Cet extrait évoque le passé comme force déterministe du présent, que la patine technologique du futur recouvre de façon

---

<sup>88</sup> Maurice Grevisse et André Goosse, *Le Bon usage*, Bruxelles, De Boeck, 14<sup>e</sup> édition, 2008, p. 1098.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 1098.

<sup>90</sup> Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, *loc. cit.*, p. 9.

presque accessoire; il fait de l'antériorité et du passé le repère indissociable du futur, pour ne pas dire le lieu fondamental d'où il existe.

Cette idée d'une antériorité du futur converge vers celle d'une herméneutique de l'Histoire qui lui est inhérente dans *Paradis, clef en main*. Comme cela a été mentionné précédemment, toute la mémoire du texte s'opère par l'anticipation et à partir d'un retour sur le passé d'une narratrice dont la position énonciative (située dans le futur) appelle le texte vers le présent de sa parole (un peu à la manière du personnage de Marcel dans *La Recherche*); ce mouvement offre « la possibilité de s'interroger sur les virtualités et les limites de l'imaginaire social de son époque, et de questionner l'impensé idéologique qui sous-tend cet imaginaire<sup>91</sup> », car le regard posé sur le passé, par le passé des temps de verbe, dévoile une société contemporaine et future qui fera peut-être de la mort un lieu de réification parmi d'autres et dont la généalogie remonte à la naissance du Québec moderne à travers ses artistes contestataires (les automatistes du *Refus global*) et sa Révolution tranquille. À l'image du « je » qui parle d'une collectivité plus que de lui-même, le passé *du* et *dans le* récit peut dès lors se révéler comme une métaphore historique critique, car il constitue une mise en accusation du discours euphorique lié à l'utopie moderniste voulant que les changements radicaux des décennies 1960 et 1970 ont été portés par un vent de liberté uniquement bénéfique et absolument salvateur. Pour confirmer autrement cette critique qui imagine la dérive dystopique d'un projet se voulant émancipateur (et qui semble avoir mené en partie à son contraire : la souffrance du « on » et la surveillance du « je »), l'analyse du lieu s'impose.

---

<sup>91</sup> Roger Bozzetto, *La Science-fiction*, *loc. cit.*, p. 14.

## 2. Le lieu comme prison à ciel ouvert

### 2.1. Le théâtre carcéral et son double

Ce « on » collectif qui se laisse épier de façon presque consensuelle et qui parle paradoxalement dans une forme nouvelle du futur antérieur n'est pas sans rappeler un prisonnier. Au sujet de *Paradis, clef en main*, Martine-Emmanuelle Lapointe note « la sensation d'asphyxie, l'impression d'enfermement qui traversent le roman<sup>92</sup> », et ce, au-delà de la paraplégie de la narratrice, confinée à son lit de douleur. Dans l'anticipation d'Arcan, l'espace a effectivement plus souvent qu'autrement valeur de claustration et rappelle ici et là – de façon impressionniste – le paysage triste d'une prison, voire d'un camp de concentration, comme en fait foi la description du séjour d'Antoinette chez sa mère, une semaine avant de rencontrer le psychiatre de Paradis, clef en main :

Une semaine assise dans un fauteuil en cuir à contempler le paysage offert par l'unique fenêtre de ma chambre d'enfant qui donne sur un mur de brique. De grosses briques grises comme celles d'une prison couronnée par une couche de barbelés et un système de surveillance. Un mur qui frappe par sa proximité. Un mur qu'on peut toucher du bras si on s'assoit sur le rebord de l'étroite fenêtre, sans autre utilité que celle de constituer une sortie de secours en cas de feu, à condition que le feu n'ait pas envahi l'enclave entre les bâtiments jumeaux qui sont habités par des gens sans rapport les uns avec les autres, unis à leur insu, malgré eux, dans leur dos, par la main d'un architecte<sup>93</sup>.

Par le truchement de la comparaison, la brique grise ouvre la description sur la réalité carcérale, donnant même la vague impression que les « bâtiments jumeaux » sont les baraques à condamnées d'un camp de la mort : les barbelés, la surveillance, l'espace ultra-restreint décrivent un endroit claustrophobe où le confinement côtoie l'imaginaire du feu, voire de la crémation en groupe. Les murs de cette prison aux accents concentrationnaires se

---

<sup>92</sup> Martine-Emmanuelle Lapointe, « Dans la fiction, absolument », *Voix et images*, n° 1 (106), automne 2010, p. 133.

<sup>93</sup> Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, loc. cit., p. 72.

donnent d'ailleurs à voir partout<sup>94</sup>, dont à l'intérieur du faux château Walt Disney de la fin, où Antoinette subira son exécution ratée : « Mon énergie me fuyait, je devais me concentrer et je ne voyais que le mur de brique grise qui était lié à tous les moments forts de ma vie<sup>95</sup>. » Par un renversement complet, *the happiest place on earth* (premier slogan de Walt Disney pour décrire son parc d'amusement) devient aussi mensonger que le *Arbeit macht frei* d'Auschwitz, car ce faux paradis pour enfants cache en façade, chez Arcan, l'atrocité de la mort, au même titre que les machiavéliques douches des nazis servaient, dans les faits, de salle d'exécution pour le nettoyage ethnique hitlérien.

Dans le même ordre d'idées, les lieux de rendez-vous relèvent d'une spirale d'enfermement, car ils sont toujours doublés par une deuxième destination inattendue pour Antoinette, comme des gouffres qui se prolongent. Primo, lorsqu'elle arrive au Nautilus plus, cette destination se révèle ne pas être le véritable lieu de rencontre fixé par la compagnie (l'éventuelle « suicidée » doit tout de suite se rendre à un bâtiment abandonné où l'attendent les membres du comité de Paradis, clef en main). Secundo, quand elle constate que les danseuses du bar Chez Paré sont de connivence avec la compagnie, elle est invitée à aller dans une église vide où l'attend non pas un prêtre mais un psychiatre incapable. Tertio, lorsqu'elle gagne la partie de poker au zoo contre ce psychiatre, elle remporte en même temps son dernier voyage vers un château Walt Disney, où ses bourreaux l'attendent pour son exécution. L'enjeu de ce dédoublement ne doit pas uniquement être compris comme une stratégie de brouillage de pistes pensée par la compagnie clandestine Paradis, clef en main, mais aussi comme un

---

<sup>94</sup> À noter que, pour se rendre à son lieu d'exécution, la narratrice insiste sur sa condition de captive, à partir du symbole même de la liberté, la voiture : « Je roulais en prison. » [*Ibid.*, p. 199.]

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 208.

labyrinthe d'emprisonnement dont le centre à trouver est un Minotaure qui figure autant la mort-suicide que l'allégorie d'un passé en héritage.

Le chronotope bakhtinien, défini comme « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature<sup>96</sup> », aide à mieux saisir cette logique du double, tout en révélant l'enjeu allégorique du château de la mort. Considéré dans la totalité de sa complexité, c'est-à-dire en tant qu'*espace-temps*, le lieu représente en effet plus que sa propre image, à savoir une sorte de verticalité qui pointe dans deux directions opposées : l'anticipation (le futur) et la généalogie (le passé). En amont de tous les endroits à visiter tout juste décrits se trouve le cauchemar d'une société dystopique à venir où le suicide est devenu une pure transaction, la vie et la mort étant fondamentalement monnayable et ayant la même valeur d'échange. En aval de chaque lieu se révèlent allégoriquement les causes de ce monde cauchemardesque, enfanté par la perversion du projet utopique et émancipateur de la Révolution tranquille : le premier rendez-vous survient dans un Nautilus plus, symbole d'un narcissisme contemporain qui réduit tout au paradigme du paraître et qui est tributaire d'un certain hédonisme hippie; le deuxième rendez-vous se déroule dans un bar de danseuses nues, symptôme d'une société où la logique de la sexualisation s'affirme partout en dogme, comme autant d'échos de la révolution sexuelle des années 1960 et 1970; le troisième rendez-vous est fixé dans un zoo, ultime image d'une société déstructurée par les slogans d'autrefois (exemples<sup>97</sup> : « Il est interdit d'interdire! », « Il faut jouir sans entrave! », etc.), enclenchant une régression généralisée vers le règne des pulsions (de vie comme de mort).

---

<sup>96</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2013, p. 237.

<sup>97</sup> Meuleau, Maurice, *L'Histoire de France en 100 mots célèbres*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 210.



Le dernier lieu, celui du suicide raté, confirme l'idée d'un parcours plus allégorique qu'initiatique, car il matérialise de façon convergente tous ces éléments critiques dans le château Walt Disney. Tel qu'évoqué précédemment, derrière les portes de ce bâtiment plus « Dracula » que « Mickey Mouse » se trouve la guillotine, objet sanguinaire et symbolique à situer spatialement et temporellement dans la France de 1789. Le spectre de la Révolution française est renforcé par le nom du personnage principal, Antoinette Beauchamp, cette dernière allant jusqu'à dire : « J'étais Marie-Antoinette<sup>98</sup>. » La dame en costume d'époque qui accueille cette Marie-Antoinette plus québécoise que française à son arrivée au château établit un rapprochement entre l'histoire révolutionnaire de la France et du Québec grâce au fleurdelisé sur fond bleu : « Une femme en robe bleue fleurdelisée s'est approchée de la voiture, elle a déverrouillé la portière pour que j'en sorte<sup>99</sup>. » Le lien à faire entre la mort réifiée et un certain héritage de la révolution des années 1960 au Québec s'impose subtilement. Ce qui apparaît dans cette scène de la guillotine est donc bel et bien le chronotope bakhtinien, car ce château d'une autre époque dit l'Histoire de la belle province et le legs de sa Révolution tranquille, à savoir que l'utopie moderniste des droits et libertés, dans la nouvelle perspective de la mort désacralisée, pourrait un jour faire ses victimes.

Présentée comme dérive individualiste des libertés néolibérales, la position pro-choix relative au suicide, basée sur l'idée que « ni l'État, ni la religion, ni la société, ni la famille, ni les amis ne doivent s'interposer entre les corps et l'énergie vitale qui les anime<sup>100</sup> », est même

---

<sup>98</sup> Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, *loc. cit.*, p. 201.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 18.

associée à une forme nouvelle d'obscurantisme dans les mots de la narratrice, comme pour montrer qu'un extrême et son contraire reviennent au même :

Je n'ai pas tout saisi de la complexité de l'enjeu et des nuances idéologiques du discours de monsieur Paradis. Au contraire. Dans mon désir de mourir, le désir de mourir des autres était le dernier de mes soucis. La guerre des valeurs et des droits, je l'ai toujours laissée aux autres. Ainsi sont la plupart des suicidaires : bouffés par l'urgence de s'en aller loin des autres, de prendre la porte du monde; réduits à leur petite personne détestée, penchés sur leur grande noirceur<sup>101</sup>.

L'expression « grande noirceur » ici n'est aucunement fortuite, car elle renvoie à un subtil idéologème, concept défini par Cros comme « un micro-système sémiotico-idéologique sous-jacent à une unité fonctionnelle et significative du discours<sup>102</sup> ». Foncièrement péjorative, « grande noirceur » décrit, depuis 1960, la période clérico-duplessiste précédant la Révolution tranquille, dont les acteurs de cette dernière firent usage pour raconter l'Histoire. Associée au sujet suicidaire postmoderne libre de passer à l'acte comme bon lui semble, cette même expression redit, à l'inverse, par la fiction de l'anticipation, « la subversion des idéaux de la Révolution tranquille<sup>103</sup> », en conjuguant le passé au futur.

## 2.2. La mort sociologique de Dieu

La fonction de ce chronotope s'apparente à celle d'un miroir qui reflète l'image du passé dans celle du futur, avec les reflets du nihilisme contemporain. Dans sa conception nietzschéenne, cette idée est liée à l'effondrement des croyances et celle que « *Dieu est mort*<sup>104</sup> », événement sociologique entamé en France vers 1789 et annoncé, dans le Québec de 1948, par l'anticlérique *Refus global* et son utopie séculière, pour ne pas dire athée : « Un petit

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>102</sup> Edmond Cros, *La Sociocritique*, *loc. cit.*, p. 165.

<sup>103</sup> Emmanuel-Martin Meunier et Jean-Philippe Warren, *Sortir de la « Grande noirceur ». L'horizon « personnaliste » de la Révolution tranquille*, Cap-Saint-Ignace, Septentrion, 2002, p. 87.

<sup>104</sup> Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Folio, 1995, p. 21.

peuple serré de près aux soutanes restées les seules dépositaires de la foi, du savoir, de la vérité et de la richesse nationale<sup>105</sup> », « La société née dans la foi périra par l'arme de la raison : l'INTENTION<sup>106</sup> », sont quelques exemples des invectives de Borduas envers le catholicisme de son époque. Le déclin sociologique de cette religion survint subitement quelques années plus tard, durant et après la Révolution tranquille, phénomène subtilement évoqué par la narratrice de *Folle* à partir des théories de son grand-père :

Il disait qu'au Québec, Dieu était mort plus vite qu'en Europe, il disait qu'en Europe, Dieu avait agonisé pendant plusieurs siècles, alors qu'ici il était mort subitement. Ici, on l'avait carrément abattu, d'ailleurs son cadavre était encore chaud, la preuve en était qu'on retrouvait des curés hypocrites et abuseurs d'enfants dans tous les téléromans<sup>107</sup>.

Le roman *À ciel ouvert*, quant à lui, résume ce fait en évoquant la croix du mont Royal comme « un fossile, la trace que par là un dieu avait existé<sup>108</sup> ». Par différents indices, *Paradis, clef en main* dit que cette rupture totale et subite – qui se traduit, entre autres, par la négation des croyances anciennes et des valeurs d'antan – est l'un des facteurs favorisant l'avènement d'une société dystopique en perte de repères, sinon celui de l'argent et de son règne, comme en font foi les amalgames entre l'absence de Dieu et sa substitution par la compagnie Paradis, clef en main tout au long du récit (à commencer par le titre du roman) : le tableau sur lequel « [...] au lieu du Christ en croix, éclairé à sa base par une multitude de lampions multicolores, se trouvait l'imposante peinture de monsieur Paradis<sup>109</sup> », lequel « [...] avait le regard infiniment triste de Dieu sur sa création<sup>110</sup> », ainsi que le comité de la compagnie Paradis, clef

---

<sup>105</sup> Paul-Émile Borduas, *Refus global et autres écrits*, loc. cit., p. 65.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>107</sup> Nelly Arcan, *Folle*, loc. cit., p. 140.

<sup>108</sup> Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, loc. cit., p. 211.

<sup>109</sup> Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, loc. cit., p. 83

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 85.

en main, à l'image d'une « dernière cène bureaucratique<sup>111</sup> », ne sont que divers exemples qui s'inscrivent dans cette logique, celle d'un constat du vide, de l'absence et de la substitution<sup>112</sup>.

Sorte d'angle mort de tout le récit, cette référence répétée à la liquidation du catholicisme au Québec durant les années 1960 et 1970 partout dans le texte, ainsi que son remplacement par une société marchande en quête (ou en manque) de dieux nouveaux, éclaire autrement la symbolique des lieux de rendez-vous durant l'intrigue. Cette liquidation apparaît certes comme « LA » cause rendant possible le suicide assisté (sans la mort sociologique de Dieu, tout n'est pas permis); bien plus, elle semble mettre en évidence tacitement les facteurs qui sont la cause des nombreux suicides du Québec postmoderne<sup>113</sup> par chaque endroit visité à partir de son envers : derrière le narcissisme, l'hypersexualité, l'hédonisme-individualiste

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>112</sup> Il est à noter qu'il existe tout un ensemble de références, cachées ou non, à la religion, à son absence (et à ses conséquences), dans l'ensemble de l'œuvre de Nelly Arcan. Dans *L'Enfant dans le miroir*, l'obsession du corps sert de prétexte pour penser la question d'une éternité désertée par Dieu : « Si aujourd'hui personne n'échappe aux problèmes de poids c'est que le corps est devenu une porte sur l'éternité » (p. 33), « Il faut dire qu'en devenant athée l'humanité a voulu perdre du poids » (p. 35) [Nelly Arcan et Pascale Bourguignon, *L'Enfant dans le miroir*, Montréal, Marchand de feuilles, 2007]. Dans *À ciel ouvert*, outre les références multiples à la fin du monde comme dans *Paradis, clef en main*, Dieu est au carrefour de multiples comparaisons qui évoquent son absence et sa substitution : « Julie venait d'avoir trente-trois ans l'an dernier, l'âge du Christ comme elle aimait à le répéter, mais cet âge est la seule chose qu'elle eût jamais partagée avec le Christ » (p. 8), « Une joute venait de se terminer et une autre commençait, celle de la dispersion, à travers la ville, de la bonne nouvelle, opérée par l'esprit non de Dieu mais du Sport » (p. 19) [Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, *loc. cit.*, p. 8 et 19]. Dans *Folle*, la protagoniste fait de multiples références à la piété désormais désuète de son grand-père, dont ce passage particulièrement éclairant encore une fois pour *Paradis, clef en main* : « Depuis l'avènement de la modernité, le suicide a perdu son côté héroïque. Si mon grand-père vivait toujours, il dirait que désormais se tuer n'est plus un outrage à la face de Dieu mais une sorte de crevaison, il dirait que sans la menace de la damnation éternelle au bout de la corde, le suicide est devenu une option » [Nelly Arcan, *Folle*, *loc. cit.*, p. 16]. Dans *Putain*, lorsque la narratrice évoque son client handicapé et leur conversation littéraire, l'échec de la société scientifico-séculière est évoquée clairement : « [...] et Jean-Paul Sartre, et la nausée qu'on éprouve devant ce qui vit, devant ce qui grandit sans se soucier de sa position occupée dans l'histoire des idées, sans tenir compte de l'échec de la science à remplacer Dieu, du religieux qui s'insinue dans le plus sûr, la chimie, la génétique [...] » [Nelly Arcan, *Putain*, Seuil, Paris, 2001, p. 137].

<sup>113</sup> Dans cette perspective de la « mort de Dieu », la postmodernité évoquée ici renvoie à la définition qu'en donne Lyotard, celle de « l'incrédulité à l'égard des métarécits » (Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, *loc. cit.*, p. 7), en l'occurrence, chez Arcan, celle du christianisme catholique, tombé en désuétude après la Révolution tranquille. De la rapidité de ce phénomène sociétaire, un sociologue pourrait presque dire que la modernité du Québec n'a pas eu lieu, seulement sa modernisation accélérée, car le Québec traditionnel d'antan devint presque du jour au lendemain une société postmoderne sans le long processus de la modernité.

évoqués précédemment se trouvent en décombres et en souffrance le corps, la sexualité, la famille, tout ce que le sacré investissait de ses codes et qui, aujourd'hui mis à mal, tourne à vide, laisse seul, devient marchandise. La narratrice d'*À ciel ouvert* résume clairement cette idée dans un passage qui se déroule – sans hasard aucun – aussi au Nautilus Plus :

De nos jours tout le monde était sa propre vedette et il n'y avait plus de public. Dieu qui était mort avait vidé ses créatures de leur capacité à adorer autre chose qu'elles-mêmes, et ces créatures avaient ensuite dû se remplir de santé mentale et physique, se recoudre à l'hygiène. La place vide de Dieu avait dû être remplacée par un milliard de pacotilles, et les gens couraient désormais sur des tapis vers le contrôle, la stabilité et la célébration de leur corps, vers leur éternité, la brillance à perpétuité<sup>114</sup>.

Quelques pages plus loin, la narratrice renchérit :

Après l'effondrement des institutions morales et religieuses, après la table rase historique du devoir, du sacrifice, de l'abnégation de soi-même, bref, de l'ordre établi, il ne restait plus que la beauté pour unir les êtres, et aussi l'argent, qui avait tendance à s'accumuler autour des êtres beaux. Sur le plan social l'amour ne s'opposait plus à la prostitution, et la prostitution, qui marchandait les êtres, sélectionnait les plus beaux, c'était la logique darwinienne, le retour aux sources, aux trophées, aux babouins<sup>115</sup>.

Lieu de conditionnement autant physique qu'idéologique, le Nautilus Plus devient la prison postmoderne du corps et de son image, toutes deux réifiées parce qu'exploitables monétairement. À l'image du babouin primitif se substitue celle du hamster de laboratoire courant sur sa roue de Sisyphe.

Ce constat de la vacuité doit être interprété avec nuances. *Paradis, clef en main* ne peut pas être considéré comme un roman vaguement catholique, militant pour un retour à la foi, car Nelly Arcan semble bel et bien avoir une sensibilité agnostique ou athéiste, la croyance

---

<sup>114</sup> Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, *loc. cit.*, p. 129-130.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 144.

religieuse étant souvent présentée comme irrecevable ou littéralement naïve par ses personnages principaux. Un commentaire de la narratrice suffit à le prouver<sup>116</sup> :

Partout, la normalité des églises abandonnées se donnait à voir, avec son lot de clairs-obscur et de désertion, sa hauteur obsolète laissée à elle-même, ses fioritures et ses vitraux, ses représentations comiques de la divinité, sa conception naïve d'un autre monde où les anges sont des hommes qui volent dans le ciel avec des pénis d'enfant<sup>117</sup>.

Il n'en demeure pas moins qu'au-delà de ces réflexions d'Antoinette, l'œuvre d'Arcan dit les conséquences de la perte du « fragile absolu » judéo-chrétien, pour parler comme Žižek<sup>118</sup>, tout en imaginant la décadence pour une société caractérisée par le présentisme et dont la

---

<sup>116</sup> Encore une fois, il existe plusieurs exemples d'éléments qui abondent en ce sens, celui d'une romancière dont l'agnosticisme ou l'athéisme semble transparaître chez ses héroïnes, comme autant de porte-paroles déguisées, à commencer par la narratrice de *Paradis, clef en main* : « Tromper l'attente, combler le vide : l'essence même de la prière » [Nelly Arcan, *Paradis, clef en main, loc. cit.*, p. 183]. Dans *L'Enfant dans le miroir*, la question est déviée par le thème de l'humanité entière, comme pour mieux figurer la pensée d'un enfant-narrateur pour qui son point de vue, tributaire de celui de sa société, s'applique au monde entier : « En devenant athée l'humanité a voulu toucher le ciel par une voie terrestre » [Nelly Arcan, *L'Enfant dans le miroir, loc. cit.*, p. 36]. Dans *À ciel ouvert*, les choses sont légèrement différentes, car l'existence de Dieu semble être une possibilité, même s'Il est réduit aux raisonnements simplistes des personnages : « Pour Julie il resterait un signe qui s'adressait au monde entier, c'était la puissance de la nature grandiose qui rejetait sur les hommes leur propre arrogance, Dieu l'enfant braillard » (p. 22), « Elle se trompait sur ce qu'était Julie et ce que voulait Charles, elle ne pouvait pas le savoir d'ailleurs, ce qu'il voulait, parce que lui-même était perdu, ne le savait plus, parce que seul Dieu, qui n'existait pas en tant qu'Intervenant direct, en tant que Professeur dans le questionnement des hommes, aurait pu le lui dire. » (p.162) [Nelly Arcan, *À ciel ouvert, loc. cit.*, p. 22 et 162]. Dans *Folle*, Dieu est une idée à ridiculiser par des associations saugrenues ou vulgaires qui accompagnent les pensées de la narratrice, marquée par son grand-père fanatique (avatar du père dans *Putain*) et laissée à elle-même au Cinéma l'Amour : « Il est peu probable que Dieu ait prévu avant la Création que les scènes vues à travers le récit des autres seraient toujours les plus longues, ni qu'elles contiendraient trop de détails; on peut également se demander si, depuis que j'ai peur de la face cachée des choses et de ta présence que je pourrais y découvrir, les arbres poussent toujours sur le Mont-Royal. » (p. 28), « Mon grand-père a toujours dit que, depuis le début des temps, de nombreux hommes avaient entendu Dieu, mais que personne ne l'avait jamais vu. Les deux ou trois premières fois, je n'ai pas voulu me branler dans la salle, je ne l'ai fait qu'une fois de retour chez moi » (p. 110) [Nelly Arcan, *Folle, loc. cit.*, p. 28 et 110]. Finalement, dans *Putain*, toute relation à Dieu semble risible, qu'il s'agisse de la communion ou de la prière : « [...] petit rond blanc et fragile que je soupçonnais de ne rien contenir du tout, pourquoi Dieu s'abaisserait-il à résider là-dedans [...] » (p. 11), « [...] mon Dieu faites que je sois bonne, que mon père m'aime et que je sois bonne, protégez ma famille et quoi encore, c'est trop loin derrière moi et je ne prierai plus jamais de toute façon, j'ai envie de rire quand j'y pense [...] » (p. 72) [Nelly Arcan, *Putain, loc. cit.*, p. 11 et 72].

<sup>117</sup> Nelly Arcan, *Paradis, clef en main, loc. cit.*, p. 83.

<sup>118</sup> Voir : Slavoj Žižek, *Fragile absolu. Pourquoi l'héritage chrétien vaut-il d'être défendu?*, Paris, Champs essais, 2008.

mémoire collective fut marquée par l'amnésie du jour au lendemain de sa Révolution tranquille. D'où l'idée de dystopie :

De nos jours, il est fréquent d'entendre formuler une critique des démocraties libérales de l'Europe occidentale ou de l'Amérique du Nord, leur reprochant de contribuer au dépérissement de la mémoire, au règne de l'oubli [...]; coupés de nos traditions et abrutis par les exigences d'une société des loisirs, dépourvus de curiosité spirituelle comme de familiarité avec les grandes œuvres du passé, nous serions condamnés à la vanité de l'instant et au crime de l'oubli. Ainsi, de manière moins brutale mais finalement plus efficace, car ne suscitant pas notre résistance, faisant de nous au contraire les agents consentants de cette marche vers l'oubli, les États démocratiques conduiraient leur population au même but que les régimes totalitaires, c'est-à-dire au règne de la barbarie<sup>119</sup>.

En d'autres mots, par le thème du religieux, et sans la foi ou la nostalgie chrétienne, le roman critique et diagnostique le règne de l'oubli, que la société des loisirs postreligieuse « comble » par la quête d'un bonheur monétaire, entre autres. Dystopie rime donc, chez Arcan, avec oubli et barbarie.

### 2.3. Donjon 2.0 : la technologie et le miroir

Le nihilisme qui se donne à lire dans le roman et qui, selon Arcan, caractérise le Québec dystopique d'aujourd'hui et de demain doit aussi être compris à partir des théories de Baudrillard, celles relatives à l'hyperréalité, car le lieu dans *Paradis, clef en main* est aussi celui de la technologie et du miroir<sup>120</sup>. Dans *Simulacres et simulation*, ce nihilisme se définit par un horizon technologique qui est nôtre et qui instaure un rapport nouveau à l'image et au

---

<sup>119</sup> Tzvetan Todorov, *Le Siècle des totalitarismes*, loc. cit., p. 657.

<sup>120</sup> Au sujet du miroir, à la fois central et crucial chez Arcan, il s'impose comme thème moteur dès *Putain*, et sa première occurrence fixe en quelque sorte sa fonction sémiotique d'un livre à l'autre, celle du « dis-moi qui est la plus belle » : « Et je ne saurais pas dire ce qu'ils voient lorsqu'ils me voient, ces hommes, je le cherche dans le miroir tous les jours sans le trouver, et ce qu'ils voient n'est pas moi, ce ne peut pas être moi, ce ne peut être qu'une autre, une vague forme changeante qui prend la couleur des murs, et je ne sais pas davantage si je suis belle ni à quel degré [...] » [Nelly Arcan, *Putain*, loc. cit., p. 20]. Dans *Folle* (avec le mur aux miroirs du loft qui reflète, durant le rave, les effets du système d'éclairage) et dans *À ciel ouvert* (avec les écrans dans le Nautilus Plus qui servent de miroir fantasmagique au personnage de Julie, qui devient la star à l'écran), le miroir se confond de plus en plus avec l'idée d'une aliénation narcissique par la technologie.

réel, celui de l'hyperréalité : « Aujourd'hui l'abstraction n'est plus celle de la carte, du double, du miroir ou du concept. La simulation n'est plus celle du territoire, d'un être référentiel, d'une substance. Elle est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel<sup>121</sup>. » Le nihilisme qui en découle n'est pas étranger à la « mort de Dieu » nietzschéenne, bien que son fonctionnement ne procède pas tellement du désespoir de la perte, mais plutôt d'un donjon 2.0, situé derrière l'œil :

Le nihilisme est aujourd'hui celui de la transparence, et il est en quelque sorte plus radical, plus crucial que dans ses formes antérieures et historiques, car cette transparence, cette flottaison, est indissolublement celle du système, et celle de toute théorie qui prétend encore l'analyser. Quand Dieu est mort, il y avait encore Nietzsche pour le dire – grand nihiliste devant l'Éternel – et le cadavre de l'Éternel. Mais devant la transparence simulée de toutes choses, devant le simulacre d'accomplissement matérialiste ou idéaliste du monde dans l'hyperréalité (Dieu n'est pas mort, il est devenu hyperréel), il n'y a plus de Dieu théorique et critique pour reconnaître les siens<sup>122</sup>.

À mi-chemin entre le miroir et l'ordinateur, le plafond-écran d'Antoinette s'inscrit dans cette logique, entre autres parce qu'il donne l'illusion de la liberté et de la déité à son utilisatrice, qui le décrit comme une « artillerie technologique » qu'elle fait « fonctionner comme Dieu a bâti le monde : par des ordres. Par la force du Verbe<sup>123</sup> ». Antoinette s'y mire en se racontant, elle dessine virtuellement la carte de son existence pour mieux faire de sa vie une sorte d'hypertexte à lire, un fantasme technologique d'intimité révélée dont la trajectoire ne lui donnera malheureusement pas la toute-puissance divine mais seulement la transparence de son discours mélancolique.

---

<sup>121</sup> Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 2002, p. 10.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>123</sup> Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, *loc. cit.*, p. 21.



Cette logique est celle d'Écho et Narcisse, laquelle n'est pas sans lien avec l'imaginaire dystopique d'un point de vue psychanalytique :

[A]ujourd'hui, la dénommée personnalité narcissique nous incline à conclure qu'il y a un pacte direct entre le surmoi et le ça au détriment du moi. Les puissances sociales, représentées par les pressions surmoïques, manipulent directement les pulsions obscènes du sujet, en court-circuitant la rationalité et l'autonomie incarnée par le moi. Voilà la leçon élémentaire à tirer des « totalitarismes »<sup>124</sup>.

Dans le roman, la transparence de Baudrillard peut ainsi être comprise, à la lumière de Žižek, comme la prison du narcissisme (celui d'Antoinette) et comme l'espionnage du voyeurisme (celui de sa Mère) jusqu'à ses ultimes conséquences : la mort libre donnée en spectacle, avatar d'une société qui rappelle, de façon inversée, les totalitarismes d'autrefois, comme cela a été signalé auparavant avec Debord. Même si le suicide raté d'Antoinette ne survient pas devant son plafond-écran sous le regard de sa mère, il procède du même principe : « On jouerait avec ma vie, j'avais fait de ma mort un divertissement<sup>125</sup> », affirme-t-elle, commentaire qui n'est pas sans rappeler celui relatif au suicide de son oncle Léon, qui a aussi fait affaire avec Paradis, clef en main : « Le suicide de Léon est l'un de ceux dont on a parlé dans les médias. Quand l'histoire est sortie, il y a eu une onde de choc. La presse s'exaltait, elle avait entre les mains un *reality show* de la mort organisée<sup>126</sup>. » Le roman fait donc bien plus que simplement critiquer une dérive possible du Québec postmoderne, il dit la barbarie qui prolifère technologiquement sur le cadavre de Dieu et dans l'atrophie *infernale* d'un moi en spectacle, cette idole nouvelle et décevante.

---

<sup>124</sup> Slavoj Žižek, *Fragile absolu. Pourquoi l'héritage chrétien vaut-il d'être défendu?*, loc. cit., p. 91.

<sup>125</sup> Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, loc. cit., p. 198.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 152.

#### 2.4. *In inferno nulla est redemptio*<sup>127</sup>

L'enfer est sans conteste le lieu virtuel tapi derrière le titre, le texte et le futur dans *Paradis, clef en main*, motif qui se retrouve partout dans le reste de l'œuvre d'Arcan, ne serait-ce que de façon furtive. Cette thématique a été analysée de pair avec celle des camps par Hannah Arendt selon un angle qui n'est pas étranger à la mort sociologique de Dieu :

Rien peut-être ne distingue plus radicalement les masses modernes de celles des siècles passés que la perte de la foi en un Jugement dernier : les pires ont perdu leur peur, les meilleurs leur espoir. Aussi incapables qu'avant de vivre sans peur et sans espoir, ces masses sont attirées par toute entreprise qui semble promettre la fabrication par l'homme du Paradis qu'elles avaient désiré et de l'Enfer qu'elles avaient redouté. De même qu'en ses aspects les plus populaires, la société sans classes de Marx présente une étrange ressemblance avec l'âge messianique, de même la réalité des camps de concentration ne ressemble à rien tant qu'aux représentations médiévales de l'Enfer<sup>128</sup>.

Les protagonistes d'Arcan, que *Paradis, clef en main* relègue d'emblée au « on » de la collectivité, se confondent bel et bien à ces masses qui, sans foi ni loi, « sont attirées par toute entreprise qui semble promettre la fabrication de l'homme du Paradis qu'elles avaient désiré et de l'Enfer qu'elles avaient redouté » (phrase d'Arendt qui résume de façon surprenante l'enjeu et la visée de l'entreprise de monsieur Paradis). L'idée d'une compagnie concentrationnaire évoquée précédemment est ainsi renforcée et revêt dès lors un autre sens, car l'équivalence entre le thème de la crémation (de l'enfer) et de l'usine à mort (concentrationnaire) de monsieur Paradis se révèle<sup>129</sup>.

---

<sup>127</sup> Phrase latine qui se trouve sur la toile de Memling, *La vanité terrestre et le salut divin*, et qui signifie « Il n'y a aucune rédemption en enfer ».

<sup>128</sup> Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*, loc. cit., p. 794-795.

<sup>129</sup> Dans *À ciel ouvert*, le monde est décrit par une équivalence entre four crématoire et fournaise infernale : « le monde comme un four, tourné vers l'enfer » [Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, loc. cit., p. 7] et « l'enfer avait déjà franchi les portes de Montréal pour ouvrir son large four » [*Ibid.*, p. 219]. Toujours dans *À ciel ouvert*, quand Rose fouille l'ordinateur de son amoureux, elle y trouve « [...] des images de shootings, des centaines de corps de modèles s'empilant les uns sur les autres, semblables à une peinture de chute de damnés vers les enfers, collection d'images de photo shoots et de magazines, des images pornographiques aussi [...] » [*Ibid.*, p. 178]. Ici, le captage d'images par photographie (associé au monde cool d'aujourd'hui) décrit *connotativement* le ravage par balles d'une tuerie (relégué au monde atroce d'hier), celui des corps empilés de Juifs tués par les nazis, enfer moderne s'il en est un, qui figura *pornographiquement* sur des journaux et magazines à la libération des camps.

Dans la tradition de certains romans dystopiques, et surtout à la manière des écrivains qui ont tenté de nommer l'expérience totalitaire du XX<sup>e</sup> siècle, Arcan établit, en effet, différents rapprochements entre la société de demain et l'enfer, ce lieu de la damnation spirituelle : « Avec plus ou moins de dextérité et de liberté, sciemment et inconsciemment, les auteurs d'Enfers ont, au XX<sup>e</sup> siècle, souvent pris modèle sur Dante<sup>130</sup>. » Dans le roman, l'enfer constitue l'envers du décor, celui du paradis annoncé dès le titre, autant qu'il incarne la crise sociétaire présente et future : « Dans son dernier roman publié en 2009, *Paradis, clef en main*, Nelly Arcan va continuer d'arpenter l'enfer montréalais<sup>131</sup> », affirme Gilles Dupuis, après quoi il ajoute, au sujet de l'intertextualité présente dans le récit : « À l'instar de *La Divine Comédie*, l'enfer se trouve à l'envers dans la mesure où il débouche sur les toits, c'est-à-dire sur le ciel<sup>132</sup>. » Différents indices romanesques abondent dans le sens de ces propositions, de la simple expression ponctuelle « illusion d'optique diabolique<sup>133</sup> » pour décrire le premier lieu de rendez-vous entre Antoinette et les responsables de *Paradis, clef en main*, jusqu'au rapprochement inusité entre la mère de cette dernière et un hideux démon : « Quinte de toux venue des entrailles de l'enfer, montée de son cul de fer, de feu, de cris brûlés et éternels<sup>134</sup>. » Mais c'est en définitive par le caniche que le parallèle gagne en substance et dynamise symboliquement le récit, car l'animal en question constitue une sorte de signe sémiotique qui

---

<sup>130</sup> Éric Faye, *Dans les laboratoires du pire. Totalitarisme et fiction littéraire au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 1993, p. 176.

<sup>131</sup> Gilles Dupuis, « Arcanes de Montréal : la métropole dans les romans de Nelly Arcan », *Études littéraires*, vol. 45, n° 2, 2014, p. 35-36.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>133</sup> Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, *loc. cit.*, p. 49.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 213.

permet la porosité entre l'ici sociologique et l'ailleurs théologique<sup>135</sup>. En effet, l'animal guide et tourmente Antoinette dans les lieux de rendez-vous fixés par Paradis, clef en main à la manière d'un Virgile animalier errant d'un cercle infernal à l'autre, voire d'un petit diabolotin perché sur son épaule, et ce, afin de l'inciter à la faute; « caniche miniature, surexcité, satanique<sup>136</sup> », l'animal est aussi décrit comme « chien de la mort<sup>137</sup> », expression à un mot près d'*ange de la mort*. C'est d'ailleurs lui qui incite Antoinette au suicide à la fin en « jappant à tout rompre en décrivant des cercles, en allant se frapper aux meubles, couinements, grognements, halètements<sup>138</sup>. » La narratrice va même dire : « Si le caniche n'avait pas été là, je n'aurais peut-être pas appuyé. Qui sait, je n'aurais peut-être pas posé le geste<sup>139</sup> », réflexion à mettre en relation avec, au début, ce petit démon frisé dans l'édifice à plusieurs étages, comme autant de cercles infernaux : « Quelle était la signification de la présence de ce caniche-ci en ce lieu<sup>140</sup>? » La réponse à cette question<sup>141</sup> pourrait être qu'Antoinette ne réalisait pas qu'en cognant aux portes de Paradis, clef en main (comme à celles du futur), elle pénétrait dans un enfer où tout espoir d'en sortir était vain, le chien en étant l'indice caché, le *déjà-là*.

Ces références à l'enfer dantesque coexistent avec un phénomène d'intermédialité, concept défini par Müller de la façon suivante : « Un produit médiatique devient

---

<sup>135</sup> Tel qu'évoqué par Cécile Hanania dans son compte rendu critique sur *Paradis, clef en main*, le caniche comporte aussi une dimension intertextuelle forte, celle liée à *Alice au pays des merveilles*.

<sup>136</sup> Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, *loc. cit.*, p. 172.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>141</sup> Michel Peterson, pour sa part, répond à cette question par une autre question : « N'est-ce pas la fidélité à la mort que vient signifier cet animal? » [Michel Peterson, « Ce qui se tient là derrière », *Spirale*, n° 234, Automne 2010, p. 78].

intermédiatique quand il transpose le côté à côté multimédiatique, le système de citations médiatiques, en une complicité conceptuelle dont les ruptures et stratifications esthétiques ouvrent d'autres voies à l'expérience<sup>142</sup>. » La fonction du caniche en tant que signe intermédiaire avec un hors-texte théologico-symbolique converge vers un chef-d'œuvre de la peinture médiévale : l'animal rappelle non seulement l'enfer mais, plus spécifiquement, la vanité, car il conjure non seulement Dante mais aussi Memling. Le célèbre triptyque de ce peintre flamand intitulé *La vanité terrestre et le salut divin*, « une peinture de chute de damnées vers les enfers<sup>143</sup> » (expression tirée d'*À ciel ouvert*), cadre exactement avec l'imagerie de *Paradis, clef en main*, autant par son iconographie que par sa morale : par le biais d'Antoinette, qui a survécu à son suicide et qui s'est réconciliée avec la vie, le roman indique implicitement qu'il faut choisir la vie et non pas le suicide, expression déclinable de différentes façons chez Memling (il faut choisir le bien et non pas le mal, Dieu et non pas Lucifer, etc.). Bien plus, l'un des motifs de cette toile semble être subtilement repris par Arcan :

Le second tableau représente les tourments de l'Enfer [...]. Un monstre à la gueule béante attire irrésistiblement les damnés qui se tordent de douleur dans les flammes. Un démon danse sur leur corps, en brandissant une bannière où se trouve écrit : IN INFERNO NULLA EST REDEMPTIO. Un autre panneau symbolise la Vanité [...]. Une jeune femme toute nue, entourée d'un griffon et de deux lévriers, tient à la main un miroir qui reflète ses traits. Elle se détache sur un paysage où l'on distingue un moulin à eau, une maison bourgeoise et une tour d'église. Et voici, peinte sur un fond noir, la mort victorieuse ! Elle se dresse fièrement à côté d'une tombe où gît un squelette. Une banderole menace : ECCE FINIS HOMINIS. COMPARATVS SVM LVTO ET ASSIMILATVS SVM FAVILLE ET CINERI<sup>144</sup>.

<sup>142</sup> Jürgen Ernst Müller, « L'intermédiarité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinemas : revue d'études cinématographiques*, n° 2-3, 2000, p. 113.

<sup>143</sup> Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, *loc. cit.*, p. 178.

<sup>144</sup> Georges Henri Dumont, *Hans Memling*, Deventer, Marabout université, 1966, p. 74. La traduction du texte en capitales est la suivante : « Voici la fin de l'homme. Je suis comparable à de la boue. Je suis réduit en poussière et en cendres ».

Ce qui manque à cette description du tableau de Memling, c'est le petit caniche blanc très visible à la gauche de la jeune femme vaniteuse qui « tient à la main un miroir », laquelle rappelle spécifiquement Antoinette, son chien et son « plafond-miroir », ainsi que tous les personnages principaux d'Arcan comme autant « d'enfants dans le miroir » perdus dans la vanité de leur image. À la manière du tableau de Memling dans sa figuration de l'enfer, *Paradis, clef en main* se présente comme un *Memento mori*<sup>145</sup>, genre esthétique dont le mot d'ordre oscille entre deux signifiants connexes : « [...] l'expression (proprement : " souviens-toi de la mort ") est [...] souvent traduite par un " souviens-toi que tu vas mourir " qui redouble l'implication personnelle de l'enjeu<sup>146</sup>. » En cela, ce roman posthume reste fidèle au projet d'écriture tacite fixé dans l'excipit de *Putain*, c'est-à-dire celui d'une romancière qui « [...] interpelle la vie du côté de la mort<sup>147</sup> ». Bien plus, au-delà des parallèles entre *Paradis, clef en main* et un camp de la mort, il dit l'enfer de la vanité individualiste comme l'envers du décor d'un Québec postmoderne, que la mère d'Antoinette et monsieur Paradis (un père) ont donné en héritage à leur enfant.

### 3. Interdiscours sur l'origine et les fondements de l'inégalité

#### 3.1. La mère sacrificatrice

Il a été démontré que le lieu renvoie plus qu'à une simple prison, voire à un camp de concentration, mais aussi à un désert spirituel sociétaire que le virtuel transforme en enfer bien

---

<sup>145</sup> Associé exclusivement à la peinture, le *Memento mori* influence ici et là certains écrivains, dont l'exemple le plus convaincant est sans doute *L'Horloge* de Baudelaire, qui se termine par deux strophes éloquentes : « " Souviens-toi que le Temps est un joueur avide / Qui gagne sans tricher, à tout coup! c'est la loi. / Le jour décroît; la nuit augmente; *souviens-toi!* / Le gouffre a toujours soif; la clepsydre se vide. / " Tantôt sonnera l'heure où le divin Hasard, / Où l'auguste Vertu, ton épouse encor vierge, / Où le Repentir même (oh! la dernière auberge!), / Où tout te dira : Meurs, vieux lâche! il est trop tard! » [Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1992, p. 59.]

<sup>146</sup> Benjamin Delmotte, *Esthétique de l'angoisse. Le Memento mori comme thème esthétique*, Paris, PUF, 2010, p. 9.

<sup>147</sup> Nelly Arcan, *Putain*, *loc. cit.*, p. 187.

réel, celui de la mort à acheter et à vendre en spectacle. Il a aussi été évoqué, dans la première partie de ce chapitre, que l'enjeu du journal intime de la narratrice revêt une dimension contestataire et dénonciatrice par rapport aux agissements de Paradis, clef en main et de son fondateur, à la manière du personnage de D-503 dans *Nous autres*, qui fustige l'État Unique et son Bienfaiteur (nom de code métaphorique pour Staline). Il est tout aussi révélateur de constater que cette même confession, celle de la souffrance morale qu'Antoinette écrit, s'adresse simultanément à sa mère, geôlière et cible numéro un de son discours : « Ma souffrance morale à moi, elle s'écrit au fur et à mesure au plafond qui me surplombe de son omniscience. En quelque part, c'est à ma mère qu'elle s'adresse<sup>148</sup>. » Cet élément crucial fournit un premier indice d'un contraste entre l'anticipation signée Nelly Arcan et la dystopie au féminin en général, dont l'un des enjeux fondamentaux a été d'attaquer symboliquement le père et non pas la mère :

Women writers do use the stock conventions of dystopia, but – carrying patriarchy, technological advances, and the oppression of women to a logical extreme – they refocus these to expose their interrelation with questions of gender hierarchy, biological reproduction, and women's rights; in short, with sexual politics. Charnas and Carter, for example, use the nuclear catastrophe device to emphasize that the ultimate outcome of patriarchy is destruction<sup>149</sup>.

Introduit dans les années 1930 par Katharine Burdekin (*Swastika Night*, publié en 1937) et Ayn Rand (*Anthem*, publié en 1938), la dystopie écrite par les femmes, pour ne pas dire par les féministes à partir des années 1960 et 1970 (comme en font foi les livres de Piercy, Lessing, Charnas, Carter, Fairbairn et cie), a effectivement remis en question l'unique paradigme masculin de diverses façons. Même si les premiers romans de Nelly Arcan n'étaient pas des anticipations dystopiques et que tous ont traité d'enjeux liés à l'émancipation de la femme, la

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>149</sup> Dunja M. Mohr, *Worlds apart? Dualism and Transgression in Contemporary Female Dystopias*, *loc. cit.*, p. 36.

romancière a été tout aussi critique de cet aspect émancipateur en explorant parallèlement le thème de l'avilissement au féminin, raison sans doute pour laquelle, comme l'a remarqué Martine Delvaux, « on a reproché à Nelly Arcan sa représentation des femmes et sa " misogynie " <sup>150</sup> ».

Dans le même ordre d'idées, une certaine lecture féministe de l'œuvre de Nelly Arcan a voulu insister sur l'idée d'un patriarcat à dénoncer ou à déconstruire d'un récit à l'autre, voire sur celle que la vie même de la romancière aurait été victime de ce système mâle jusqu'au suicide : « L'attention obsédante prêtée au corps, à l'apparence et au sexe par les narratrices d'Arcan n'est que l'autre face d'un sentiment de soi fragile ou inexistant, en lien avec un héritage culturel édifié sur le modèle de la femme sacrificielle <sup>151</sup> », affirme Patricia Smart, dont la thèse est que « Nelly Arcan *est* ce cadavre <sup>152</sup> » sous la maison du patriarcat. Même si la lecture de Smart cerne une thématique décelable dans *Paradis, clef en main* (c'est monsieur Paradis, un père, qui assassine, « sacrifie », Antoinette), plusieurs motifs de cette anticipation dystopique semblent plutôt aller dans le sens de Michel Peterson <sup>153</sup>, qui affirme que « l'œuvre de Nelly ne se réduit pas à des tableaux de mœurs ou de genre, non plus qu'à une vague théorie critique de la domination masculine du corps des femmes à travers l'univers des travailleuses du sexe, de la pornographie ou de la chirurgie esthétique <sup>154</sup> ». Nelly Arcan

---

<sup>150</sup> Martine Delvaux, « Écriture et nudité. Les femmes de Nelly Arcan et de Vanessa Beecroft », *Tangence*, n° 103, 2013, p. 84.

<sup>151</sup> Patricia Smart, *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan*, Montréal, Boréal, 2014, p. 374.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 376.

<sup>153</sup> Notons au passage l'article de Christina Brassard sur le roman *Folle*, dont la thèse s'inscrit en faux contre les théories des *gender studies* : « Le discours sur les " déterminations biologiques " [...] reflété dans cette œuvre s'oppose donc à quelques constats formulés lors de certaines études sur le genre sexuel – notamment celles rédigées par Judith Butler » [Christina Brassard, « *Folle* de Nelly Arcan (2004) : les " déterminations biologiques " dans la construction identitaire masculine », *Romanica Silesiana*, vol. 8.1, 2013, p. 198].

<sup>154</sup> Michel Peterson, « Nelly me tangere », *Filigrane : écoutes psychanalytiques*, vol. 21, n° 2, 2012, p. 128.



elle-même a affirmé au sujet de son roman *Putain* : « On peut écrire toute une vie sur ce sujet sans accepter que le destin de la femme soit si étroitement lié, et plus que jamais, à sa dimension sexuelle. Attention : le patriarcat n'en est pas responsable. Ou plutôt, ce destin continue sans l'intervention des hommes<sup>155</sup>. » *Paradis, clef en main* vient autrement confirmer cette assertion, en inversant en quelque sorte la thèse de Smart, ou plutôt en la nuanciant à partir de la figure maternelle par laquelle « ce destin continue ». L'héritage culturel qui s'y dessine – celui de la postmodernité québécoise – a certes été édifié sur l'utopie d'une société meilleure, émancipée, mais celui-ci a tranquillement dégénéré de façon dystopique, souligne le roman d'Arcan, entre autres par l'intermédiaire d'un modèle de femme non pas sacrifiée par le patriarcat mais plutôt au moyen d'un modèle de mère sacrificatrice, pour ne pas dire sacrificatatrice<sup>156</sup>.

Avant de fouiller davantage cette affirmation, il faut la mettre en perspective avec le discours utopique d'autrefois tout juste évoqué, pas tellement celui du *Refus global*, mais plutôt l'idéal d'égalité homme et femme que la Révolution tranquille a enclenché dans son processus de (post)modernité instantanée. Dans son analyse de la société postcatholique québécoise, Raymond Lemieux a abordé cette question, selon l'angle révélateur du nouveau religieux après la ruine de la religion :

Quand on déclare, par exemple, qu'il existe un intouchable dans la culture québécoise et qu'il concerne l'égalité entre homme et femme, on procède explicitement à une double production *religieuse* : l'énoncé d'un espace sacré et celui d'un mythe. [...] Certes, compte tenu de sa fragilité, il est de bonne guerre de sacrifier une cause comme celle de l'égalité. Mais cela permet aussi de détourner le regard des

---

<sup>155</sup> Nelly Arcan, « La disparition des femmes », *L'actualité*, 15 septembre 2007, p. 106.

<sup>156</sup> Cela était déjà très présent dans le roman *À ciel ouvert*, qui « fait le procès du sexe, des sexes et de leur rivalité » [Gilles Dupuis, « Arcanes de Montréal : la métropole dans les romans de Nelly Arcan », *Études littéraires*, *loc. cit.*, p. 35.]

dynamiques d'inégalité qui non seulement perdurent, mais travaillent à ciel ouvert les sociétés occidentales. Pourtant, si l'on y porte quelque peu attention, il faut bien poser l'hypothèse que la régulation marchande de la sexualité, voie royale d'accès au bonheur, promeut des stéréotypes du masculin et du féminin plus forts que jamais. La sexualisation précoce des petites filles dénoncée par les sexologues et les « burkas de chair » de leurs aînées, évoquées par Nelly Arcan, ont peu à envier aux voiles des femmes du désert comme violence faite aux femmes<sup>157</sup>.

L'idée sous-entendue dans cette brève analyse est que les revendications féministes d'égalité des sexes caractérisent désormais la collectivité québécoise contemporaine, même si cet état de société comporte ses fragilités, indique Lemieux, à commencer par le joug des femmes modernes. Dans *Paradis, clef en main*, Arcan aborde cette évolution sociale dans une perspective pessimiste, pour ne pas dire dystopique, en montrant inégalement ses effets néfastes chez les deux sexes, pas seulement féminin.

Au sujet du féminisme et de son discours militant, deux passages y font directement référence dans *Paradis, clef en main*. L'un est associé exclusivement à la mère, l'autre converge vers l'image du père déchu. Le premier relève du commentaire ponctuel et vise à souligner au passage un fait du féminisme, tout en l'associant furtivement à la mère :

Ma mère, toujours en avantage numérique. Ses pieds qui claquent de plus en plus fort portent des talons hauts, comme toujours. Le féminisme n'aura jamais réussi à casser chez les femmes leurs penchants pour la grandeur, même s'ils exigent pour se satisfaire des ustensiles douloureux comme des talons ou le redressement chirurgical des vertèbres<sup>158</sup>.

L'image de la femme forte, décelable par l'expression « avantage numérique » et par la description de la cadence de la mère marquée par un claquement « de plus en plus fort », est renforcée par une réflexion sur le féminisme, comme pour révéler une parenté entre l'une (la

---

<sup>157</sup> Raymond Lemieux, « Penser la religion au Québec », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 11, n° 1, 2008, p. 231.

<sup>158</sup> Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, *loc. cit.*, p. 22.

mère) et l'autre (la femme forte revendiquée par le féministe). Le deuxième passage concerne le religieux et relève de la logique progressiste ainsi que de la rhétorique des inégalités propre au féminisme, que la narratrice semble partager. À l'assaut d'une vision du monde religieuse affirmant la Loi naturelle et l'idée de complémentarité de sexes qui lui est inhérente, Antoinette, alors qu'elle vient d'entrer dans une église et qu'elle regarde une statue de la Vierge (qui pointe du doigt un confessionnal), donne son avis au sujet du fait qu'aucune femme n'a de pouvoir politique pour « diriger les troupeaux des brebis égarés » :

À mon avis, la femme, en représentation ou non, en chair ou en plâtre, et même s'il s'agit d'une sainte et que cette sainte-là est la mère de Dieu, n'a pas encore, dans les organisations cléricales actuelles, le pouvoir politique pour diriger les troupeaux de brebis égarés. J'ai quand même obéi à son geste, je me suis dirigée vers le confessionnal, j'en ai ouvert la porte, je m'y suis assise : de l'autre côté du mur était, en effet, tapi un homme dont la présence n'était perceptible qu'à sa respiration lente et profonde<sup>159</sup>.

Contrairement au premier passage, la suite de cet extrait offre une réflexion plus symbolique et plus étoffée sur la question des combats féministes, et ce, non pas en cherchant à invalider leur élan intentionnel de base, mais plutôt en questionnant leur actualisation et leur devenir, car il indique un renversement inusité, où le dominant devient dominé : l'homme qui s'y trouve renvoie à une figure paternelle déchue, à savoir un psychiatre dont la fille et la femme, comme deux générations au féminin, se sont liguées contre lui non pas pour se mettre à égale hauteur mais bel et bien pour le détruire. Il s'agit d'un indice probant du ravage d'une guerre des sexes décriée dans l'entièreté du roman, duquel émerge l'image d'une sorte de matriarcat aliénant, fait inusité dans une anticipation dystopique écrite par une femme.

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 86.

### 3.2. La dame de pique

L'interdiscours féministe se révèle autrement dans le chapitre intitulé *Le poker*, comme pour formuler une critique tacite à l'égard de certaines dérives en contexte québécois de cette utopie tribulaire de la Révolution tranquille. Ce chapitre reprend un motif propre à *Folle*, celui de prédire l'avenir du pire par les cartes (de tarot dans l'un, de poker dans l'autre), en lui insufflant une dimension allégorique qui éclaire l'ensemble de l'œuvre. Antoinette y rencontre le psychiatre de la compagnie Paradis, clef en main pour une dernière fois afin de réaffirmer sa volonté de mourir guillotinée. Sur le plan actantiel, il s'agit d'un moment crucial de l'intrigue, que la forte teneur symbolique de l'événement accentue, dans la mesure où il évoque de façon caricaturale les rapports homme et femme en lien avec le discours militant du féminisme radical – d'inspiration marxiste – des années 1960 et 1970 au Québec. La séquence suivante, qui peut être interprétée comme une mise en abyme du discours général de l'œuvre, montre la jeune femme alors qu'elle joue une partie de cartes avec le psychiatre clandestinement dans un zoo, comme si elle jouait sa vie, pour ne pas dire « l'avenir de son sexe » :

D'un geste violent, j'ai rabattu mon jeu sur la table, *tiens, prends ça*, je savais que je remporterais la main [...]. Quand le psychiatre l'a vu, mon jeu de minable, ma petite paire de deux rabattue avec force sur le tapis vert, il n'a pas réagi, il a continué à rire, à rire encore, puis son rire a soupiré, expiré [...], son rire s'est arrêté pendant quelques secondes pour se muer en hurlement :

« J'ai trois rois! Deux rois avec le roi sur la table! J'ai trois rois! Des rois! Trois rois! Trois rois! Trois rois! »

Il s'est levé de sa chaise qu'il a fait tomber, il a martelé le sol de ses pieds comme un enfant qui a envie d'uriner, en hurlant « Trois rois! Trois rois! Trois rois! »; il a tourné sur lui-même, toujours en martelant le sol de ses pieds, sa casquette et ses fonds de bouteille achevant de lui donner l'allure d'un aliéné, d'un fou à lier gravement atteint, irrécupérable.

C'en était trop pour lui, et aussi pour la Mini-Ferme : une dizaine de vaches se sont mises à meugler en même temps, toutes les vaches disponibles sur le terrain se sont donné le mot pour meugler en chœur avec le psychiatre et l'accompagner dans sa

défaite, ou encore la réprouver. On ne le saura jamais si elles étaient désolées ou contrariées<sup>160</sup>.

Le fragment s'articule selon deux temps : à l'évocation implicite d'une victoire de la femme sur l'ordre patriarcal succède un élan contraire qui vient problématiser la simple redite interdiscursive. Ce qui circule dans les premiers paragraphes, c'est d'abord un idéologème associé à la lutte des féministes : « Il faut tuer le père pour s'émanciper ». Le meurtre ici se fait au prix d'un transfert symbolique, la partie de poker perdue par le psychiatre, dont la main, composée de trois rois, exhibe des figures d'autorité sans pouvoir sur une série de deux, pour ne pas dire de *deuxième sexe*, comme l'indique subtilement le texte. L'ensemble du roman reconduit de multiples façons cette métaphore de la « mort du père » et trouve tout son sens dans l'extrait précité : Antoinette n'a jamais connu son père (sa mère a eu recours à une banque de sperme pour devenir enceinte); l'oncle d'Antoinette, Léon, seule présence masculine réconfortante dans sa vie, s'est suicidé, tout comme son grand-père maternel; le psychiatre contre lequel elle joue une partie de cartes agit comme un fils désemparé en racontant ses problèmes familiaux à sa patiente (avec sa femme et sa fille); etc. Malgré l'effet de caricature, la partie de cartes n'engendre ni joie ni euphorie. La représentation devient rapidement pathétique et grotesque : le psychiatre, en perdant, a « l'allure d'un aliéné, d'un fou à lier gravement atteint, irrécupérable » et « il martèle le sol comme un enfant qui a envie d'uriner ». La tension syntaxique, engendrée par les formulations brèves et répétées nerveusement, témoigne d'une crise inquiétante et l'expression « mon jeu de minable » nuance la nature de la victoire de la jeune femme, comme si le texte lui-même l'ironisait et prenait une distance par rapport à elle. Il n'en demeure pas moins que le texte semble dire l'effet social de

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 178-179.

la femme sacrificatrice, autant par la partie de cartes allégorique que par le génocide paternel d'un bout à l'autre du roman, comme autant de castrations symboliques répétées.

Ce n'est qu'au milieu de la description qu'une véritable rupture s'opère, à partir de l'expression : « C'en était trop pour lui, et aussi pour la Mini-Ferme<sup>161</sup> ». Il s'agit alors, par une plongée allégorique, une animalisation des personnages et une stéréotypie généralisée, de problématiser l'interdiscours militant féministe convoqué. Au sujet des stéréotypes, comme le souligne Ruth Amossy, ils « apparaissent comme des relais essentiels du texte avec son en-dehors, avec la rumeur anonyme d'une société et ses représentations. Ils sont des lieux sensibles de condensation et de production du sens dans le texte littéraire<sup>162</sup> ». Loin d'être liée à une émancipation et à une liberté, la victoire de la jeune femme enclenche un véritable charivari zoologique qui dit la rumeur anonyme de la société québécoise contemporaine par des clichés symboliques et vulgaires. Ainsi, la vache, associée péjorativement à la femme, et le coq, archétype de la virilité, sont des images qui rejouent, à l'inverse, l'idée de la victoire de l'une sur l'autre, tout en bafouant l'idée reçue voulant que « les hommes aient perdu et que les femmes aient gagné ». En lieu et place d'un triangle émancipatoire, la scène devient burlesque, jouant d'une ironie cruelle :

[U]ne dizaine de vaches se sont mises à meugler en même temps, toutes les vaches disponibles sur le terrain se sont donné le mot pour meugler en chœur avec le psychiatre et l'accompagner dans sa défaite, ou encore la réprouver. On ne le saura jamais si elles étaient désolées ou contrariées<sup>163</sup>.

L'image de la femme forte et conquérante, évoquée précédemment avec la figure de la mère d'Antoinette, s'effondre dès lors que lui est associée l'idée de grégarité, de désolation, de

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>162</sup> Ruth Amossy, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997, p. 66.

<sup>163</sup> Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, *loc. cit.*, p. 179.

contrariété par l'entremise de l'image dépréciative de la vache. L'utopie d'une société heureuse où la camaraderie entre homme et femme aurait triomphé de toute inégalité se révèle tout aussi décevante, étant donné que le monde d'Antoinette et du psychiatre est plutôt caractérisé par le chaos d'une guerre des sexes.

Comme l'a indiqué Marie-Pascale Huglo, « Arcan a l'art de soulever des questions, de pousser au maximum la logique des rapports de force qu'elle met en place<sup>164</sup>. » Le coq en témoigne, car il participe aussi à cette remise en cause sarcastique mais de façon plus obscure. En effet, après l'énervement des vaches, son chant mobilise les autres animaux :

Un coq s'est réveillé, il a lancé son cocorico comme devant un soleil levant; les moutons l'ont suivi, puis les chèvres, puis les chevaux. En un rien de temps, un tintamarre de cris de bêtes nous a enterrés, a empêché toute pensée ou geste, mais le psychiatre s'en fichait, il a continué à hurler dans le déchargement de cris sauvages<sup>165</sup>.

La signification est ici ambivalente : est-ce que ce chant du coq est un chant du cygne pour annoncer une nouvelle ère (un nouveau jour pour la « femme sacrificatatrice » au détriment du « coq patriarcal » désormais chapon) ou, au contraire, une façon d'anticiper le retour en force d'éventuelles tendances conservatrices qui viendront contrer et *décrier* les bouleversements de cette nouvelle période? Considérant qu'Antoinette découvre, après sa victoire, que le croupier, celui qui fixe les règles et tire les ficelles, n'est nul autre que le puissant monsieur Paradis, et que le chapitre se termine sur l'image du coq (« Je ne me souviens pas du chemin du retour, seulement d'avoir entendu un dernier *cocorico* qui correspondait peut-être, je ne sais plus, au lever du jour<sup>166</sup> »), une tierce interprétation – dialectique – prend forme, à savoir que le « père n'est jamais complètement mort », même si

---

<sup>164</sup> Marie-Pascale Huglo, « D'aplomb », *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 14, 2007-2008, p. 143.

<sup>165</sup> Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, loc. cit., p. 179.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 182.

plusieurs d'entre eux ont été mis à mal, et que cela ne doit pas être compris selon l'idée d'une domination (exclusivement) masculine. Considérée dans son ensemble à l'intérieur de ce chapitre clé, cette scène énonce implicitement un constat social plutôt sombre et dystopique, car ce qui est critiqué par un jeu de travestissement symbolique et par la récupération caricaturale de discours féministes parfois triomphalistes, c'est le manque d'attention de ces derniers aux effets néfastes qu'il provoque chez les nouvelles générations d'hommes et de femmes dans un monde désormais similaire à un zoo.

## **4. Les clés de l'intertextualité**

### **4.1. Il faut tuer *Big Mother***

Dans le chapitre traitant de la poétique du lieu, l'intertextualité a été abordée en surface avec la figure de l'enfer dantesque dans sa relation intermédiaire avec Memling. Une étude approfondie de l'intertextualité entre les grands titres de la dystopie anglo-saxonne et *Paradis, clef en main* permet de donner une pleine mesure à la dérive anticipée de la guerre des sexes récemment évoquée et de donner sens à l'idée de la femme sacrificatrice comme effet pervers, pour ne pas dire angle mort, du devenir – comme de l'avenir – de la postmodernité québécoise. Ainsi que l'a montré Cécile Hanania, l'intertexte principal du roman renvoie en premier lieu à l'imaginaire de Lewis Carroll :

Ce parcours n'est pas sans rappeler les aventures d'Alice, la petite héroïne de Lewis Carroll, même si, dans le récit d'Arcan, le pays des Merveilles est davantage un pays des Horreurs. D'une descente dans un trou sans fond qui met la jeune femme en présence d'une étrange assemblée, à son procès final qui rappelle celui du conte, en passant par un caniche hargneux qui semble s'être substitué au Lapin Blanc et à un psychiatre monstrueux qu'elle vainc dans une extravagante partie de poker, l'enchaînement insolite des épisodes et les êtres bicornus rencontrés plongent le lecteur dans un monde absurde et désorientant. En guise de chat de Cheshire, la figure



du créateur de la société, Monsieur Paradis, être aussi élusif et mystérieux que le félin de Carroll, flotte sur le récit sans y être jamais présent<sup>167</sup>.

L'intertextualité dans *Paradis, clef en main* ne se réduit toutefois pas à *Alice au pays des Merveilles*, bien que ce dernier roman structure le récit à certains égards. Pour le comprendre, il faut rappeler que le roman d'Arcan insiste peu sur l'effet de distanciation (définie par Darko Suvin) propre à la science-fiction, donnant ainsi plus de force d'évocation aux éléments du futur qu'il met en place, dont essentiellement le plafond-écran dans la chambre d'Antoinette.

Empruntant à deux grands romans dystopiques du XX<sup>e</sup> siècle, cet élément technologique s'ouvre à l'imaginaire de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, dans lequel les murs des maisons sont des écrans de télévision, et renvoie fondamentalement aux télécrans de *1984* de George Orwell, du fait que le plafond-écran d'Antoinette double l'univers totalitaire de *Big Brother* :

Depuis que je ne marche plus, je me suis mise à parler. [...] Un jet comme de la bile enragée, un geyser ininterrompu de blabla dans le beurre de mon environnement immédiat : une pièce aux murs roses entre lesquels je suis toujours seule ou bien avec ma mère, ce qui est pire; de grandes fenêtres aux rideaux diaphanes vert pomme, ma couleur préférée, une télécommande à fonctions multiples et un plafond blanc qui me sert d'écran sur lequel je peux regarder des films, surfer sur le Web et jouer à des jeux, regarder de la porn [...].

Plus important : je peux y écrire avec le son de ma voix. Le plafond, c'est aussi ma tête et les pensées qui s'y bousculent, qui jouent des coudes dans la promiscuité, ce sont mes mains, ma bouche, le reflet de ma mobilité perdue. [...]. Ma vie pourrait être un terrain de jeu, mais le plafond, c'est aussi ma mère.

[...]

Je regarde le plafond à chaque instant et il me regarde en retour. Je crois. Ce ne serait pas dramatique s'il n'avait pas installé une intention dans mon regard : la surveillance. Mon plafond m'épie, il me surplombe de son troisième œil, parce que ma mère, peu importe où elle se trouve, peu importe l'activité qui l'occupe, peut me retracer à loisir, partout dans mon lit à l'horizontale [...] <sup>168</sup>.

---

<sup>167</sup> Cécile Hanania, « Arcan, Nelly. *Paradis, clef en main* », *Dalhousie French Studies*, vol. 90, printemps 2010, p. 175.

<sup>168</sup> Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, *loc. cit.*, p. 14-15.

Le regard *réifiant* et *déifié* de *Big Brother* a subi, chez Arcan, une transformation majeure, pour ne pas dire un changement de fond quasi complet, car il n'est plus tellement un espace de répression qui punit, mais surtout un espace de liberté totale qui indiffère : Antoinette peut par exemple « regarder des films, surfer sur le Web et jouer à des jeux, regarder de la porn », toutes ces activités étant considérées sur le même plan qualitatif par le truchement de l'énumération. Cette liberté est tout aussi aliénante que son envers absolu (la servitude), dans la mesure où son résultat répressif demeure le même : espace de *réification*, le plafond-écran, qui ne donne comme choix que le vide à contempler, « c'est aussi [s]a tête et les pensées qui s'y bousculent, qui jouent des coudes dans la promiscuité, ce sont [s]es mains, [s]a bouche, le reflet de [s]a mobilité perdue »; espace de *déification*, le plafond-écran, qui redonne une deuxième vie déchuë à la paraplégique par l'entremise de l'écriture, se confond à la figure aliénante d'une *Big Mother*, une femme puissante à la tête d'une compagnie de cosmétique qui enferme sa fille entre quatre murs roses et qui l'épie à la manière d'un « all seeing eye » : « Mon plafond m'épie, il me surplombe de son troisième œil, parce que ma mère, peu importe où elle se trouve, peu importe l'activité qui l'occupe, peut me retracer à loisir. » Figure non pas du père mais de la mère aliénante, Micheline est bel et bien cette *Big Mother* dénoncée par le journal intime de sa fille.

Ce qui se dessine de façon dystopique dans le futur de *Paradis, clef en main*, c'est presque une image inversée du patriarcat, réalité confirmée, d'un bout à l'autre de l'intrigue, de façon péjorative, par différents indicateurs autres que ceux de l'intertexte de *Big Mother*. La mère parricide d'Antoinette suscite chez son enfant une réaction de haine, une sorte de « il faut tuer le père » inversé, donc matricide : « Un jour, elle sera confondue, démasquée et, ce

jour-là, qui sait si je ne retrouverai pas l'usage de mes jambes pour l'écraser tout à fait<sup>169</sup>. » Cette pulsion destructrice est en quelque sorte justifiée par un rapprochement inusité entre *mère* et *dictateur* dans le journal de la narratrice : « Dieu la mère<sup>170</sup> », « mère fouettard<sup>171</sup> », sont différents exemples d'un lexique connotatif qui vise à qualifier cette *femme Staline* pourvue d'une « main de fer<sup>172</sup> », « riche et esclavagiste » (« Ma mère riche et esclavagiste m'appelle Toinette. C'est proche de Toilette. Je ne dispose que d'une lettre pour me différencier du trône, de la bol<sup>173</sup>. ») Référence au *Malade imaginaire* de Molière, pièce dans laquelle « Toinette » renvoie au personnage de la servante, le nom de la narratrice confirme qu'elle est l'esclave d'une *Big Mother* nouveau genre, misandre de surcroît, à l'ombre de laquelle se trouvent aussi différentes figures paternelles déchues, asservies, tués, comme il a été évoqué brièvement précédemment : « Le père est réduit à sa semence et aucun substitut paternel n'est présenté par la mère à sa fille. La mère s'érige comme seule source de vie, seule puissance et seule volonté<sup>174</sup>. » Ainsi se confirme autrement la proposition d'Evelyne Ledoux-Beaugrand et de Catherine Mavrikakis dans leur analyse des enjeux du thème des vœux matricides chez les nouvelles générations d'artistes et de romancières, lesquels vœux « ne peuvent plus s'interpréter, comme il était possible de le faire durant les années 1970 et dans les années 1980, à l'aune d'une lutte dont la visée est de renverser la Loi du Père<sup>175</sup>. » Ce vœu matricide semble plutôt avoir comme enjeu, dans *Paradis, clef en main*, de renverser une

---

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>174</sup> Karine Gordon-Marcoux, *L'emprise maternelle ou l'absence de frontières dans Paradis, clef en main de Nelly Arcan, Insecte de Claire Castillon et Crève, maman! de Mô Singh*, mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM, p. 36.

<sup>175</sup> Evelyne Ledoux-Beaugrand et Catherine Mavrikakis, « L'œuvre du fantasme infanticide et matricide dans l'évolution d'une prise de parole au féminin », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 13, n° 1, janvier 2009, p. 94.

certaine Loi de la Mère, qui s'est érigée sur la ruine de l'autre et qui procède de celle du marché.

#### 4.2. La petite noirceur

Dans une perspective sociocriticienne, qui « se donne comme objectif de mettre à jour les modalités qui gèrent l'incorporation de l'histoire dans les structures textuelles<sup>176</sup> », il est possible de faire un nouveau lien entre le texte (d'Arcan) et son contexte (québécois) : derrière cette figure romanesque centrale de la mère en portrait de dictatrice capitaliste, il semble y avoir un réquisitoire dressé contre une spécificité de la société québécoise, celle d'un « matriarcat fantasmatique qui connaît une fortune culturelle en ce moment au Québec<sup>177</sup> », comme évoqué une fois de plus par Evelyne Ledoux-Beaugrand et par Catherine Mavrikakis en 2009, année de publication de *Paradis, clef en main*. Dans le cas d'Arcan, ce motif anticipé s'inscrit dans le sillage des luttes égalitaristes d'autrefois (au Québec et en Occident) et procède de leur récupération, comme si le futur portait çà et là la menace d'une *petite noirceur* à l'ombre de la *Big Mother* :

On dit qu'au Québec « il n'y a plus d'orthodoxe ». C'est vrai, son abandon brutal du système catholique, sa proximité avec les États-Unis font du Québec un exemple privilégié de la défection moderne des ordres symboliques. Peut-être n'y a-t-il nulle part ailleurs une société où la fonction de père soit aussi généralement méprisée, méconnue, oubliée, voire forclosée. On peut supposer qu'une telle évolution touchera d'autres cultures, qu'elle en touche déjà d'autres, que la modernisation y sera ressentie comme une défection dans la mesure même où la culture en déroute aura été patriarcaliste<sup>178</sup>.

---

<sup>176</sup> Edmond Cros, *La Sociocritique*, *loc. cit.*, p. 13.

<sup>177</sup> Evelyne Ledoux-Beaugrand et Catherine Mavrikakis, « L'œuvre du fantasme infanticide et matricide dans l'évolution d'une prise de parole au féminin », *Contemporary French and Francophone Studies*, *loc. cit.*, p. 94.

<sup>178</sup> Jean Larose, *La Petite noirceur*, Montmagny, Boréal, 1993, p. 184.

À la lumière de la « défection moderne des ordres symboliques », dont Antoinette est la victime (sa mère semble avoir uniquement privilégié sa réussite économique et personnelle, et ce, non pas *en parallèle* mais bien *au détriment* de sa relation avec sa fille), la représentation du futur chez Arcan semble simultanément indissociable de ce que Derrida, figure phare de la déconstruction, confiait à la psychanalyste Élisabeth Roudinesco au tout début du XXI<sup>e</sup> siècle :

Je suis d'accord avec vous pour souligner qu'il faut sans cesse se battre pour l'émancipation, mais, à propos des femmes par exemple, j'ai le sentiment que la bataille est sur la bonne voie, même si de nombreuses inégalités subsistent, alors que les hommes sont menacés à leur tour d'être demain les victimes d'un certain maternalocentrisme [...] <sup>179</sup>.

C'est ce *demain* que dénonce le roman par anticipation, c'est-à-dire ce discours qui fait de plus en plus loi dans la sphère du marché médiatique occidental, celui d'un *girl power* qui n'est finalement que l'instrument idéologique d'une société de spectacle pour laquelle le *rose* est devenu une toute nouvelle opportunité d'exploitation et de profits, la source d'un *égalitarisme asymétrique*, pour paraphraser Bruno Viard.

L'originalité d'Arcan est d'en démontrer l'effet délétère sur les hommes *et* sur les femmes, au lieu de n'y voir qu'une pure défaite pour le père – comme l'atteste par contraste la puissance de monsieur Paradis – ou qu'une force émancipatoire pour la femme – comme en témoigne la vie et le destin funeste de la mère d'Antoinette. Alors que *Putain* questionnait et critiquait, à un certain degré, la libération de la femme par le sexe, *Paradis, clef en main* fait de même avec l'argent, démontrant que ce dernier, amalgamé à d'autres facteurs, peut facilement devenir un *diktat* oppressant pour la femme occidentale (mère ou fille / chef d'entreprise ou consommatrice), comme l'indiquent au passage ces mots de Nancy Huston :

---

<sup>179</sup> Jacques Derrida et Élisabeth Roudinesco, *De quoi demain... Dialogue*, Paris, Flammarion, 2001, p. 57.

« On leur demande, non, on les somme, de s'instruire *et* de se couvrir d'une burqa de chair. De devenir mères *et* d'avoir une carrière. De se voir comme égales en dignité à leur copain *et* d'accepter qu'il se masturbe en regardant des images de viols sur le Net<sup>180</sup>. » Cet engrenage dans lequel sont pris autant la mère que la fille rend compte, comme le souligne Jacques Beaudry, d'un enjeu contemporain capitaliste aux accents totalitaires et de ses liens avec les techniques de propagandes d'autrefois :

La mondialisation a des visées totalitaires de réorganisation et de nivellement de la terre entière, et elle compte pour y arriver sur des images-clichés. Les récits de Nelly Arcan témoignent des ravages du totalitarisme de l'image qui condamne la femme sans fard à être écrabouillée tôt ou tard<sup>181</sup>.

Face the truth, le nom de la compagnie de cosmétique de la mère d'Antoinette, invite à cette cruelle réflexion, entre autres parce que ce destin d'aliénation, pour reprendre les mots d'Arcan, « continue sans l'intervention des hommes<sup>182</sup> », mais plutôt et aussi avec celle des Micheline de ce monde.

### **4.3. *A clockwork father* ou les orphelins de la modernité**

Il ne faudrait toutefois pas croire que l'homme ne tire aucune ficelle dans cet univers cauchemardesque anticipé par Arcan dans sa dystopie, ne serait-ce qu'avec monsieur Paradis, celui qui accepte de sacrifier Antoinette (en échos à l'idée de Smart<sup>183</sup>) et qui conjure deux intertextes connexes (Orwell et Burgess). À l'instar de la mère d'Antoinette, il se confond de près comme de loin avec la figure du dictateur orwellien de *1984*, bien que de façon moindre :

---

<sup>180</sup> Nelly Arcan, *Burqa de chair*, (Préface de Nancy Huston), Paris, Seuil, 2011, p. 20-21.

<sup>181</sup> Jacques Beaudry, *Le Cimetière des filles assassinées. Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann, Sarah Kane, Nelly Arcan*, *loc. cit.*, p. 6.

<sup>182</sup> Nelly Arcan, « La disparition des femmes », *L'actualité*, *loc. cit.*, p. 106.

<sup>183</sup> Idée encore une fois à moitié confirmée, dans la mesure où le seul véritable cadavre sous la maison du père (monsieur Paradis) est l'oncle d'Antoinette; autrement dit, non pas une figure féminine mais bien une image masculine, voire paternelle...

il règne et existe dans l'esprit des gens grâce à des stratégies de propagande semblables à celles de *Big Brother* (« Cet homme était une célébrité, mais personne n'était censé le côtoyer. Il n'existait pas en vrai, seulement dans les esprits, seulement à distance<sup>184</sup> »); il est à la tête d'une compagnie dont la finalité est la même qu'un camp d'extermination (tel qu'évoqué avec cette citation clé : « Monsieur Paradis est le père incontesté de la compagnie, le fondateur de l'usine à morts volontaires qu'est Paradis, clef en main<sup>185</sup> »); il a comme Micheline une « main de fer<sup>186</sup> » et est même comparé à Dieu (« Monsieur Paradis, dans cette église, était à sa place et c'en était d'autant plus troublant. Il avait le regard infiniment triste de Dieu sur sa création<sup>187</sup> »). Un deuxième rapprochement intertextuel permet, d'autre part, de comprendre que monsieur Paradis (et son groupe) renvoie simultanément – et plus fondamentalement – à l'imaginaire de *A Clockwork Orange* : en ouverture, le roman de Burgess raconte les pérégrinations d'une bande de « droogs » dirigée par Alex<sup>188</sup>, dont l'une se soldera par l'agression sauvage d'un personnage d'écrivain, événement qui laissera ce dernier paraplégique. À noter que ce même protagoniste écrit un livre intitulé *A Clockwork Orange* (titre identique à celui du roman de Burgess), mise en abyme reprise telle quelle par Arcan, dans la mesure où le titre du journal d'Antoinette, une autre écrivaine paraplégique, correspond à celui de l'œuvre, *Paradis, clef en main*. Bien qu'Antoinette ne soit pas victime d'un gang de jeunes délinquants, mais plutôt de son contraire générationnel, à savoir un groupe d'adultes (délinquants à leur manière), les deux exercent une forme d'ultra-violence :

---

<sup>184</sup> Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, loc. cit., p. 180-181.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>188</sup> L'incipit du roman de Burgess indique : « 'What's it going to be then, eh?' There was me, that is Alex, and my three droogs, that is Pete, Georgie, and Dim [...] » [Anthony Burgess, *A Clockwork Orange*, London, Penguin, 2000, p. 3].

Ils étaient treize à siéger. Une dernière cène bureaucratique. Sept hommes, six femmes, cordés en alternance : un homme, une femme, un homme, une femme... ainsi de suite, jusqu'au bout. Hommes comme femmes étaient habillés de manière identique : complet gris foncé, le même que revêtait monsieur Paradis sur son portrait, chemise blanche, chaussettes blanches, souliers noirs à talons plats. Sans cravate. Cheveux courts et peignés vers l'arrière. Ce n'était pas un hasard. Plutôt une manière d'annuler le genre<sup>189</sup>.

Dans le même ordre d'idées, plus loin dans la description, un important détail vestimentaire est mentionné au sujet du groupe de monsieur Paradis, qui n'est pas sans rappeler Alex et ses « droogs » :

Ce n'était pas tout. Pas tout à fait tout. J'ai remarqué, dans un coin de la pièce, cachée dans l'ombre, une longue patère sur laquelle étaient accrochés des chapeaux melon. Ç'a été la goutte d'eau. Pas des casquettes, ou des tuques, ou encore des Borsalino, chapeaux de mafieux qui auraient pu être de circonstance, non, des chapeaux melon<sup>190</sup>.

L'iconographie popularisée par l'adaptation cinématographique de Kubrick du roman de Burgess a fait du chapeau melon l'un des symboles des vandales de *A Clockwork Orange* (deux des « droogs » en portent, dont Alex, personnage interprété par l'acteur britannique Malcolm McDowell). Monsieur Paradis (et ses collaborateurs, pour ne pas dire son « gang ») serait ainsi une nouvelle sorte de « droog », autrement dit un vandale nihiliste pour la société qu'il a pervertie par ses visées ultra-libérales en matière de suicide assisté.

Comme dans le cas de la mère, cet intertexte relatif à monsieur Paradis est plus qu'une simple référence littéraire, car il renvoie en même temps au récit social évoqué précédemment, celui de la modernité (et de la postmodernité québécoise), qui s'est, entre autres, élaborée sur l'idée de « Grande noirceur », associée à Maurice Duplessis, et sur celle de la liberté émancipatrice, dont Jean Lesage et son Parti libéral furent porteurs en 1959. À ce sujet, sur le

---

<sup>189</sup> Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, loc. cit., p. 66.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 67.



plan sonore, *monsieur Paradis* rappelle certes vaguement *Maurice Duplessis* mais, sur le plan visuel (celui de la description), ce personnage rappelle plutôt, de façon étrangement inquiétante, Jean Lesage :

Il avait dans la soixantaine, les yeux bleus acier [sic], les cheveux poivre et sel, la peau lisse et uniforme, sans barbe, un complet gris foncé d'une grande sobriété : un homme d'affaires ordinaire et indigne d'être surdimensionné en portrait baroque, de se montrer à si grande échelle sur un mur<sup>191</sup>.

Le principe d'inversion qui traverse tout le roman révèle en monsieur Paradis un nouveau Duplessis (souvent décrié comme un dictateur par la génération qui a fait la Révolution tranquille), lequel se confond à son extrême contraire, Jean Lesage. Ce jeu de travestissement se prolonge de différentes façons, dont celle, centrale et connexe, de l'idéologie derrière la postmodernité et, ultérieurement, du suicide assisté; le slogan du « père incontesté de la Révolution tranquille » résonne dans celui du « père incontesté de la compagnie<sup>192</sup> », dans la mesure où le fameux « maître chez nous » de l'un se mue en « maître de sa propre vie » chez l'autre, logique (néo)libérale similaire aux implications différentes et finalement délétères.

Mère et père sont donc conjointement mis au banc des accusés dans cette représentation dystopique de la société québécoise, qui déplore ainsi la parentalité postmoderne, pour ne pas dire « l'absence de ». Il faut donc voir derrière la hargne de la fille envers sa mère – et derrière la mort du fils de monsieur Paradis – un réquisitoire aux implications allégoriques plus larges que celle du récit, car Antoinette est, pour reprendre les mots de Mélanie Gleize, l'héritière et la victime d'« une société sans valeur structurante, sans

---

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 17.

lieux de révolte ni tabous<sup>193</sup> ». Passant en revue tous les éléments qui font le Québec postmoderne, la critique ajoute :

L'évocation des figures parentales déchues nous permet de saisir cette logique mélancolique compensatoire qui fait basculer les orphelins symboliques de la modernité dans une surenchère frénétique de faux-semblants. Vérités partielles, amours sans lendemain, commerce sexuel, banalisation de l'individu par les petites annonces, conformisme universitaire et opportunisme littéraire sont le lot inévitable des enfants privés d'autorité transcendante. Puisque le père n'est plus là pour interdire, c'est l'abjection du féminin qui prévaut par le biais d'une pornographie confinée dans le cadre déshumanisé de l'Internet<sup>194</sup>.

En changeant les mots finaux de cette citation relative au roman *Folle*, l'énoncé qui s'en suit décrit l'un des enjeux du futur lié à la mère inadéquate que *Paradis, clef en main* veut décrier : « Puisque le père n'est plus là pour interdire, c'est la domination du féminin qui prévaut par le biais d'une récupération des discours utopiques d'autrefois, désormais confinée dans le cadre déshumanisé de la société de consommation. » En ce qui concerne le père, qui ne peut exercer son autorité (malveillante) que dans l'ombre (de la mère), il est tout aussi inadéquat, voire pire, dans la mesure où, ayant définitivement basculé du côté du mal avec sa compagnie, il a entraîné avec lui son lot de victimes (bien réelles), parmi lesquelles Antoinette, sorte de représentante de toute une génération. Là se résume l'ultime critique du roman, lequel attaque, au-delà de l'euthanasie à proscrire, la perversion de certains idéaux d'une Révolution tranquille qui, selon le diagnostic du roman, a basculé dans la foire aux vanités de l'individualisme, qui a succombé à l'emprise de l'économique, qui n'a pas su répondre à l'exigence d'offrir de nouveaux repères aux nouvelles générations et qui, par le fait même, a fait de ses enfants des suicidés de la société.

---

<sup>193</sup> Mélanie Gleize, « Reine », *Spirale*, n° 204, 2005, p. 56.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 56.

## 5. Le procès de l'héroïsme

### 5.1. Tous coupables

À la lumière de ces dernières données relatives aux personnages de la mère et du père, il serait faux de ne voir dans ce roman posthume qu'un nouveau *J'accuse* (Zola), où l'ancienne génération est uniquement et absolument pointée du doigt, car il est à rappeler que, juste avant de passer sous la lame de la guillotine, lorsqu'Antoinette subit son procès-spectacle, elle répond « coupable » à une série d'accusations, mot à comprendre doublement et symboliquement dans son cas : sorte de porte-parole de sa génération, elle se dit coupable d'ingratitude envers sa mère; coupable de négligence envers ceux qui l'ont aimée; coupable de non-assistance à personne en danger, son oncle Léon; coupable de tous ses autres torts, c'est-à-dire de tous les maux de la terre, selon ses dires. Il y a manifestement quelque chose des Frères Karamazov dans cet aveu, dont le nom de famille évoque le parricide, thème à la fois implicite et central de *Paradis, clef en main*, ainsi que cela a été signalé au début du chapitre. L'un d'entre eux a lancé, 130 ans avant Antoinette, cette phrase prophétique : « Car sachez-le, mes bien-aimés, chacun de nous est coupable pour tous et pour chacun sur la terre, cela est hors de doute, non seulement pour la faute commune du monde entier, mais personnellement, pour tous les hommes et pour chaque personne sur la terre<sup>195</sup>. » Dans cette perspective, Antoinette s'avoue en quelque sorte coupable d'être complice de la dystopie qu'elle dénonce (elle y a effectivement librement participé avant son suicide manqué), fait singulier par rapport au héros en régime dystopique qui résiste habituellement jusqu'à la mort ou qui accepte de s'exiler pour repousser toute compromission avec le système en place.

---

<sup>195</sup> Fédor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov* (volume 1), Paris, Babel, 2002, p. 299.

Cette culpabilité questionne ainsi la figure même du héros, lequel est généralement mis à mal chez Arcan, avec qui c'est plutôt son envers qui prolifère un peu partout, comme dans *Paradis, clef en main* : chez le fils, l'oncle, le père, la fille et la mère. Pour saisir la mesure de cette notion – l'héroïsme – issue de l'épopée et indissociable de l'art du roman, il est possible de l'éclairer d'abord, par contraste, avec une définition de l'héroïsme épique : « Les récits dans lesquels s'est exprimé le désir d'héroïsme, d'arrachement à la banalité de la vie, de supériorité sur le reste du monde, de réalisation éclatante de soi, d'élévation à une condition quasi divine, forment un genre littéraire reconnaissable entre tous : l'épopée<sup>196</sup>. » Au premier regard, Antoinette se trouve aux antipodes de cette nomenclature qui a fait le héros d'autrefois et qui a commencé à décliner dès le roman réaliste au XIX<sup>e</sup> siècle : vie banale, infériorité physique sur le reste du monde, échec éclatant de son propre suicide, etc. Il en est de même pour sa mère : bien que sa « réalisation éclatante de soi » affirme sa « supériorité sur le reste du monde » (économiquement parlant), elle a perdu l'essentiel, à savoir sa relation avec sa fille, en plus du fait qu'elle va mourir, victime de son propre succès, c'est-à-dire de ses produits de beauté nocifs. Mère et fille portent néanmoins un possible victorieux, en lien avec une autre conception de l'héroïsme, pareillement proposée par Todorov dans *Face à l'extrême*.

## **5.2. De l'inversion des rôles et des systèmes**

Dans cet essai, le théoricien s'éloigne du modèle classique de l'héroïsme pour introduire la question des vertus quotidiennes – dont celle du souci – afin de démontrer que la morale fut possible dans les camps de concentration, chez autant de héros nouveau genre :

---

<sup>196</sup> Philippe Sellier, *Le Mythe du héros*, Paris, Bordas, 1990, p. 15.

Certaines relations humaines incitent au souci, c'est clair, davantage que d'autres. Ce sont d'abord celles de proche parenté : le souci est l'attitude maternelle par excellence. Dans les wagons à bestiaux qui les conduisent vers les camps, de Salonique à Auschwitz, de Moscou à Magadan, les mères continuent d'allaiter les nourrissons et essayent de sécher leurs couches<sup>197</sup>.

Même si sa façon de se soucier de sa fille s'exprime maladroitement (elle l'espionne constamment et lui fournit de l'alcool le dimanche, et ce, malgré l'alcoolisme de sa fille), la mère d'Antoinette est quand même habitée par un tel souci, signe que derrière le masque de la *wonder woman* se trouve une personne humaine et fragile, celle de la *maman*, dont la vulnérabilité n'est pas synonyme de faiblesse, envers et contre tous les discours contemporains de la société de masse en matière de féminité. Sa maladie finale se transforme d'ailleurs aussi en force salvatrice, dans la mesure où elle permet une véritable rencontre entre mère et fille, laquelle se révèle aussi héroïquement par-delà sa colère. Après avoir vomi sa haine et affirmé son « il faut tuer la mère », Antoinette s'ouvre, au bout du compte, à quelque chose de plus grand, à savoir l'amour qu'elle ressent envers sa mère moribonde :

Ma mère se couche doucement sur mon lit, comme une jeune fille se couche quand elle s'endort. Ses cheveux blanc-jaune recouvrent son dos, et je remarque que son crâne est en partie dévoilé, qu'il y a de grands trous dans sa chevelure étrange, semblable à une perruque abandonnée dans un vieux carton, livrée à la boule à mites. Une pensée me vient, celle que c'est peut-être elle qui l'a arrachée, par mottes, devant le miroir, devant l'ampleur des dégâts. Je cherche sur son corps un signe de vie, mais mes mains sont impuissantes à le trouver, ce signe, celui qui pourrait me la rendre encore un peu, me la garder un peu. " Maman? Maman?! "

[...]

Ce n'est peut-être pas la fin, la fin est peut-être pour demain. Je me dis, j'espère, qu'il nous reste, à elle et à moi, encore quelques heures, quelques jours.

Je crie :

« Fermer Paradis, clef en main<sup>198</sup>! »

Après avoir utilisé le mot « mère » d'un bout à l'autre du récit, et ce, en le dépréciant péjorativement par différentes associations et en l'associant parfois au plus abject (« Mère et

---

<sup>197</sup> Tzvetan Todorov, *Le Siècle des totalitarismes*, loc. cit., p. 106.

<sup>198</sup> Nelly Arcan, *Paradis, clef en main*, loc. cit., p. 215-216.

merde, une autre parenté de mots<sup>199</sup> »), la narratrice finit par utiliser « maman » à la toute fin, lorsque cette dernière agonise d'une mort réelle et symbolique. Ce mot tendre affirme une victoire de l'amour sur la haine mais aussi sur la mort (à vendre), bien que l'agonie de la mère revête un caractère double : au lieu de faire affaire avec Paradis, clef en main pour se suicider, Micheline, en geste de rupture (et de victoire), se laisse mourir naturellement auprès de sa fille, et ce, ironiquement, d'une mort faite sur mesure pour elle, c'est-à-dire causée par ses produits de beauté qui ont fini par la tuer, pour ne pas dire par l'euthanasier à petit feu, en quelque sorte...

À la lumière de ces nuances, il est possible de considérer Antoinette comme une héroïne à hauteur humaine, c'est-à-dire à partir de sa victoire et de sa dénonciation finales comme avec les trahisons de son passé. À mi-chemin entre le personnage de D-503 dans *Nous autres* et celui de l'écrivain dans *A Clockwork Orange*, Antoinette, du fait de sa réconciliation définitive avec sa mère, se confond ainsi avec les figures héroïques de *Brave New World* et de *1984*, qui ont affronté le cauchemar politique par l'arme redoutable qu'est l'amour (conjugal dans leur cas, et ce, malgré leur échec), décliné en affection familiale dans *Paradis, clef en main*, qui triomphe d'une postmodernité ayant mis à mal la parentalité. Ce qu'Antoinette combat par son journal intime, c'est donc bien plus qu'une compagnie du suicide ou qu'une mère inadéquate, mais bien l'horizon d'une culture de la mort et du nihilisme, tout autant que le système qui l'a engendrée et de laquelle elle fut en partie complice.

---

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 13.

À ce sujet, et en résumé, cette complicité demeure diffuse car, contrairement à ce qui a cours dans les dystopies classiques, le système à combattre dans *Paradis, clef en main* ne correspond pas à un régime totalitaire traditionnel ou à une dictature conventionnelle, essentiellement parce que ses éléments caractéristiques sont symétriquement inversés : l'usine à mort qui fait son essence n'y est pas punitive, mais consensuelle (contrairement aux prisonniers d'Auschwitz ou de la Kolyma, Antoinette n'a pas été forcée de faire affaire avec Paradis, clef en main, elle l'a fait très librement); le pouvoir qui y est exercé ne repose pas sur un quelconque Hitler ou Staline, mais plutôt sur un mode de dissémination et de féminisation (c'est monsieur Paradis *et* la mère qui tirent les ficelles de cette société aux accents matriarcaux); le contrôle de la population ne s'y effectue pas par des médias instrumentalisés politiquement, mais plutôt de façon invisible, voire festive, du fait qu'il procède des nouvelles technologies, à l'image des réseaux sociaux d'aujourd'hui (Antoinette n'est pas sûre d'être espionnée par sa mère par l'entremise de son plafond-écran et par le comité de monsieur Paradis, même si elle en a les preuves par déduction logique); la perte de la vie privée y est « souhaitée » par l'entremise du spectacle de soi et non pas subie comme une perte du moi (Antoinette accepte d'étaler sa vie privée au lieu de la préserver). Bref, ce système repose sur l'idée d'une liberté extrême qui mène dialectiquement à son contraire, à savoir un asservissement complet.

Ce monde à l'envers n'est pas sans rappeler le concept d'*inverted totalitarianism*, formulé par Sheldon S. Wolin, dans son *Democracy Incorporated : Managed Democracy and the Specter of Inverted Totalitarianism* :

Rather, in coining the term " inverted totalitarianism " I tried to find a name for a new type of political system, seemingly one driven by abstract totalizing powers, not by

personal rule, one that succeeds by encouraging political disengagement rather than mass mobilization, that relies more on "private" media than on public agencies to disseminate propaganda reinforcing the official version of events<sup>200</sup>.

Certes, l'analyse étoffée par Wolin concerne les États-Unis d'Amérique (surtout ceux de Georges W. Bush et de l'après 11 septembre 2001), et ne pourrait ainsi pas décrire mot pour mot l'univers de *Paradis, clef en main*. Toutefois, Arcan en a repris, en quelque sorte, le principe de base, pour lui donner une image contextuelle au Québec, comme si ce « totalitarisme inversé » était potentiellement en gestation dans le néolibéralisme et présentait un caractère multiforme selon les différents visages du capitalisme. L'idée de corporatisme, voire de réification, pour cerner l'essence de ce nouveau mouvement de monde chez Wolin, est au cœur même de *Paradis, clef en main*, lequel, en écho au *Democracy Incorporated* du philosophe américain, aurait bien pu s'intituler *Paradise, incorporated*, pour dire l'enfer d'une dystopie invisible et à venir, à laquelle le lecteur adhère peut-être déjà bien malgré lui.

---

<sup>200</sup> Sheldon S. Wolin, *Democracy Incorporated. Managed Democracy and the Specter of Inverted Totalitarianism*, Princeton, Princeton University Press, 2008, p. 44.



## Chapitre 2 : La comédie posthumaine de Michel Houellebecq

### 1. Le *diktat* de la narration et ses interdiscours fascisants

#### 1.1. Dire l'avènement des futurs

Alors que Nelly Arcan, dans son roman posthume, fait le procès de la postmodernité québécoise par une référence symbolique à la Révolution tranquille et tout ce qui s'y réfère de près comme de loin (la métaphysique des droits de l'homme, l'athéologie du *Refus global*, etc.), Houellebecq, dans le même esprit, va quant à lui pointer du doigt la France de Mai 68, sorte de carrefour historique où les utopies d'autrefois (l'idéal républicain de 1789) et de demain (celle de la posthumanité) convergent pour faire advenir du neuf et du noir. En écho aux deux formules aujourd'hui célèbres de Dominique Noguez pour dire la *persona* et l'œuvre houellebecquienne (celles d'un « Baudelaire des supermarchés<sup>201</sup> », d'un « Buster Keaton de l'informatique<sup>202</sup> »), il est très possible d'ajouter que Houellebecq incarne le Balzac de l'anticipation<sup>203</sup> (ou le Zola de la science-fiction<sup>204</sup>), car la majorité de ses fictions aux accents dystopiques constitue la comédie posthumaine d'un monde en ruine à railler<sup>205</sup>. Aurélien

---

<sup>201</sup> Dominique Noguez, *Houellebecq, en fait*, Paris, Fayard, 2003, p. 30.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>203</sup> Dans sa thèse de doctorat, Maud Granger Remy affirme : « Ellis, ardemment dénigré par la presse américaine, est considéré en France comme un authentique génie; tandis que Houellebecq, une fois traduit, fut globalement porté aux nues en Amérique, comme le " nouveau Balzac " du vingt et unième siècle » [Maud Granger Remy, *Le Roman Posthumain*, thèse de doctorat, New York, Université de New York, 2006, p. 13].

<sup>204</sup> Selon Sandrine Rabosseau et selon Simon Saint-Onge, Houellebecq serait l'héritier de Zola : « Entre Zola et Houellebecq, la parenté est évidente : à l'instar du romancier naturaliste, Houellebecq adopte systématiquement un discours sociobiologique dans son œuvre romanesque », écrit-elle (p. 43); « À titre d'exemples, Houellebecq réactualise le genre naturaliste tout en pratiquant l'explicitation pornographique au cœur de l'expérience romanesque, et ce, en s'appropriant également le discours scientifique à des fins narratives », écrit-il (p. 70) [Sandrine Rabosseau, « Houellebecq ou le renouveau du roman expérimental » et Simon Saint-Onge « De l'esthétique houellebecquienne », in Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 43 et p. 70.

<sup>205</sup> Cette expression fut utilisée par la critique pour décrire l'univers de Volodine, à commencer par Jean-Maurice de Montremy dans son article en ligne : « Volodine tricéphale », *Livres hebdo*, n° 823, vendredi 28 mai 2010, <http://www.editions-verdrier.fr/v3/œuvre-lesaiglespuent.html>. Or, il semble qu'elle s'applique tout autant, sinon plus, à l'univers de Houellebecq, chez qui la thématique du posthumain, conjuguée à l'héritage stylistique balzacien, conjure un tel jeu de mots.

Bellanger a doublement souligné cet enjeu stylistique, d'une part en affirmant l'actualité de la science-fiction anticipative dans son rapport réaliste au monde actuel :

Cette littérature possède aux yeux de Houellebecq une vertu essentielle et banale : elle n'essaie pas d'argumenter contre l'irréversible. La science-fiction est bien la littérature classique du XX<sup>e</sup> siècle, puisque la seule à avoir intégré la règle de vraisemblance scientifique à ses codes. Ses anticipations sont plus réalistes que presque tout le reste de la littérature du siècle<sup>206</sup>.

D'autre part, à partir d'un commentaire sur *Plateforme*, Bellanger évoque implicitement l'ébauche d'un projet romanesque balzacien chez Houellebecq, dont l'ambition est de décrire littérairement l'Occident historique et sociologique d'aujourd'hui et de demain, par contraste à l'art d'écrire du maître réaliste qui ne concernait que la France de son époque :

Roman réaliste, *Plateforme* est le plus balzacien des romans de Houellebecq. Si *Les particules élémentaires* et *La possibilité d'une île* appartiennent au même cycle, *Extension du domaine de la lutte* et *Plateforme* composent les prémices d'une *Comédie humaine*, qui s'intitulerait *Au milieu du monde*<sup>207</sup>.

Les romans de Houellebecq opèrent, en effet, une série de croisements stylistiques qui laissent présager un système d'ensemble cohérent, un projet d'écriture totalisant, celui des possibles futurs : dédoublement des mêmes personnages autofictionnels d'une intrigue à l'autre (par exemple, le héros des *Particules élémentaires* et celui de *Plateforme* se prénomment Michel, alors que celui de *La Possibilité d'une île* s'appelle Daniel, calque évident de « Michel » par le nombre identique de lettres); thématiques développées, voire extrapolées, d'un livre à l'autre (par exemple, *La Possibilité d'une île* décrit la posthumanité que *Les Particules élémentaires* ne fait qu'aborder brièvement); etc. Certes, Michel Djerzinski n'est pas le Michel de *Plateforme*, Rudi de *Lanzarote* diffère de celui des *Particules élémentaires* et les clones de ce dernier roman ne sont pas ceux de *La Possibilité d'une île*; il n'en demeure pas moins qu'ils

---

<sup>206</sup> Aurélien Bellanger, *Houellebecq, écrivain romantique*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2010, p. 64.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 114.

sont tous « au milieu du monde », pour ne pas dire au milieu d'un même monde romanesque. Pour bien lire le futur dystopique qui s'y dessine, il est donc possible de le faire en considérant toutes les anticipations houellebecquiennes comme un tout organique.

Une telle approche inclusive, qui considère chaque roman comme une « suite » potentielle d'un autre, peut d'emblée poser des problèmes d'incohérences textuelles étrangers à la démarche de Balzac, ne serait-ce que ceux tout juste évoqués relatifs aux « impossibles raccords » entre les personnages homonymes chez Houellebecq. Ainsi, Michel, le protagoniste des *Particules élémentaires*, est vaguement dédoublé dans *Plateforme*, alors que Rastignac, qui traverse indemne la frontière séparant certains romans de *La Comédie humaine*, est littéralement répété. Or, dans la perspective sociocriticienne qui est nôtre et qui tient compte du contexte et pas seulement du texte comme tel, force est d'avouer que décrire mimétiquement la réalité au XIX<sup>e</sup> et au XXI<sup>e</sup> siècle ne peut que différer, à commencer par l'Histoire. Comme l'a souligné Guchet au sujet de Balzac : « L'ensemble de l'œuvre est un gigantesque effort mené pour analyser en profondeur les transformations de la société issue de la Révolution de 1789<sup>208</sup> », ce qui se traduit, chez Houellebecq, par l'analyse chirurgicale du néolibéralisme post-soixantehuitard. Dans le même ordre d'idées, la technique et la science ont amené la pensée, l'écriture et le réel ailleurs d'une période à l'autre : le XIX<sup>e</sup> siècle a été façonné par la technique de Niepce et de Daguerre (celle de la photographie) et par les approches scientifiques de Charles Darwin et de Claude Bernard, noms qui ont laissé leurs traces indélébiles dans la littérature de Balzac à Zola, en passant par Flaubert et Maupassant. Michel Houellebecq, quant à lui, tient compte directement dans son œuvre autant de la

---

<sup>208</sup> Yves Guchet, *Littérature et politique*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 173.

physique quantique que des avancées de la biologie moléculaire à l'ère de l'ADN et du génome humain déchiffré, sans parler de l'héritage esthétique du roman dystopique qui a dénoncé dans une certaine mesure les totalitarismes et autres dérives dictatoriales du XX<sup>e</sup> siècle. Dans ce contexte, la formule utilisée dans *La Possibilité d'une île*, celle de l'avènement et « l'édification des Futurs<sup>209</sup> », peut servir de clé de lecture pour l'ensemble de sa comédie posthumaine, d'autant plus que Houellebecq ne cherche pas à être complètement exact lorsqu'il imagine l'avenir, comme en fait foi le scénario irréaliste de *Soumission*, qui annonce une France islamique pour 2022. Chez Houellebecq, la mécanique anticipative de la distanciation (pour parler comme Darko Suvin) repose sur un trait, celui d'une description du présent qui débouche (habituellement vers la fin de l'intrigue) sur le futur et, surtout, sur un fait, celui d'offrir, d'un livre à l'autre, différents portraits complémentaires qui disent le futur – comme autant d'univers parallèles, comme autant de futurs simultanés (quantiques, pour user d'un mot à la mode). Autrement dit, la notion de futur, chez Houellebecq, est paradoxalement à comprendre surtout à l'indicatif présent autant qu'au pluriel, avec un « s ». Reste à savoir quelle personne nominale conjugue le verbe littéraire de l'écrivain afin d'entendre ce qu'elle affirme au sujet des choses à venir.

### **1.1.1. La première *persona* du singulier**

La narration et ses (inter)discursivités relèvent de la réciprocité et constituent un phénomène complexe dans l'ensemble de la comédie posthumaine, entre autres parce que toute personne grammaticale y résonne potentiellement avec celle de *persona*, en l'occurrence Michel Houellebecq. Ce dernier existe autant dans ses livres (à cause de différents flirts avec

---

<sup>209</sup> Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île* : « Ce livre est destiné à l'édification des Futurs », affirme le narrateur du roman, *loc. cit.*, p. 15.

le genre de l'autofiction) que dans les médias de masse (par des déclarations coup de poing, voire volontairement provocatrices, en entrevue), fait étranger aux premiers écrivains de la dystopie (Zamiatine, Huxley, Orwell), mais un peu plus familier aux héritiers du genre (Bradbury, Burgess). Le Rastignac de sa comédie posthumaine ne serait en quelque sorte nul autre que Houellebecq lui-même (ou plutôt la fictionnalisation de sa personne et de son vécu), hypothèse que le nom de ses personnages principaux ou secondaires semble entériner et problématiser : le Michel Houellebecq de *La Carte et le Territoire*, les Michel des *Particules élémentaires* et de *Plateforme* (sans parler de Hubczejak, clin d'œil sonore à « Houellebecq »), ainsi que le Daniel de *La Possibilité d'une île* sont ces avatars fictionnels pointant vers l'auteur, et ce, au-delà de son prénom répété ou décliné, dans la mesure où différents éléments de sa vie laissent leurs traces résiduelles dans son œuvre (vécu familial, position idéologique, etc.). À en croire certains, cette tendance serait déjà à l'œuvre dans son *H.P. Lovecraft contre le monde contre la vie* :

L'essai sur *H.P. Lovecraft contre le monde contre la vie* [sic], contient en essence l'œuvre entière à naître de la plume de Houellebecq. En effet, dans cet ouvrage, le personnage principal, H.P. Lovecraft, initie la grande saga houellebecquienne de la condition humaine où le narrateur, cette fois-ci incontestablement Houellebecq lui-même, énonce les thèmes qui deviendront familiers dans ses romans ultérieurs et formeront l'idéologie de ses personnages<sup>210</sup>.

Ce qui est certain, c'est que ses romans d'anticipation sont le produit d'un auteur hyperréaliste très médiatique, lesquels doublent non pas seulement la vie, mais aussi bien sa vie :

Certaines pages de Houellebecq semblent d'un cynisme insoutenable. Ses personnages désirent la mort de leurs enfants, de leurs parents, de leurs partenaires, des enfants palestiniens, etc. L'auteur semble nous dire : vous aimez la liberté, le monde moderne, l'individualisme; je vais vous le montrer dans sa hideuse vérité et cela ne me sera pas difficile, car j'en suis moi-même un des lamentables représentants. Ses romans sont en effet largement autobiographiques<sup>211</sup>.

---

<sup>210</sup> Murielle Lucie Clément, *Houellebecq, sperme et sang*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 188.

<sup>211</sup> Bruno Viart, *Houellebecq au laser : la faute à Mai 68*, Paris, Ovidia, 2010, p. 72-73.

À la ressemblance calculée et volontaire de la vie du romancier et de son œuvre s'ajoute ainsi le discours cynique, voire fascisant, de ses protagonistes, qui, dans une perspective narrative, n'est pas étranger à celui de la *persona-personnage* de Michel Thomas, dont le nom de plume est celui de sa grand-mère (Houellebecq).

La narration joue sur cette ambiguïté entre personne (Michel Thomas), *persona* (Michel Houellebecq) et *personnage* (Michel, Daniel, etc.), assurant ainsi une porosité entre le réel et la fiction, entre la société et sa rumeur, entre l'Histoire et son anticipation dystopique. À ce sujet, certaines déclarations de Houellebecq choquent, entre autres parce qu'elles semblent attester ce que Michel Thomas pense, d'autant plus qu'elles sont subtilement relayées par ses personnages et narrateurs (et inversement), à commencer par diverses déclarations relatives aux féministes. Dans sa postface au *SCUM Manifesto*, de Valérie Solanas, Houellebecq entre en matière de façon incisive et injurieuse : « Pour ma part j'ai toujours considéré les féministes comme d'aimables connes, inoffensives dans leur principe, malheureusement rendues dangereuses par leur désarmante absence de lucidité<sup>212</sup>. » Cette phrase fait écho aux propos de certains personnages et narrateurs, par exemple Bruno des *Particules élémentaires* : « – Il y a pire que le féminisme [...], fit sombrement Bruno<sup>213</sup> », affirmation qui laisse sous-entendre que le champ féministe constitue l'un des plus bas degrés de la pensée. Autre exemple sulfureux relatif à l'islam : sa déclaration en entrevue pour la revue *Lire* (« La religion la plus con, c'est quand même l'islam. Quand on lit le Coran, on est effondré... effondré<sup>214</sup>! ») n'est,

---

<sup>212</sup> Michel Houellebecq, *Interventions 2*, Paris, Flammarion, 2009, p. 165.

<sup>213</sup> Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, Paris, J'ai lu, 2001, p. 140.

<sup>214</sup> Didier Sénécail, « Entretien avec Michel Houellebecq », *Lire*, n° 298, septembre 2001, p.31.

encore une fois, pas sans rappeler les propos du personnage de l'Égyptien dans *Plateforme*, celui que Michel (le personnage) avait rencontré dans la Vallée des Rois :

L'islam ne pouvait naître que dans un désert stupide, au milieu de Bédouins crasseux qui n'avaient rien d'autre à faire – pardonnez-moi – que d'enculer leurs chameaux. Plus une religion s'approche du monothéisme – songez-y bien, *cher monsieur* –, plus elle est inhumaine et cruelle; et l'islam est, de toutes les religions, celle qui impose le monothéisme le plus radical<sup>215</sup>.

Par un syllogisme sous-entendu facile à trouver, la phrase finale suggère que l'islam est la plus idiote des religions (monothéistes), ce que les adjectifs « inhumaine » et « cruelle » confirment sans la vulgarité des dires de l'auteur (ou de la phrase qui la précède). Un dernier exemple concerne directement la problématique de la dystopie, celui de la (supposée) tentation de l'autoritarisme, du fascisme, voire du totalitarisme chez Houellebecq et dans son œuvre en général, comme l'affirment plusieurs de ses détracteurs, Lindenberg et C<sup>ie</sup><sup>216</sup>. Un passage de *Plateforme* et un autre de *La Possibilité d'une île* évoquent la figure de Franco avec une quasi-nostalgie, celle d'une Espagne protégée de la décadence de la Movida, sorte de *Summer of love* ou de Mai 68 espagnol. Dans l'extrait du premier roman, le personnage principal, Michel, raisonne presque comme un dictateur lorsqu'il bafoue l'idée de droits de l'homme, fait relayé par un vacancier qui déplore la mort du général espagnol :

Quand les gens parlent de « droits de l'homme », j'ai toujours plus ou moins l'impression qu'ils font du *second degré*; mais ce n'était pas le cas, je ne crois pas, pas en l'occurrence. « Personnellement, j'ai cessé d'aller en Espagne *après* la mort de Franco », intervint Robert en s'asseyant à notre table<sup>217</sup>.

Dans l'extrait du deuxième, le personnage principal, Daniel, fait le constat que sa jeune et libérale compagne est dépourvue de valeurs, et ce, à cause du changement de régime politique postfranquiste :

---

<sup>215</sup> Michel Houellebecq, *Plateforme*, Paris, J'ai lu, 2002, p. 243-244.

<sup>216</sup> Daniel Lindenberg, *Le Rappel à l'ordre : enquête sur les nouveaux réactionnaires*, Paris, Seuil, 2002.

<sup>217</sup> Michel Houellebecq, *Plateforme*, *loc. cit.*, p. 80.

Ce n'était certainement pas le contenu de mes productions, shows ou films, qui était en cause; elle était encore adolescente à la mort de Franco, elle avait participé activement à la movida qui s'était ensuivie, et mené une vie passablement débridée. Toutes les drogues avaient droit de cité chez elle, de la cocaïne au LSD en passant par les champignons hallucinogènes, la marijuana et l'ecstasy<sup>218</sup>.

Mis en parallèle avec une déclaration de l'auteur non pas relative à Franco (associé à la dictature) mais bien à Staline (l'un des pères du totalitarisme), ces deux extraits revêtent un autre sens : « Bon, c'est vrai, j'aime bien Staline parce qu'il a tué plein d'anarchistes<sup>219</sup>. » Dans tous les cas, la voix publique de Houellebecq se confond (dangereusement, diront certains) à la voix de ses narrateurs et aux discours de ses personnages, laissant entrevoir une logique potentiellement dystopique en *isme* (sexisme, racisme, voire même fascisme et totalitarisme).

### 1.1.2. Du double-entendre et de l'ironie sans ironie

Or, il ne faut pas tomber dans le piège de croire que l'auteur souhaite l'horreur du Goulag ou se cache comme un pleutre à l'intérieur de ses narrateurs ou derrière les thèses noires de personnages porte-parole, intuition un peu naïve que Houellebecq a très tôt dénoncée, bien qu'il joue volontairement avec cette limite :

Est-ce qu'on ne te reproche pas plutôt d'exprimer tes propres idées par la bouche de tes personnages?

*Ce sont les plus grossiers qui me font ce reproche. Mais il y un [sic] autre reproche sous-jacent, à savoir que c'est un peu vulgaire, dans un roman, d'avoir des personnages qui expriment des idées<sup>220</sup>.*

---

<sup>218</sup> Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, *loc. cit.*, p. 212.

<sup>219</sup> Marc Weitzmann, « Entretien avec Michel Houellebecq », *Les Inrockuptibles*, n° 161, août 1998, p. 38.

<sup>220</sup> Martin de Haan, « Entretien avec Michel Houellebecq », in Sabine van Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq*, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 26.



L'art du roman est fondamentalement polysémique chez Houellebecq, fait entériné par différents travaux<sup>221</sup>, dont un brillant article de Liesbeth Korthals Altes intitulé *Persuasion et ambiguïté dans un roman à thèse postmoderne* (Les particules élémentaires), qui relève le problème de la voix multiple dans ce roman : « En effet, si cette voix narrative se laisse "figuraliser", sur la base du prologue et de l'épilogue, comme un des clones ('nous'), rien ne nous assure – sauf justement la convention – qu'il s'agit à travers tout le texte d'une seule et même "voix"<sup>222</sup>. » La notion de « double-entendre » abonde dans le même sens : « Outre la polyphonie qui naît de cette perspective narrative multiple, l'écriture de Houellebecq se trouve en effet souvent sur le bord de la parodie et de l'absurdité, et même les passages les plus intimistes ou intenses se prêtent au double-entendre<sup>223</sup>. » Dans ce contexte polysémique, le texte houellebecquien, qui a pleinement conscience de son ambigu fonctionnements narratif et discursif, choque du fait qu'il donne largement une voix multiple à ce que la doxa de gauche cherche à taire de la droite et de ses tendances possiblement néfastes, autrement dit dystopiques.

À contrario, l'autre piège serait de croire qu'il n'existe aucun lien entre ce que Michel Thomas pense, ce que Michel Houellebecq proclame et ce que ses protagonistes et narrateurs affirment, ou encore que toute controverse romanesque doit être reléguée dans l'unique catégorie de la fiction et de l'ironie, d'autant plus que l'œuvre de Houellebecq doit beaucoup

---

<sup>221</sup> Même si son analyse de l'œuvre houellebecquienne est parfois inégale, Murielle Lucie Clément évoque la problématisation de la narration par le clone du prologue et de l'épilogue dans *Les Particules élémentaires* de la façon suivante : « Cependant, ce dernier s'imisce à maintes reprises dans les souvenirs des protagonistes, ce qui nous offre, par endroits, une vision polyscopique où une narration homodiégétique passe par divers narrateurs » [Murielle Lucie Clément, *Michel Houellebecq revisité : l'écriture houellebecquienne*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 88].

<sup>222</sup> Liesbeth Korthals Altes, « Persuasion et ambiguïté dans un roman à thèse postmoderne (*Les particules élémentaires*) », in Sabine van Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq, loc. cit.*, p. 35.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 38.

au *Voyage au bout de la nuit* de Céline, comme l'a fait remarquer Olivier Bardolle : « Lui seul reflète l'époque avec la même justesse que Proust et Céline en leur temps, jusqu'à l'incarner<sup>224</sup>. » Au sujet de Céline, force est d'avouer que le Ferdinand Bardamu du *Voyage au bout de la nuit*, ce médecin de banlieue dont le dire narratif est caractérisé ici et là par des « nègres<sup>225</sup> » et des « garces<sup>226</sup> », n'est pas sans lien avec l'auteur lui-même, un antisémite notoire à l'humour noir. Cette contamination de la narration par la vulgarité est reprise par tous les « Michel et C<sup>ie</sup> » de Houellebecq, qui ont des propos tout aussi racistes ou misogynes, à commencer par le pamphlétaire Bruno des *Particules élémentaires*, que le personnage de Sollers calme dans ses ardeurs en mentionnant directement Céline (en clin d'œil direct à cette paternité stylistique). Dans cette perspective générale, les mots des narrateurs et des personnages ont ceci d'explosif qu'il existe souvent une ironie sans ironie dans le style plat de Houellebecq, une voix neurasthénique et parodique qui ne signifie pas nécessairement son contraire malgré les apparences, celle d'un ventriloque dont la marionnette choquante cache le jeu subtil d'une critique acerbe non pas binaire mais habilement articulée dans un labyrinthe de voix et de significations. En tout temps, ce ventriloque peut répondre à ses détracteurs – piégés dans le réflexe d'une lecture simpliste – par l'argument de la *convention littéraire* et de la *nuance qu'implique toute littérature* selon différents scénarios faciles à imaginer : fustiger le féminisme n'est pas détester la femme (surtout que le Bruno des *Particules élémentaires* n'est pas donné pour modèle), exécrer l'islamisation de la France n'est pas haïr les musulmans (d'autant plus que la thèse du monothéisme dans *Plateforme* est énoncée par un personnage

---

<sup>224</sup> Olivier Bardolle, *La littérature à vif (le cas Houellebecq)*, Paris, Esprit des Péninsules, 2004, p. 45.

<sup>225</sup> Par exemple : « Tout le long du bateau vinrent se presser très vite cent tremblantes pirogues chargées de nègres braillards » [Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Folio, 1997, p. 124].

<sup>226</sup> Par exemple : « Les infirmières, ces garces, ne le partageaient pas, elles, notre destin, elles ne pensaient par contraste, qu'à vivre longtemps, et plus longtemps encore et à aimer c'était clair, à se promener et à mille et dix mille fois faire et refaire l'amour » [*Ibid.*, p. 88].

secondaire et non pas par la bouche de Michel), etc. La voix qui choque chez Houellebecq a donc à voir avec différentes invectives partant de la mécanique littéraire (narration, personnage, etc.) et relayées dans le champ social à l'assaut de la doxa, celle du progressisme en vogue depuis quelques décennies en France. Comme chez Nelly Arcan, cette voix futuriste dérange d'autant plus par ce qu'elle dit du passé (les années 1960), lequel détermine complètement le désastre de l'avenir.

À ce sujet, dans une perspective anticipative, l'invective ultime de son œuvre réside dans le discours général de sa comédie posthumaine, celui, paradoxal, d'un utopiste dystopique, dans la mesure où la potentialité du pire semble souhaitée, annoncée et contenue dans l'idéal proposé (qu'il soit politique ou scientifique), et ce, en réponse au passé révolutionnaire de Mai 68 et de l'hégémonie capitaliste qu'il aura involontairement structurée par son enfant bâtard, dirait Houellebecq, le néolibéralisme. Les lendemains de la révolte soixante-huitarde – celle tous azimuts des progressismes, des socialismes, des anarchismes, etc. – est en effet subie par ses héros nihilistes, dépressifs et misanthropes, car ce moment aura participé, affirme l'auteur par son œuvre, à la disparition de l'Occident (en ouvrant involontairement la porte, à cause de la dénatalité de la révolution sexuelle, à l'islam « fédérateur ») et de l'humanité (en permettant l'avènement, grâce à l'amoralité scientifique ou raëlienne, de la posthumanité « bienheureuse »). Ce fait choquant, ses héros l'acceptent généralement de façon complice, consensuelle ou résignée, en pied de nez ultime à la société qu'ils exècrent. De la proximité des uns (les héros) et de l'autre (leur auteur), l'impression d'une réjouissance de la perte prend effectivement forme et laisse un goût amer. Pour

reprendre l'idée de Katharina Chrostek, l'anticipation signée Houellebecq est d'autant plus contrariante que ce dernier aborde des éléments dystopiques pour en faire une utopie :

Nun führt Houellebecq neben der dystopischen Variante dieser „Gegenwelten“ noch eine andere „Spielart“ ein: Er verfasst Romane, in denen er bis dato als dystopisch geltende Motive durch eine Inversion in die Utopie überführt und so einen provokativen Inhalt produziert. Auch Houellebecq macht im Grunde nichts anderes als seine Vorgänger, nämlich durch Erschaffung eines „Nirgendwo“ die Situation und Verfassung des menschlichen Individuums im ausgehenden 20. Jahrhundert zu beleuchten<sup>227</sup>.

Houellebecq ne fait toutefois pas « rien d'autre que ses prédécesseurs » (« nichts anderes als seine Vorgänger »), car il réinvente l'anticipation à sa manière singulière par de véritables pseudo-utopies : avec lui, c'est comme si Georges Orwell, sous le nom de Thomas More, avait souhaité le stalinisme pour l'Angleterre dans son *1984*, et ce, pour crier à la gauche et au socialisme sa naïveté, ou qu'il avait écrit, avec un quasi-enthousiasme, son *Animal farm*, afin de montrer à l'Occident non pas l'abomination du communisme, mais bien l'insouciance de la fête capitaliste et sa loi aliénante du marché. Le double-entendre et l'ironie sans ironie appellent ainsi une réception avisée du discours général de cette œuvre novatrice, celle d'un utopiste lucidement pessimiste, volontairement catastrophiste et subtilement faussaire, le dépit étant l'arme ultime de ce témoin impuissant d'un monde néolibéral au bord de sa propre ruine.

## 1.2. L'Übermensch et ses discours dans *Les Particules élémentaires*

En ce qui concerne spécifiquement la narration dans sa relation aux (inter)discours de la fiction, elle illustre et problématise ce qui précède, à commencer par *Les Particules*

---

<sup>227</sup> Traduction : « C'est à ce moment-là que Houellebecq s'amuse à introduire, à côté de la variante dystopique de ces " contre-mondes ", encore une autre variante : il écrit des romans dans lesquels des motifs qui jusqu'ici étaient perçus comme étant dystopiques sont transférés par une inversion dans l'utopie et c'est ainsi qu'il crée un contenu provocateur. Au fond, Houellebecq ne fait rien d'autre que ses prédécesseurs, à savoir la création d'un lieu de " nulle part " pour mettre en lumière la situation et la condition de l'être humain à la fin du XX<sup>e</sup> siècle » [Katharina Chrostek, *Utopie und Dystopie bei Michel Houellebecq. Komparatistische Studien*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011, p. 18].

*élémentaires* et *La Possibilité d'une île*, ces deux romans de l'utopie transhumaniste, laquelle pourrait se résumer de la façon suivante et générale : « Désormais, par les nouvelles méthodes de procréation, nous voici incités à modifier jusqu'à la conception que chacun d'entre nous peut se faire de lui-même en tant qu'être humain. On comprend tout de suite l'inquiétude, voire la frayeur de nombre de nos contemporains<sup>228</sup>. » Les utopistes transhumanistes, quant à eux, sont plutôt du côté de l'euphorie et non pas de l'inquiétude, croyant que la posthumanité ouvrira la voie de la perfectibilité, de la supériorité, voire de l'éternité et de la déité. Par des jeux d'influence et d'association, l'être des narrateurs et le dire des personnages adhèrent à cet enthousiasme, mais tendent aussi à figurer secrètement le spectre de la dictature ou de la société disciplinaire, en provocation comme en retour du refoulé des déconstructions, des misères contemporaines et des nouveaux tabous érigés depuis les années 1960.

Au sujet du premier roman, *Les Particules élémentaires*, il raconte la mutation métaphysique de l'Occident, mutation traduisible par l'avènement d'une posthumanité supérieure et par le déclin de ceux qui l'auront créée, les hommes (*homo sapiens sapiens*), tout cela par l'entremise du scientifique de renom Michel Djerzinski. L'organisation générale de l'œuvre en trois grandes sections relate symboliquement, par les titres desdites sections et par leur contenu, les étapes et les misères de cette mutation métaphysique. *Le royaume perdu* raconte l'enfance malheureuse des deux personnages principaux, Bruno et Michel Djerzinski, tous deux victimes de parents soixante-huitards davantage intéressés par leur épanouissement personnel que par celui de leurs enfants. *Les moments étranges* évoque la condition déshumaine des deux demi-frères Bruno et Michel à l'âge adulte à l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle : le

---

<sup>228</sup> Dominique Lecourt, *Humain, posthumain*, Paris, PUF, 2003, p. 6.

premier est un professeur de littérature déchu qui fantasme sur ses élèves et qui fréquente les camps de nudisme et d'échangisme en quête d'escapades sexuelles, et le deuxième est un biologiste brillant, qui, dans le désert de sa vie émotive, contribuera à l'avènement de la posthumanité immortelle. *Illimité émotionnel*, section finale du roman, propose, d'une part, une image finale du destin funeste des deux demi-frères qui auront rencontré l'amour dans leur parcours de vie : la compagne de Bruno s'étant suicidé, ce dernier termine ses jours dans un hôpital psychiatrique; Michel, quant à lui, se réfugie en Irlande pour poursuivre ses recherches à la suite de la mort de son amour de jeunesse, Annabelle, emportée par le cancer. D'autre part, cette dernière section anticipe le futur, en évoquant la solution finale à cette humanité souffrante, déboussolée et individualiste, à savoir la mise en pratique des théories de Michel Djerzinski relatives aux particules élémentaires grâce à Hubczejak, sorte de disciple qui saura faire accepter le projet de la posthumanité à et par la communauté internationale.

La poétique narrative de l'anticipation dans *Les Particules élémentaires*, c'est entre autres un recours au passé simple et une narration à la troisième personne du singulier, celle du posthumain révélé dans l'épilogue. Ces choix d'écriture détonnent avec l'évolution du roman depuis la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, comme pour mieux interroger son époque, contester ses codes esthétiques et contredire ses valeurs. Dans l'usage du passé simple (en alternance avec l'imparfait), il y a de toute évidence un geste idéologique, orienté esthétiquement vers la plus pure tradition du roman réaliste français du XIX<sup>e</sup> siècle et lié à ce que Roland Barthes affirme dans le *Degré zéro de l'écriture* :

Derrière le passé simple se cache toujours un démiurge, dieu ou récitant; le monde n'est pas inexplicable lorsqu'on le récite, chacun de ses accidents n'est que circonstanciel, et le passé simple est précisément ce signe opératoire par lequel le narrateur ramène l'éclatement de la réalité à un verbe mince et pur, sans densité, sans volume, sans

déploiement, dont la seule fonction est d'unir le plus rapidement possible une cause et une fin<sup>229</sup>.

Toute une génération d'écrivains a cherché à « libérer le roman », dans ses formes comme dans ses discours, d'une vision du monde close sur elle-même, pour mieux proposer « l'éclatement de la réalité ». Les expérimentations du Nouveau roman et celles de Tel quel, qui exploitèrent, entre autres, la subjectivité du présent de l'indicatif, eurent des échos un peu partout sur la planète littéraire occidentale. Il n'est pas étonnant que Sollers, héraut de cette période, soit caricaturé à l'acide dans le roman de Houellebecq. Non seulement le roman cherche-t-il à abolir symboliquement cet héritage littéraire des années 1970 à l'assaut d'un de ses représentants, mais il le fait en orientant la fiction du réel de façon balzacienne par un régime temporel au passé simple, lequel évoque et cache un « démiurge récitant » (Barthes), pour ne pas dire un dictateur discourant.

Pour bien comprendre la portée symbolique du démiurge récitant dans *Les Particules élémentaires*, un autre détour théorique s'impose, cette fois-ci, avec le sociocriticien Gilles Marcotte, qui a analysé les expérimentations narratives du roman québécois des années 1960-1970, en écho à ceux de l'univers littéraire français de la même époque. Parallèlement à l'analyse de Barthes, Marcotte a, entre autres choses, démontré que la lecture du texte social par la littérature était directement liée aux effets de sens formels et narratifs qu'elle met en place comme un livre ouvert sur le monde et sa rumeur :

Il va de soi – ou il devrait aller de soi – que la lecture, faite par un roman, de la réalité sociale ou du texte social est marquée de façon décisive par les formes, par les conventions qu'il adopte; et que ces formes, ces conventions portent déjà un sens, du seul fait de leur emploi. Le roman à la troisième personne et au passé simple, le *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy par exemple, implique une vision de la société

---

<sup>229</sup> Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Points, 1972, p. 28.

qui n'est pas celle du roman à la première personne (*L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme)<sup>230</sup>.

Considérant que c'est l'*Übermensch* posthumain qui raconte rétrospectivement le récit, la « vision de la société » proposée dans *Les Particules élémentaires* semble être celle d'un point de vue pas tellement unique (cf. l'article de Liesbeth Korthals Altes), mais bel et bien vertical, pour ne pas dire pyramidal, le posthumain étant ce « nous autres<sup>231</sup> » inquiétant au sommet de ce monde à venir. Sous un angle herméneutique, et considérant que Houellebecq écrit après l'avènement des totalitarismes du XX<sup>e</sup> siècle (avec une référence directe à Dzerjinski dans son roman), ce demiurge récitant peut facilement se confondre avec la figure du « narradictateur », c'est-à-dire avec celui qui ordonne et *dicte* le récit, comme pour mieux dire le fascisme de demain.

Cette stratégie esthétique est doublée, dans *Les Particules élémentaires*, d'un autre enjeu polémique, car ledit demiurge récitant – admis généralement comme une voix objective de la narration – décrit notre monde en se permettant ici et là des commentaires dépréciatifs et vulgaires (« salope », « pétasse », « vachasse »), à la manière des narrateurs balzaciens intervenant ici et là dans le récit, caractéristique que Flaubert avait exécrée et corrigée par l'effacement de la voix dans son *Madame Bovary*. À la lumière de ce qui a été dit sur la polyphonie et la ventriloquie houellebecquienne, il serait périlleux de ne lire dans ces expressions qu'une misogynie au premier degré. D'une part, il pourrait révéler

---

<sup>230</sup> Gilles Marcotte, *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 154.

<sup>231</sup> Le « nous » narratif du prologue et de l'épilogue des *Particules élémentaires* semble faussement utopique, entre autres parce qu'il renvoie subtilement à celui dystopique du roman *Nous autres* de Zamiatine : « Il est extraordinaire de constater le nombre de choses auxquelles rêvaient les anciens et que nous avons réalisées » [Eugène Zamiatine, *Nous autres*, *loc. cit.*, p. 71]; « Ce que les hommes d'autrefois ont quelquefois pressenti au travers de leur musique, / Nous le réalisons chaque jour dans la réalité pratique. / Ce qui était pour eux du domaine de l'inaccessible et de l'absolu, / Nous le considérons comme une chose toute simple et bien connue » [Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, *loc. cit.*, p. 9].



linguistiquement le mépris des posthumains à l'égard de l'ancienne humanité (par l'image de la femme); d'autre part, à un autre niveau de lecture, ce langage grossier semble simultanément s'en prendre au règne du *political correctness*, lequel n'est pas étranger à la gauche révolutionnaire (et littéraire) depuis les années 1960-1970 comme le souligne la psychanalyste et philosophe Élisabeth Roudinesco :

Ce terme [*politically correct*] a été inventé par des conservateurs pour désigner de façon péjorative une politique d'enseignement jugée de « gauche et radicale » (au sens américain du terme) et consistant à relire les œuvres classiques de la littérature, de la philosophie ou de l'histoire de l'art à partir d'un critère multiculturaliste. Il faudrait alors « corriger » ces œuvres en retranchant ce qu'elles contiennent d'« incorrect » à l'égard des minorités opprimées (femmes, Noirs, Hispaniques, homosexuels, colonisés, etc.). D'où l'idée de « censurer » tous les textes de la culture occidentale (de Platon à Freud en passant par Sade) qui comporteraient des passages dits « incorrects » envers les minorités<sup>232</sup>.

S'affichant lui-même comme un conservateur dans sa correspondance avec Bernard-Henri Levy<sup>233</sup>, Houellebecq, le maître du double-entendre, fait des choix formels qui ne se réduisent pas à un discours bêtement réactionnaire, entre autres parce que sa narration figure *paradoxalement* une langue totalitaire : elle en incarne la logique narratologique par le passé simple et la position du « narradictateur », mais elle s'attaque simultanément à une autre forme de discours flirtant avec le totalitaire, celui de la langue de bois, héritée des années 1960-1970.

Un détour par la pensée de Bakhtine permet de mieux cerner cet enjeu formel lié à la représentation dystopique du futur, tout en mettant en lumière l'interdiscours fascisant qui la sous-tend et la renforce. Dans son essai intitulé *L'Œuvre de François Rabelais et la culture*

---

<sup>232</sup> Jacques Derrida et Élisabeth Roudinesco, *De quoi demain... Dialogue*, loc. cit., p. 50.

<sup>233</sup> En réponse à Lindenberg, qui taxe Houellebecq d'être un nouveau réactionnaire, ce dernier affirme : « À quelqu'un qui est à ce point persuadé du caractère inéluctable de tout déclin, de toute perte, l'idée de réaction ne peut même pas venir. Si un tel individu ne sera jamais *réactionnaire*, il sera par contre, et tout naturellement, *conservateur* » [Michel Houellebecq et Bernard-Henri Lévy, *Ennemis publics*, Paris, Flammarion/Grasset, 2008, p. 119].

*populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, le théoricien russe démontre que Rabelais ne fait pas que reprendre différents éléments du carnaval dans ses œuvres, il prouve que l'interdiscursivité carnavalesque y est active, car elle invente du neuf, elle participe à l'avènement d'une conscience historique, celle du passage du Moyen Âge, « caractérisé par le ton sérieux exclusif<sup>234</sup> », vers celui de la Renaissance, « où le rire est devenu l'expression de la conscience nouvelle, libre, critique et historique<sup>235</sup> ». Par différents moyens de mise en forme (humour grotesque appuyé par l'exagération et l'hyperbolisme, parodie et satire des discours savants, etc.), l'œuvre de Rabelais récupère l'imaginaire du carnaval – son rire et son principe d'inversion – pour opérer un renversement des anciens codes sociétaux. À son tour, Houellebecq exploite une interdiscursivité transhumaniste pour témoigner du renversement des anciennes valeurs (celles de la morale, évincées de façon accélérée par Mai 68), mais aussi pour lui donner une forme concrète, l'utopie du posthumain et la cautionner (en apparence) par l'anticipation. Il cherche par le texte à proposer du neuf (une humanité autre, supérieure, améliorée) et à participer littérairement à l'avènement d'une conscience historique nouvelle, en phase avec la condition posthumaine souhaitée, même si plusieurs indices subtils indiquent le résultat contraire, à commencer par le discours de ses personnages principaux.

En mettant en parallèle le fameux dialogue maintes fois analysé de Michel et de Bruno lorsqu'ils débattent du *Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley, un premier indice d'un raisonnement à tendance fasciste, d'un discours crypto-nazi et d'un monde dystopique à venir apparaît. Usant d'un discours à mi-chemin entre celui du sociologue et du critique littéraire, la

---

<sup>234</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2008, p. 82.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 82.

position de Bruno sur le roman d'Huxley pose problème, non seulement par la médiocrité de sa compréhension de l'œuvre du romancier anglais mais aussi par sa vision d'un futur idéal :

Je sais bien, continua Bruno avec un mouvement de la main comme pour balayer une objection que Michel n'avait pas faite, qu'on décrit en général l'univers d'Huxley comme un cauchemar totalitaire, qu'on essaie de faire passer ce livre pour une dénonciation virulente; c'est une hypocrisie pure et simple. Sur tous les points – contrôle génétique, liberté sexuelle, lutte contre le vieillissement, civilisation des loisirs, *Brave New World* est pour nous un paradis, c'est en fait exactement le monde que nous essayons, jusqu'à présent sans succès, d'atteindre<sup>236</sup> .

Le discours de Michel est différent en apparence, car il relève de la langue scientifique, tout empruntant à l'analyse historique; néanmoins, son contenu demeure le même, en plus de présenter l'eugénisme nazi de façon presque banale :

Parmi les écrivains de sa génération, il était certainement le seul capable de pressentir les progrès qu'allait faire la biologie. Mais tout cela serait allé beaucoup plus vite sans le nazisme. L'idéologie nazie a beaucoup contribué à discréditer les idées d'eugénisme et d'amélioration de la race; il a fallu plusieurs décennies pour y revenir<sup>237</sup> .

Un peu à l'image de son frère, Michel adhère à une pensée utopique dangereuse, bien présente dans la mouvance transhumaniste dite extropienne<sup>238</sup> : « Certains Extropiens [...] ont avoué ne pas voir d'incompatibilité entre une société fasciste, voire carrément totalitaire, et leur pensée<sup>239</sup> . » Chose certaine, la conception du savoir scientifique de Michel n'entretient aucune relation avec sa dimension éthique et philosophique : pour paraphraser Rabelais, « science sans conscience n'est que ruine de l'âme<sup>240</sup> », les mots de Michel appelant, d'une certaine

---

<sup>236</sup> Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, loc. cit., p. 157.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>238</sup> Définition : « L'extropisme se présente comme une pensée individualiste libertarienne radicale et se trouve en rupture avec plusieurs des principes du " Transhumanisme démocratique " de Hughes et de Bostrom, notamment le collectivisme et la démocratie » [Antoine Robitaille, *Le Nouvel homme nouveau. Voyage dans les utopies de la posthumanité*, Montréal, Boréal, 2007, p. 134].

<sup>239</sup> Antoine Robitaille, *Le Nouvel homme nouveau. Voyage dans les utopies de la posthumanité*, loc. cit., p. 124.

<sup>240</sup> Citation : « Mais parce que, selon le saige Salomon, Sapience n'entre point en âme malivole, et science sans conscience n'est que ruine de l'âme, il te convient servir, aymer, et craindre Dieu, et en luy mettre toutes tes pensées et tout ton espoir; et, par foy formée de charité, estre à luy adjoinct, en sorte que jamais n'en soys desamparé par péché » [François Rabelais, *Pantagruel*, Paris, Les Classiques de Poche, 2011, p. 97].

manière, à la ruine de l'humanité. Fait signalé auparavant, son nom de famille, Djerzinski, en dit d'ailleurs long à ce sujet, car il fait directement référence à Félix Dzerjinski, lequel fut, après la révolution rouge, administrateur du Goulag, fondateur de la Tchéka et, pour reprendre les mots de Todorov, l'agent « chargé d'installer la terreur et d'exercer la répression<sup>241</sup> ». Par provocation ou peut-être par dépit, les discours de ces deux frères se présentent comme le prolongement logique et radical d'une société qui, ayant liquidé une bonne partie de ses traditions après la Seconde Guerre mondiale, a ouvert la porte à une liquidation plus grande, celle de l'humain, de sa nature, de sa valeur.

### **1.3. L'évangile de la « S.S. » dans *La Possibilité d'une île***

Les enjeux narratifs et interdiscursifs dans *La Possibilité d'une île* sont tout aussi révélateurs. Sans être une suite directe des *Particules élémentaires*, ce roman en reprend l'idée de base, l'avènement utopique du posthumain, selon le principe de l'extrapolation et du miroir, car le récit repose ici sur la description de la vie d'un humoriste à scandale, Daniel, mise en parallèle avec celle de son 24<sup>e</sup> et 25<sup>e</sup> clones. Présentés en alternance, les récits de vie de l'un (Daniel) et des autres (Daniel24 et Daniel25) se répondent selon différentes thématiques existentielles et sociétales chères à l'auteur, comme la décadence, la solitude, le néolibéralisme, la société de consommation, etc. Dans le même ordre d'idées, bien que *La Possibilité d'une île* constitue, à certains égards, un univers parallèle autonome, pour ne pas dire une autre possibilité de la posthumanité, certains motifs des *Particules élémentaires* y sont reflétés ou extrapolés dans une perspective tout aussi – pour ne pas dire davantage – dystopique. À vrai dire, le slogan trouvé par Djerzinski dans la revue *3 Suisses* et qui sera

---

<sup>241</sup> Tzvetan Todorov, *Le Siècle des totalitarismes*, loc. cit., p. 7-8.

exploité par Hubczejak pour vendre son utopie au monde entier (« DEMAIN SERA FÉMININ ») s'actualise de façon cauchemardesque dans la figure de la Sœur suprême (sorte de dictatrice à laquelle les clones du futur obéissent); le suicide par noyade dans la mer d'Irlande de Michel Djerzinski (évoqué allusivement dans l'épilogue) est répété par Daniel<sup>26</sup> (toujours dans l'épilogue) lorsqu'il se rend dans la mer d'Espagne aux alentours de Lanzarote pour s'y laisser mourir pendant 60 ans; etc. Divisé en trois parties, *La Possibilité d'une île* insiste moins sur le génie de la science que sur la puissance délétère des nouvelles religiosités pour rendre réelle une utopie dystopique, en l'occurrence celle de la secte raëlienne qui, avec son projet d'immortalité biologique, aura su gagner l'ensemble de l'Occident par son éthique de vie hédoniste et surtout par la réalisation pratique du clonage. La première partie, intitulée *Commentaire de Daniel<sup>24</sup>*, évoque la vie de l'humoriste à succès Daniel avec sa première femme (Isabelle), vie commentée et, surtout, relayée par Daniel<sup>24</sup>, son clone du futur qui interagit virtuellement avec une certaine Marie<sup>23</sup>. Du premier Daniel, il est raconté sa rencontre cruciale avec un ami voisin, Patrick, qui l'invitera à venir assister à un événement raëlien durant lequel le profane rencontrera des personnages clés de cette organisation (le prophète, le scientifique, etc.); du second, qui « mène une vie calme et sans joie<sup>242</sup> », sont évoqués ses contacts virtuels avec d'autres néo-humains<sup>243</sup> (Marie<sup>23</sup>, essentiellement) et de ses réflexions, comme autant d'entrées furtives dans le cauchemar du futur. La deuxième partie, intitulée *Commentaire de Daniel<sup>25</sup>*, raconte l'évolution du Daniel amoureux de la juvénile Esther (comme pour mieux soigner sa crise de vieillissement) et qui, incrédule mais

---

<sup>242</sup> Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, loc. cit., p. 77.

<sup>243</sup> *Nota bene* : les composés formés avec « néo » s'écrivent généralement en un seul mot sans trait d'union. Comme Houellebecq a pris une liberté par rapport à cette règle dans son roman *La Possibilité d'une île* avec l'expression « néo-humanité », pour des raisons de cohérence, c'est cette manière inusuelle d'écrire qui a été retenue dans la présente analyse.

intéressé, évoluera au sein de la secte raëlienne, désormais dirigée par le fils du prophète, à la suite de l'assassinat de ce dernier. Daniel25, parallèlement, évoquera les succès scientifiques de la secte (à laquelle l'Occident se sera converti), autant que son projet personnel, celui d'aller à Lanzarote où se seraient réfugiés des « néo-humains ayant rejeté les enseignements de la Sœur suprême<sup>244</sup> », comme cela est suggéré par l'un de ses contacts, sa très ancienne flamme, Esther31. C'est dans la troisième partie, intitulée *Commentaire final, épilogue*, que Daniel25 part à la recherche de la communauté néo-humaine réfugiée en Espagne, où il découvre l'extrême opposé du matriarcat de la Sœur suprême, à savoir une communauté de sauvages qui vivent sous la loi d'un patriarcat primitif et brutal. Arrivé sur les ruines de l'ancienne Madrid, après avoir abattu quelques sauvages et découvert un rouleau d'une Marie23 désillusionnée, Daniel25 se plongera dans la mer pour mettre un terme suicidaire à son voyage, pour oublier ce monde cauchemardesque d'une pseudo-utopie.

Malgré les apparences immédiates d'un « je » narratif décliné chez le personnage de Daniel et de ses clones successeurs, la narration de *La Possibilité d'une île* offre une autre variation sur les mêmes thèmes que ceux des *Particules élémentaires*, laquelle narration est plutôt caractérisée par un « il ». Sans doute que l'énoncé liminaire : « Quand je dis " je ", je mens. Posons le " je " de la perception – neutre et limpide<sup>245</sup> » abonde en ce sens, celui d'un piège de la réelle personne nominale narrative. Dans *La Possibilité d'une île*, ce « je » se confond en quelque sorte au « ils » sériel des clones, tout en étant subordonné au « elle » cachée et implicite de la Sœur suprême. Dans cette œuvre, le déterminisme de l'omniscience n'est pas enfermé, en effet, dans un démiurge récitant (Barthes) qui fixe tout ou presque au

---

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 405.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 14.

passé simple, mais plutôt dans une forme-narration qui relègue automatiquement le présent au fatalisme du futur, celui de la Sœur suprême déifiée. Cette forme est directement inspirée de la poétique de Clifford D. Simak dans son fameux *City*, que Houellebecq a salué à quelques reprises comme l'une de ses influences majeures dès *Les Particules élémentaires*. Dans ce classique de la littérature américaine, où des chiens ont dépassé et évincé l'humanité sur le plan évolutif, le récit est organisé en alternance, c'est-à-dire que des prologues canins annoncent le contenu antérieur de petites histoires humaines relatant leur évolution dans le temps et leurs vicissitudes par l'entremise de la famille Webster. Il s'agit certes d'une narration antérieure propre à ce genre littéraire, comme l'a souligné Genette :

Le deuxième type (narration antérieure) a joué jusqu'à maintenant d'un investissement littéraire bien moindre que les autres, et l'on sait que même les récits d'anticipation, de Wells à Bradbury, qui appartiennent pourtant pleinement au genre prophétique, postdatent presque toujours leur instance narrative, implicitement postérieure à leur histoire – ce qui illustre bien l'autonomie de cette instance fictive par rapport au moment de l'écriture réelle<sup>246</sup>.

Motif vaguement repris dans *Les Particules élémentaires*, où le posthumain raconte rétrospectivement l'évincement de l'humanité par la posthumanité (à l'image d'un chien savant du roman de Simak), *La Possibilité d'une île* pousse cette logique de postdatation plus loin par le jeu d'alternance entre le premier Daniel et ses successeurs clonés tout au long du roman, comme autant de chiens et d'humains dans *City* : ce sont les Daniel du futur qui ouvrent le bal du récit dans une sorte de prologue, lequel est suivi par différentes réminiscences relatives au journal de leur ancêtre, le premier Daniel. Positionnée dans le futur, la voix des Daniel<sup>24</sup> et Daniel<sup>25</sup> dit non seulement en continuité la même histoire sur leur propre personne clonée (donnant l'étrange impression d'un « je / il »), mais elle affirme aussi

---

<sup>246</sup> Gérard Genette, *Figure III*, loc. cit., p. 231.

que le présent est déjà joué, que le totalitarisme de la Sœur suprême est un *déjà-là*, une narration qui les englobe et les détermine.

L'interdiscours de la Sœur suprême, l'implicite et véritable dictatrice du récit, confirme autrement cette intuition de lecture. Ce que le premier Daniel narre et relate dans son journal est repris dans celui des Daniel24 et Daniel25, lesquels rabâchent comme des clones-robots les « enseignements » de la Sœur suprême, cette démiurge récitante effectivement considérée comme une sorte de déité par ces derniers, comme l'indique Daniel25 tout juste après sa mise au monde : « Avant de me préparer un repas léger je joignis les mains pour une brève oraison à la Sœur suprême et je me sentis de nouveau lucide, équilibré, actif<sup>247</sup> », sans parler de sa croyance aveugle en cette dernière, fait décelable dans cet autre passage qui reprend vaguement l'évangile selon saint Jean<sup>248</sup> : « Au commencement fut engendrée la Sœur suprême, qui est première. Furent ensuite engendrés les Sept Fondateurs, qui créèrent la Cité centrale<sup>249</sup>. » Tout au long du roman, le discours des posthumains, en écho à ceux de leur ancêtre Daniel, se confond à celui de la « S.S. », qui mérite à juste titre ce diminutif : « L'espèce humaine disparaîtra, elle doit disparaître, afin que soient accomplies les paroles de la Sœur suprême<sup>250</sup>. » Dans le même ordre d'idées, Daniel24 affirme aussi :

Avant, lorsque les humains vivaient ensemble, ils se donnaient mutuelle satisfaction au moyen de contacts physiques; cela nous le comprenons, car nous avons reçu le message de la Sœur suprême. Voici le message de la Sœur suprême, selon sa formulation intermédiaire :

« Admettre que les hommes n'ont ni dignité, ni droits; que le bien et le mal sont des notions simples, des formes à peine théorisées du plaisir et de la douleur.

---

<sup>247</sup> Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, *loc. cit.*, p. 183.

<sup>248</sup> Cf. *Jn* 1, 1 : « Au commencement était le Verbe et le Verbe était auprès de Dieu et le Verbe était Dieu. »

<sup>249</sup> Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, *loc. cit.*, p. 424.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 70.



Traiter en tout les hommes comme des animaux – méritant compréhension et pitié, pour leurs âmes et pour leurs corps.

Demeurer dans cette voie noble, excellente. »

En nous détournant de la voie du plaisir, sans parvenir à la remplacer, nous n'avons fait que prolonger l'humanité dans ses tendances tardives<sup>251</sup>.

Comme dans *Les Particules élémentaires* (et plus encore), l'interdiscours fascinant, pour ne pas dire nazi, est ici patent : il suffit de changer le mot « hommes » par celui de « Juifs » pour comprendre que cet extrait aurait pu figurer dans les discours et les enseignements d'Adolf Hitler. Par le phénomène de la reprise (Daniel24 reprend les paroles de la « S.S. »), il y a un mouvement vertical de la narration, laquelle s'emploie à *prolonger* le récit, pour reprendre l'expression de l'extrait, en aval comme en amont. Dans une perspective narrative, la Sœur suprême affirme, les clones répètent, les humains confirment (mouvement déterministe descendant); dans une perspective actantielle, les humains s'enlisent dans leur liberté individualiste, les clones prolongent cette tendance dans leur solitude extrême, laquelle se matérialise à l'inverse dans l'asservissement de la « S.S. » (mouvement fataliste ascendant). L'omniscience se joue donc effectivement de façon invisible, la première personne de la narration étant un mensonge, puisqu'il s'agit d'un « je / ils / elle » qui en détermine la substance.

#### **1.4. Plateforme et Soumission : du « je/sujet » aux discours sociologiques de la fin**

##### **1.4.1. Le sujet politique**

*Plateforme et Soumission*, quant à eux, constituent une sorte d'intermède entre *Les Particules élémentaires* et *La Possibilité d'une île*, comme autant d'images dystopiques de

---

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 45.

« mutations mineures<sup>252</sup> » sur le chemin de la grande mutation métaphysique génético-biologique à venir, pour ne pas dire à craindre. Récit d'un touriste appelé à transformer momentanément le monde avant d'être broyé par lui, *Plateforme* est fondamentalement l'allégorie noire de la révolution sexuelle des *sixties* désormais réifiée dans le contexte du capitalisme planétaire, et dont l'utopie est transformée en cauchemar d'immoralité par le biais du tourisme sexuel et déraillée en dernier recours par la violence islamique. Divisée en trois parties, l'intrigue raconte l'ascension économique de Michel, un touriste célibataire de 40 ans, et de Valérie, sa compagne rencontrée en voyage, qui travaille dans le domaine du tourisme : les deux amoureux chercheront « à ce que la sexualité rentre dans le domaine de l'économie de marché<sup>253</sup> », et ce, en imaginant une formule de vacances où la prostitution serait légale et normalisée. Dans la première partie du roman, intitulée *Tropic thaï*, Michel est confronté à la mort de son père, dont l'assassinat par un Arabe annonce les violences terroristes finales du dénouement. Ce décès, qui rend le héros riche par héritage, devient un prétexte pour lui de partir en Thaïlande durant le passage au nouveau millénaire, voyage qui sera ponctué de prostitution, de réflexions philosophiques et de rencontres de vacances, dont celle avec sa future compagne, Valérie. C'est dans ce *Tropic thaï* que Michel aura l'intuition « à quel point le tourisme sexuel était l'avenir du monde<sup>254</sup> », projet qu'il mûrira avec Valérie et son collègue de travail Jean-Yves dans la partie intitulée *Avantage concurrentiel*; leur projet Eldorado Aphrodite, celui du tourisme sexuel à l'échelle du globe, germera dans leur esprit pour ensuite se mettre en branle, à la suite d'un voyage à Cuba puis en Thaïlande. Leur voyage au bout du monde de la prostitution se terminera toutefois

---

<sup>252</sup> Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, *loc. cit.*, p. 179.

<sup>253</sup> Michel Houellebecq, *Plateforme*, *loc. cit.*, p. 286.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 107.

tragiquement par un attentat terroriste musulman dans un bar thaïlandais, qui laissera Michel blessé et Valérie morte, et qui attirera l'attention de la communauté internationale sur leur choquant projet – dès lors condamné par l'opinion publique. *Pattaya beach*, la dernière et brève partie du roman, raconte la misère d'un Michel inconsolable et exilé à Pataya, qui a entrepris l'écriture de son récit de vie (*Plateforme* se présente comme le journal intime de ce héros déchu) terminé par son suicide final.

Roman d'une conversion, celle de la France à l'islam, *Soumission*, comme une suite indirecte de *Plateforme*, en prolonge certains motifs de violence et d'angoisse, telle qu'exprimée par Michel, le héros bien européen de ce dernier roman : « J'eus à ce moment une espèce de vision sur les flux migratoires comme des vaisseaux sanguins qui traversaient l'Europe; les musulmans apparaissaient comme des caillots qui se résorbaient lentement<sup>255</sup>. » Récit aux accents dystopiques, plus spécifiquement celui de l'idéal républicain mis à mal par un politique religieux en réaction (implicitement dans le texte) à la décadence enclenchée par Mai 68 (encore et entre autres), *Soumission* n'est toutefois pas un autre *2084 : La fin du monde* de Boualem Sensal, qui prédit un totalitarisme islamique à venir en Occident. Loin de fictionnaliser ce que l'intellectuel perse Amir Jahanchahi appelle le III<sup>e</sup> totalitarisme<sup>256</sup>, le roman renvoie plutôt, pour paraphraser *La Possibilité d'une île*, à l'image d'un naufrage : « C'est triste, le naufrage d'une civilisation, c'est triste de voir sombrer ses plus belles intelligences – on commence par se sentir légèrement mal à l'aise dans sa vie, et on finit par aspirer à l'établissement d'une république islamique<sup>257</sup>. » L'une des « plus belles

---

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>256</sup> Amir Jahanchahi, *Vaincre le III<sup>e</sup> totalitarisme*, Paris, Ramsay, 2001.

<sup>257</sup> Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, *loc. cit.*, p. 350.

intelligences » de *Soumission* s'appelle François, un professeur d'université spécialiste de Huysmans, « légèrement mal à l'aise dans sa vie » parce qu'il n'échappe pas à la décadence de son époque, comme en font foi ses relations sexuelles et amoureuses brèves avec ses étudiantes, dont Myriam. François – pour ne pas dire Français – vit dans un pays troublé par des attentats terroristes, des émeutes violentes, résultat de l'islamisation de la société française et de la montée de la droite identitaire. Dans ce contexte chaotique, le récit anticipe un futur presque immédiat, marqué par un changement radical du paradigme politique, contraire à l'idéal laïc promis par la France républicaine enfantée en 1789 : craignant la victoire du Front national, le Parti socialiste s'unit à la Fraternité musulmane (parti fictif) pour remporter les élections, fait accompli en 2022 dans le roman. Mohammed Ben Abbes, son leader habile et charismatique, donne ainsi le coup d'envoi à différentes réformes pour faire de la France une république islamique modérée, système universitaire y compris.

La narration de *Plateforme* et de *Soumission*, ces dystopies mineures<sup>258</sup> de la vacuité néolibérale, de l'individualisme contemporain et de la société de consommation – autant celle du sexe prostitutionnel que des droits et libertés évincés par l'intégrisme et l'islamisation – est marquée par la première personne du singulier, choix narratif dont les enjeux semblent contraster et contredire ceux des *Particules élémentaires* et de *La Possibilité d'une île*, où se profile un demiurge récitant, renforcé par un interdiscours fascisant. Est-il possible, pour

---

<sup>258</sup> Fait à mentionner, au sujet de l'imminence possible de cette dystopie mineure, que la réalité dépasse la fiction, ou plutôt que le futur rattrape le présent, comme en font foi les contextes de publication de *Plateforme* et de *Soumission*, où l'Histoire s'est littéralement confondue avec les histoires : le premier paraît le 24 août 2001 et annonce ainsi « prophétiquement » les attentats du 11 septembre 2001 contre le World Trade Center (certains critiques ont d'ailleurs ensuite fait un lien inusité mais indéniable entre le titre du roman et lesdits événements tragiques : le mot « plateforme », en arabe, est traduisible par « al-qaïda »); le second, quant à lui, est publié le 7 janvier 2015, journée simultanément marquée par les attentats meurtriers contre *Charlie Hebdo*, date qui a confirmé que l'islamisme (modéré dans *Soumission*, radical dans *Plateforme*) était un fait sociologique que la France ne pouvait désormais plus ignorer, comme si le pire devenait l'horizon politique du pays.

autant, d'y lire un changement du discours général de la comédie posthumaine? Non. Il faut plutôt y voir une figure stylistique complémentaire, dans la mesure où ces narrateurs de la première personne du singulier ne renvoient qu'à de simples sujets, au sens politique et non pas grammatical du terme, à savoir des personnes assujetties à tous les éventuels démiurges-récitants de ce monde qu'ils soient posthumains ou islamistes. Bien plus, à l'opposé d'une esthétique militante du changement social progressiste tel qu'il a été évoqué précédemment avec Gilles Marcotte, la subjectivité pronominale qui s'exprime dans ces œuvres n'est pas le gage d'une liberté émancipatrice, mais plutôt le produit d'un « tout-faire » aliénant, l'aboutissement d'une destinée individualiste, grise, emportée par les mouvements de masse idéologique ou religieux. Cette donnée tragique et fataliste constitue la matière première d'une situation narrative que l'interdiscours sociologique, à l'échelle de l'œuvre houellebecquienne, problématise finalement par une anticipation pessimiste.

#### **1.4.2. Les temps de verbe de la fin**

En ce qui concerne spécifiquement la narration, les temps des verbes de l'excipit dans *Plateforme* et *Soumission*, en lien avec leurs dénouements respectifs (et ce qu'ils disent en point final), sont riches d'interprétation du fait de leur singularité discrète et contrastante. Ce qui détonne à la fin de *Plateforme*, ce n'est pas un passé simple volontairement déphasé avec l'histoire du roman français et francophone postmodernes, mais un changement subit du présent de l'indicatif au futur simple :

Contrairement à d'autres peuples asiatiques, les Thaïs ne croient pas aux fantômes, et éprouvent peu d'intérêt pour le destin des cadavres; la plupart sont enterrés directement à la fosse commune. Comme je n'aurai pas laissé d'instructions précises, il en sera de même pour moi. Un acte de décès sera établi, une case cochée dans un fichier d'état civil, très loin de là, en France. Quelques vendeurs ambulants, habitués à me voir dans

le quartier, hocheront la tête. Mon appartement sera loué à un nouveau résident. On m'oubliera. On m'oubliera vite<sup>259</sup>.

L'anticipation du récit est ici renforcée par le temps de la narration – le futur – et trace une tendance dans l'œuvre de Houellebecq, celle de la mort à venir pour l'individu, pour la société, pour l'humanité. Comme dans *Les Particules élémentaires*, qui est à vrai dire un récit nécrologique de l'espèce humaine, c'est la disparition et l'oubli qui attendent Michel de *Plateforme*, particule élémentaire d'un Occident à la dérive d'un lent suicide sociologique, pimenté de violences islamiques. Bien qu'ils semblent offrir une sorte d'étincelle d'optimisme, les temps des verbes à la fin de *Soumission* sont tout aussi signifiants et en accord avec cette idée de disparition, celle de l'identité française et de son idéal républicain cette fois-ci, par la conversion de « France/ois » à la religion de Mahomet. Dans la toute dernière section du roman, l'avenir est entrevu par une narration à l'imparfait de l'indicatif et au conditionnel présent : « Quelques semaines allaient encore s'écouler, [...]; et puis, bien entendu, je rappellerais Rediger<sup>260</sup>. » Tout le reste de la finale demeure marqué par cette ambiguïté du conditionnel, comme en fait foi le tout dernier paragraphe : « Un peu comme cela s'était produit, quelques années auparavant, pour mon père, une nouvelle chance s'offrirait à moi; et ce serait la chance d'une deuxième vie, sans grand rapport avec la précédente. Je n'aurais rien à regretter<sup>261</sup>. » La mort de la république est introduite ici par le thème de la coupure résultant de la conversion finale de François, celle du « rien à regretter », qui sonne étrangement comme « on m'oubliera vite ». Néanmoins, dans une perspective herméneutique propre à la sociocritique, ce conditionnel donne l'impression que Houellebecq entrevoit la possibilité que la France échappe à cette conversion générale, à cette soumission religieuse (terme péjoratif

---

<sup>259</sup> Michel Houellebecq, *Plateforme*, *loc. cit.*, p. 351.

<sup>260</sup> Michel Houellebecq, *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015, p. 296.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 299-300.

s'il en est pour l'esprit français d'insubordination), comme si l'écrivain disait à la nation qu'elle avait encore le pouvoir de choisir un autre destin, un autre avenir.

Or, simultanément, cet optimisme de façade se révèle ponctuel et fondamentalement hypothétique, considérant que le roman en entier se veut une variation sur le thème camusien du Grand remplacement<sup>262</sup> :

L'expression de *Grand Remplacement* désigne certes, essentiellement, le remplacement d'un peuple, le peuple français indigène, par un ou plusieurs autres; celui de sa culture par la déculturation multiculturaliste; celui de sa civilisation jadis si brillante et admirée par la décivilisation pluriethnique (le village universel), elle-même en rivalité âpre avec l'intégrisme musulman, la conquête et la conversion islamiques<sup>263</sup>.

Autre élément clé à considérer qui pointe vers le pessimisme dystopique : les romans d'anticipation de Houellebecq, *Soumission* y compris, s'inscrivent dans l'ordre temporel d'un ensemble plus vaste et cohérent, celui de la comédie posthumaine. Dans ce contexte, c'est-à-dire à la lumière des prédictions à long terme et de l'interdiscursivité sociologique présentes dans *Les Particules élémentaires* et *La Possibilité d'une île*, le message de *Soumission* (et, à sa manière, celui de *Plateforme*, où le tourisme sexuel est mis à mal par les terroristes islamistes) est faussement marqué d'espoir, d'autant plus que l'islam sera, à la fin, remplacé par l'église élohimite/raëlienne, image hyperbolique de l'hédonisme soixante-huitard à la sauce religieuse, dystopie de la dystopie s'il en est une. De fait, différents extraits de *La Possibilité d'une île* (et aussi des *Particules élémentaires*) permettent de mettre en contexte ces deux romans d'anticipation à visée courte (ceux de l'islamisation que sont *Plateforme* et

---

<sup>262</sup> Cf. Simon Danis, *La fantasmagorie du grand remplacement dans le roman français contemporain (Renaud Camus, Éric Zemmour, Michel Houellebecq)*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2016.

<sup>263</sup> Renaud Camus, *Le Grand Remplacement*, Plieux, Chez l'auteur, 2015, p. 55.

*Soumission*) dans la perspective plus large de « l'avènement des Futurs », ceux d'un imaginaire social de la fin et de la disparition.

### 1.4.3. De Mahomet à Raël ou la sociologie d'une pseudo-utopie

En réponse à *Soumission* et à son conditionnel, et par un interdiscours sociologique de type journalistique pour donner aux faits la patine d'une évidence banale, *La Possibilité d'une île* prophétise que l'église élohimite/raélienne va finir par « se répandre sans résistance sur l'ensemble du monde occidental<sup>264</sup> », sur « les ultimes résidus de la chute du christianisme<sup>265</sup> », malgré une phase transitoire islamique forte, bien que condamnée à long terme :

L'Islam, curieusement, fut un bastion de résistance plus durable. S'appuyant sur une immigration massive et incessante, la religion musulmane se renforça dans les pays occidentaux pratiquement au même rythme que l'élohimisme; s'adressant en priorité aux populations venues du Maghreb et d'Afrique noire, elle n'en connaissait pas moins un succès croissant auprès des Européens " de souche ", succès croissant uniquement imputable à son machisme. Si l'abandon du machisme avait en effet rendu les hommes malheureux, il n'avait nullement rendu les femmes heureuses. De plus en plus nombreux étaient ceux, et surtout celles, qui rêvaient d'un retour à un système où les femmes étaient pudiques et soumises, et leur virginité préservée<sup>266</sup>.

Pour lui donner sa pleine mesure, cette proposition se répète dans plusieurs autres passages, autant dans *La Possibilité d'une île* qu'avec les Michel des *Particules élémentaires* et de *Plateforme* : « Tout cela ne pouvait, pourtant, durer qu'un temps<sup>267</sup> », car l'islamisation de l'Occident « [...] n'est qu'un phénomène superficiel et transitoire : à long terme l'islam est condamné, encore plus sûrement que le christianisme<sup>268</sup> », « le système musulman était

---

<sup>264</sup> Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, loc. cit., p. 356.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 356.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 356-357.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 358.

<sup>268</sup> Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, loc. cit., p. 271.



condamné : le capitalisme serait le plus fort<sup>269</sup> », ce à quoi le personnage de Daniel<sup>25</sup> ajoute, dans une sorte de dialogue sociologico-historique avec les deux Michel, comme si Houellebecq se parlait à lui-même en s'adressant au monde entier :

La chute de l'islam en Occident rappelle en fait curieusement celle, quelques décennies plus tôt, du communisme : dans l'un et l'autre cas, le phénomène de reflux devait naître dans les pays d'origine et balayer en quelques années les organisations, pourtant puissantes et richissimes, mises sur pied dans les pays d'accueil<sup>270</sup>.

Autrement dit, chez Houellebecq, l'islam est l'un des noms d'une dystopie à comprendre ici en tant que processus sociétaire intermédiaire, car il n'en constitue ni l'aboutissement ni la plénitude (le grand évincement de l'humanité par la posthumanité), mais plutôt l'intermède à dimension allégorique, celui du grand remplacement (tel que théorisé par Renaud Camus). Il incarne une mutation historique – et non pas métaphysique – comme l'indique cet autre passage aux accents sociologiques de *Soumission* :

L'implosion brutale du système d'opposition binaire centre-gauche – centre-droit qui structurait la vie politique française depuis des temps immémoriaux avait d'abord plongé l'ensemble des médias dans un état de stupeur confinant à l'aphasie. On avait pu voir le malheureux Christophe Barbier, son écharpe en berne, se traîner misérablement d'un plateau de télévision à l'autre, impuissant à commenter une mutation historique qu'il n'avait pas vu venir – que personne, à vrai dire, n'avait vu venir<sup>271</sup>.

À la lumière de ces thèses réitérées, *Soumission* ne peut apparaître que comme le roman d'une phase transitoire islamique forte qui n'a rien de définitif sinon celui, entropique, d'une humanité ballottée par ses destins de dérive et de disparition assurée.

Le conditionnel de *Soumission* se veut aussi une réponse à la question posée par l'œuvre entière : est-ce que, en nouveau Thomas More, Houellebecq souhaite pour la France

---

<sup>269</sup> Michel Houellebecq, *Plateforme*, *loc. cit.*, p. 339.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 359.

<sup>271</sup> Michel Houellebecq, *Soumission*, *loc. cit.*, p. 200.

un tel régime politique islamique modéré par l'exemple d'un « je » national, à la fois assujetti et soumis? Comme l'a souligné Simon Danis, plusieurs éléments romanesques semblent en faire la démonstration heureuse, rapprochant ce roman d'une utopie littéraire : « La perspective d'une vie meilleure, maintes fois répétée à l'échelle des personnages, rapproche le roman du genre des utopies<sup>272</sup>. » À cela, il ajoute, au sujet de la conversion finale du personnage principal à l'islam : « Par cette conversion de plus, le roman réalise un tour rhétorique magistral qui met à distance les soupçons d'ironie orwellienne, empêche toute récupération politique et concrétise une soumission désirée<sup>273</sup>. » L'ironie d'Orwell n'est certes pas à l'œuvre, mais bien celle de Houellebecq – l'ironie sans ironie –, faisant de ce *happy end* un faux, reléguant du coup cette fiction dans la catégorie de la pseudo-utopie (soulignée auparavant par Chrostek).

Pour deux principales raisons, *Soumission* apparaît bel et bien comme une pseudo-utopie, dont le discours pessimiste indique l'assujettissement transitoire d'un « je » qui fait figure de nation. Premièrement, l'islam, fustigée en entrevue par Houellebecq et décrite négativement d'un roman à l'autre comme la « religion déraisonnable<sup>274</sup> » par excellence (« de loin la plus bête, la plus fausse et la plus obscurantiste de toutes les religions<sup>275</sup> »), comporte certes une ambiguïté dans ce roman, en ce sens que cette religion incarne pour la première fois dans la fiction une force salvatrice et stabilisatrice. Ainsi, dans *Plateforme*, l'islam des tyrans vient en grande partie résoudre par la violence le problème de la décadence occidentale, celui des modérés et des habiles venant offrir une nouvelle stabilité sociale à la France par voie

---

<sup>272</sup> Simon Danis, *La fantasmagorie du grand remplacement dans le roman français contemporain*, loc. cit., p. 92.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>274</sup> Michel Houellebecq, *Plateforme*, loc. cit., p. 242.

<sup>275</sup> Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, loc. cit., p. 271.

démocratique dans *Soumission*. Or, en lisant entre les lignes, l'essor de cette religion incarne simultanément l'effet retors et pervers d'un Occident marqué par son individualisme athée, présentiste et hédoniste – et par la perte de ses repères, par l'insouciance de ses jeunes générations et par la dénatalité qui le caractérise. Tous ces éléments exécrés par Houellebecq sont associés à l'utopie néolibérale dans son univers, utopie définitivement punie et disqualifiée par le retour du religieux. Le récit relève, en effet, de la critique satirique, car plusieurs éléments sont pointés du doigt au fil du texte pour expliquer – et parfois dénoncer – cette mutation historique hypothétiquement imminente et assurément alarmiste : abandon par l'Occident de la religion de ses ancêtres (lorsque François se réfugie au Sud-Ouest, les références aux églises vides en sont l'allégorie), évocation d'un complot secret de l'élite internationaliste voulant intégrer la France dans un ensemble fédéral européen nommé Eurabia (thèse de l'intellectuelle Bat Ye'or<sup>276</sup>, citée dans le roman et évoquée par différents personnages, dont l'espion policier), dénonciation d'un gauchisme aveugle et opportuniste, prêt à tout pour gagner le pouvoir, y compris à « sacrifier la nation » (« Tétanisée par son antiracisme constitutif, la gauche avait été depuis le début incapable de le combattre, et même de le mentionner<sup>277</sup> », en parlant de Ben Abbes...). Deuxièmement, le roman se veut tout autant un pied de nez aux progressistes *et* aux musulmans en se présentant comme une utopie littéraire (où l'islam modéré semble désigner une voie politique à suivre), alors qu'il s'agit en fait du récit d'un pis-aller collectif, dont la motivation première relève du nombrilisme ravageur : motivée par la perspective du mariage polygame (donc par la sexualité des bas instincts mâles) et alimentée implicitement par sa haine du monde laissé en héritage par les soixante-huitards, la conversion à l'islam du personnage principal est loin de celle, sincère et

---

<sup>276</sup> Bat Ye'or, *Eurabia : l'axe euro-arabe*, Paris, J.-C. Godefroy, 2006.

<sup>277</sup> Michel Houellebecq, *Soumission*, *loc. cit.*, p. 154.

spirituelle, d'un Joris-Karl Huysmans ou d'un Blaise Pascal au christianisme en leur époque. En fait, cette conversion est une réaction, la soumission annoncée dans le titre se révélant ainsi celle de la femme au patriarcat arabe<sup>278</sup>, ultime injure à l'idéologie progressiste, cauchemar joyeux d'un nostalgique réactionnaire. « *Soumission* laisse comprendre que la France est arrivée à un tel point d'anomie que le grand remplacement serait devenu salutaire<sup>279</sup>. » Bien plus, à la manière d'un prophète de l'Ancien testament qui maudit son peuple en lui annonçant l'invasion étrangère en guise de châtement divin, Houellebecq, en nouveau devin conservateur, une cigarette entre le majeur et l'annuaire, le sourire aux lèvres et le ressentiment entre les dents, affirme aux acteurs de Mai 68 et à leurs enfants : vaut mieux ça que le néolibéralisme.

## 2. La psychologie des masses et des personnages

### 2.1. Les ensembles s'assemblent

Tout ce qui a été affirmé au sujet de la narration dans sa relation aux interdiscours faussement utopiques se rejoue en quelque sorte avec les protagonistes et leur possible catégorisation : le principe narratif du démiurge récitant qui, sur un plan métaphorique, dicte la parole à des sujets obéissants, détermine un principe de clivage qui n'est pas étranger aux deux grands types de protagonistes dans la comédie posthumaine. Du personnage en général, le roman dystopique classique propose un héros marginalisé ou écrasé par une machine politique autoritaire ou totalitaire, et dont le destin funeste vise une mise en garde alarmiste; le roman

---

<sup>278</sup> Comme l'ont souligné certains critiques, Houellebecq inverse donc, en un clin d'œil, l'intention du documentaire intitulé *Soumission* du réalisateur Théo Van Gogh (tué par des islamistes), à savoir que la femme ne doit pas se soumettre à l'Islam. À l'inverse, le titre du livre de Houellebecq évoque cette idée de soumission de la femme, et ce, dans un ultime pied de nez à l'Islam, car s'y joue dans le récit une association entre le pornographique *Histoire d'O* et la théologie coranique.

<sup>279</sup> Simon Danis, *La fantasmagorie du grand remplacement dans le roman français contemporain*, loc. cit., p. 65-66.

utopique, quant à lui, met en place un visiteur ou un peuple visité, dont le mode de vie se veut un modèle à suivre pour l'indigène rencontré vivant dans une société imparfaite. Le roman de Houellebecq emprunte vaguement à l'un et à l'autre, en excluant toute dimension moralisatrice sinon, peut-être, que la morale n'est pas à évacuer, dans la mesure où, sans exception, ses personnages souffrent de leur liberté de mœurs.

Aux personnages persécutés par le stalinisme (*Nous autres*, 1984) ou par le maccarthysme (*Fahrenheit 451*) se substituent, chez Houellebecq, des individus écrasés par l'hédonisme et le capitalisme, qui se laissent plus souvent qu'autrement emporter sans résistance par toute proposition lénitive ou alternative à ce monde glauque, qu'il s'agisse des formules vacances et échangistes ou des nouvelles religiosités (l'église raëlienne, l'islam). Bruno des *Particules élémentaires*, Michel et Rudi de *Lanzarote* et François de *Soumission* sont tous des exemples de ce premier ensemble. À contrario, au héraut d'un monde idéal et utopique venu éclairer une société imparfaite (*Utopia*, *Island*, etc.) se greffent des êtres à l'intelligence supérieure et habités par le désir de changer le (ou leur) monde, bien que le résultat soit toujours funeste, dans la mesure où il engendre la décadence et la violence (dans *Plateforme*), l'évincement de l'humanité et l'avènement d'un gouvernement mondial (dans *Les Particules élémentaires*) et l'implantation d'un régime totalitaire (dans *La Possibilité d'une île*). Bien que plus rare, ce deuxième ensemble montre que tout élan utopique mène au pire de la dystopie, laquelle semble parfois souhaitée par ses personnages principaux misanthropes. Dans tous les cas, aucune trace d'héroïsme chez le personnage houellebecquien, caractérisé par le pessimisme, le pathétique, voire le vil, qu'il soit génie appelé à changer le monde ou simple citoyen de la masse condamné à la subir.

## 2.2. Ensemble 1 : la masse

### 2.2.1. Les prisonniers ordinaires du capital

Au sujet des personnages appartenant au premier ensemble, pour comprendre leur être, il faut d'abord s'attarder à la définition du post-modernisme de Lipovetsky, qui décrit bien l'univers que Houellebecq dénonce à travers leur vécu respectif, à savoir un hédonisme exacerbé :

C'est au cours des années soixante que le post-modernisme révèle ses caractéristiques majeures avec son radicalisme culturel et politique, son hédonisme exacerbé; révolte étudiante, contre-culture, vogue de la marijuana et du L.S.D., libération sexuelle, mais aussi films et publications porno-pop, surenchère de violence et de cruauté dans les spectacles, la culture ordinaire se met au jour de la libération, du plaisir et du sexe<sup>280</sup>.

Pour bien cerner l'ère du vide vécue par les protagonistes houellebecquiens, il faut ajouter à cette définition la donnée économique qui transforme leur monde en un immense supermarché mondial, voire carcéral, où même la sexualité est régie par la loi du marché, ainsi que le fait remarquer Chrostek :

Es ist offensichtlich, dass sich Houellebecqs Protagonisten in einem völlig anderen Bedeutungsgewebe bewegen – nämlich dem des Kapitalismus. Sexualität und Liebe erscheinen der Stellung des Kapitals völlig untergeordnet, sie gehorchen einzig und allein dem Marktgesetz. Es gibt keinen Platz mehr für uneigennützig Liebe. Das bedeutet, der Kapitalismus kontrolliert nicht nur den ökonomischen Status, sondern ebenso sehr den sexuellen. Das System infiltriert somit alle Bereiche menschlichen Lebens. Sobald es aber den Körper besetzt, verliert Sexualität ihre subversive Kraft und das Individuum jegliche Ausgangsmöglichkeit aus diesem globalen Supermarkt<sup>281</sup>.

---

<sup>280</sup> Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Folio, 1997, p. 151.

<sup>281</sup> Traduction : « Il est évident que les protagonistes de Houellebecq se meuvent dans un réseau de significations tout à fait différent, à savoir celui du capitalisme. Sexualité et amour semblent être subordonnés au Capital, ils obéissent uniquement aux lois du marché. Il n'y a plus de place pour l'amour altruiste. Cela signifie que le capitalisme ne contrôle pas seulement le statut économique, mais aussi le statut sexuel. Le système infiltre ainsi tous les domaines de la vie humaine. Une fois que ce dernier a envahi le corps, la sexualité perd sa force subversive et l'individu toute possibilité d'échapper à ce supermarché global » [Katharina Chrostek, *Utopie und Dystopie bei Michel houellebecq. Komparatistische Studien*, loc. cit., p. 159].

Plusieurs personnages houellebecquiens font effectivement figure de nouveaux esclaves à la dérive dans ce monde post-moderniste et néolibéral, comme une masse de zombies trompés au sujet de leur mort par toute nouvelle promesse d'idéal.

*Lanzarote* insiste doublement sur des hommes moyens, pour ne pas dire médiocres, qui, subissant leur existence, cherchent à fuir celle-ci par différentes échappatoires, en l'occurrence la quête du plaisir et les nouvelles religiosités. Loin d'être une œuvre de moindre envergure du fait de sa brièveté, *Lanzarote* sert de liaison thématique et sémiotique entre les différents romans houellebecquiens, dont l'enjeu majeur est d'imaginer le futur dans le meilleur et dans le pire : « Néanmoins, force est de constater que *Lanzarote* est un texte charnière dont Michel Houellebecq s'est efforcé de souligner qu'il prend place à un moment charnière de l'histoire<sup>282</sup> », écrit avec justesse Christian Monnin. « Le dernier chapitre de *Lanzarote* se déroule dans le futur, comme c'était déjà le cas dans *Les Particules élémentaires*<sup>283</sup> », affirme pour sa part Arrabal, qui souligne d'autres ressemblances, comme le thème du tourisme sur l'île de Lanzarote, annonçant ainsi autant *Plateforme* que *La Possibilité d'une île*. « De ce point de vue, précise Maude Granger Remy, *Plateforme* n'est en fait que le cœur d'un projet plus vaste déjà esquissé dans *Lanzarote*, et développé ensuite dans *La Possibilité d'une île*<sup>284</sup> », *Lanzarote* pouvant être considéré comme une sorte de noyau-texte autour duquel gravitent d'autres éléments fictionnels antérieurement et ultérieurement

---

<sup>282</sup> Christian Monnin, « *Lanzarote* : rencontre du deuxième type », in Sabine van Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq, loc. cit.*, p. 85.

<sup>283</sup> Fernando Arrabal, *Houellebecq*, Paris, Cherche midi, 2005, p. 44.

<sup>284</sup> Maud Granger Remy, « Le tourisme est un posthumanisme. Autour de *Plateforme* », in Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq sous la loupe, loc. cit.*, p. 278.

extrapolés par l'auteur. L'analyse du personnage dans cette œuvre a ainsi une portée révélatrice.

Le récit raconte l'histoire d'un narrateur personnage qui, un 14 décembre 1999 (date indiquée dans l'incipit), décide de partir pour l'Espagne, plus précisément sur l'île de Lanzarote. Là, il fait la rencontre d'autres touristes, dont Rudi, un inspecteur de police belge, et de deux lesbiennes allemandes. Teinté de gris, le discours de ce Belge trace un horizon sombre pour son pays, signe annonciateur d'un devenir dystopique pour l'Europe : « L'intégrisme islamique avait pris des proportions alarmantes; après Londres, Bruxelles était maintenant devenue un sanctuaire terroriste<sup>285</sup>. » Pour oublier ce monde à la dérive, les deux amis partent en expédition visiter les paysages lunaires de l'île volcanique, puis rencontrent des raëliens. De retour à leur hôtel, le narrateur couche avec les deux lesbiennes, alors que Rudi, triste du départ de sa femme marocaine « retournée vers sa connerie d'islam<sup>286</sup> », file en douce, en ayant soin de laisser une lettre à son ami touriste : il y est encore question de la décomposition des pays européens et de sa conversion à la secte raëlienne. De retour en France, presque une année après son voyage, le héros revoit Rudi à la télévision : « Le scandale éclata fin décembre, quelques jours avant Noël. Un nouveau réseau pédophile venait d'être découvert en Belgique; cette fois, l'affaire mettait en cause les adeptes de l'église raëlienne<sup>287</sup>. » Avant la fin du verdict, le narrateur décide de repartir en voyage, histoire d'oublier à nouveau.

---

<sup>285</sup> Michel Houellebecq, *Lanzarote, loc. cit.*, p. 30.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 57.



En écho à la description du post-modernisme chez Lipovetsky, *Lanzarote* enseigne qu'à l'euphorie de l'hédonisme hippie a succédé la recherche désenchantée du plaisir, la vente à rabais des loisirs et la recherche flouée de la transcendance. Le personnage principal de *Lanzarote* est un témoin ordinaire *au milieu du monde*, lequel le définit d'abord et avant tout en tant que consommateur, c'est-à-dire à titre de touriste, ce prisonnier définitif du marché planétaire :

Ayant réglé le cas du poète hermétique français, je peux maintenant m'intéresser au « touriste français ordinaire ». Privé de son « Guide du Routard » habituel, le touriste français ordinaire risque, il faut le reconnaître, d'éprouver rapidement à Lanzarote tous les signes d'un solide ennui<sup>288</sup>.

Dans une perspective métatextuelle, il est intéressant de souligner que, lorsque le personnage narrateur fait référence au « touriste français ordinaire », il parle en fait de lui-même à la troisième personne, phénomène d'objectivation qui rappelle étrangement le discours sociologico-économique d'une agence de voyage au sujet de leur potentiel client. L'adjectif « ordinaire » a une portée longue chez Houellebecq, la banalité du schéma actantiel du récit rappelant que le but et les motivations du personnage-narrateur font figure de rien et de néant, car il se résume à une sorte de clientélisme. Contrairement à un Winston (1984), à un Montag (*Fahrenheit 451*), à une Antoinette (*Paradis, clef en main*), ou à tout autre héros résistant, persécuté et cherchant à fuir le Goulag, la chasse aux sorcières ou l'univers de la *Big Mother*, la quête du personnage principal de *Lanzarote* est simplement d'oublier, par la liberté du plaisir, une existence grise qui finit par le rattraper dans l'ennui (« solide ennui » indique l'extrait). Parallèlement, Rudi le Belge, autre personnage important du récit, est lui aussi ce « client-citoyen », ce « je/sujet » qui cherche à fuir en touriste sa terre natale, qu'il exècre par des commentaires dignes de Baudelaire ou Michaux :

---

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 17.

Les Belges sont des êtres scatologiques et pervers qui se complaisent dans leur propre humiliation, commença-t-il avec grandiloquence. Je vous l'ai dit lors de notre premier entretien : pour moi, la Belgique est un pays qui n'aurait jamais dû exister. Je me souviens, dans un centre de culture alternative, d'avoir vu une affiche qui portait ce simple mot d'ordre : « Bombardez la Belgique »; j'étais entièrement d'accord. Si j'ai épousé une Marocaine, c'était justement pour échapper aux Belges<sup>289</sup>.

En écho à *Plateforme*, qui parle des touristes occidentaux comme des « évadés de prison<sup>290</sup> », il est question pour Rudi d'échapper à son pays (par le mariage et, par extension, par le tourisme).

Et comme si chaque évadé en quête de plaisir et de bonheur devait retourner à son lieu d'origine, à savoir la prison, Rudi, après avoir intégré la secte raélienne à la suite de son voyage sur l'île de Lanzarote (où cette dernière a vitrine), terminera littéralement ses jours dans ce lieu d'incarcération, la situation finale évoquant un scandale pédophile sexuel auquel Rudi et les autres raéliens seraient mêlés et pour lequel ils doivent faire face à la justice. Autre ironie subtile, cette fois-ci dans l'excipit, qui indique, par une ellipse finale, une autre fuite : « Le procès traînait en longueur, surtout en raison du grand nombre de plaignants et de parties civiles. Cette année-là, je m'inscrivis pour un circuit Nouvelles Frontières en Indonésie. Je quittai Paris pour Depensar le 27 janvier. Je n'étais pas là au moment du verdict<sup>291</sup>. » Bien qu'il ne risque pas de terminer sa vie derrière les barreaux, le personnage principal se comporte tout comme s'il voulait fuir ceux de sa société marchande, décadente, aliénante, sans issue, le capital étant partout, omniprésent.

---

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>290</sup> « Dès qu'ils ont quelques jours de liberté les habitants d'Europe occidentale se précipitent à l'autre bout du monde, ils traversent la moitié du monde en avion, ils se comportent littéralement comme des évadés de prison » [Michel Houellebecq, *Plateforme*, *loc. cit.*, p. 31].

<sup>291</sup> Michel Houellebecq, *Lanzarote*, *loc. cit.*, p. 61.

### 2.2.2. Boulets biologiques

Les personnages de ce premier ensemble ne se réduisent pas à de purs clients d'un monde de supermarché, car ce dernier régit aussi celui des pulsions, pour reprendre l'idée de Chrostek. Autrement dit, ils portent aussi le boulet de leur corps pulsionnel qui les rend esclaves et vaincus. L'homme désinhibé dans le sens « genré » du terme, donc engendré par Mai 68, n'est pas gage de liberté chez Houellebecq mais tout le contraire. Le poème intitulé *L'INSUPPORTABLE RETOUR DES MINIJUPES* met en lumière l'univers pulsionnel qui accable ces personnages masculins évoluant dans la désormais cité perverse<sup>292</sup> : « On inaugurerait le printemps / À coups de jupettes affolantes, / Je n'avais plus beaucoup de temps / (Et je sentais ma chair vivante)<sup>293</sup>. » Ce poème parle pour plusieurs personnages d'hommes imaginés par l'écrivain et aurait bien pu être écrit par le libidineux Bruno des *Particules élémentaires*, qui a donné le ton à une série de protagonistes exprimant la misère sexuelle des générations post-soixante-huitardes. En fait, il aurait autant pu germer dans le cerveau du prophète de *La Possibilité d'une île*, double allégorique de Raël. Il en est de même pour les touristes de *Lanzarote* (pour ne pas mentionner ceux de *Plateforme*, où le tourisme sexuel devient la pointe extrême de cette tendance sociale). Bien que le narrateur-personnage dise ne pas avoir envie de coucher avec des femmes à son agente de voyage au début du récit (alors qu'il vient de penser au Sénégal, où il suffit « de se pointer en discothèque pour ramener une nana dans son bungalow<sup>294</sup> », se dit-il), c'est ce qu'il finira par faire avec les deux lesbiennes allemandes de Lanzarote, tout habité et conditionné par ses pulsions qui le déterminent. Pour

---

<sup>292</sup> Expression employée par Dany-Robert Dufour pour décrire l'état de la société occidentale actuelle, et dont la thèse se résume ainsi : « Sade, pas mort! Plus même : ressuscité. Que dis-je : triomphant! Telle sera l'hypothèse développée ici : nous vivons dans un monde de plus en plus sadien. Mais qu'est-ce au juste qu'un monde sadien? C'est un univers où les individus obéissent avant tout à ce commandement suprême : *Jouis!* » [Dany-Robert Dufour, *La Cité perverse. Libéralisme et pornographie*, Paris, Folio, 2012, p. 13.]

<sup>293</sup> Michel Houellebecq, *Poésies*, Paris, J'ai lu, 2000, p. 35.

<sup>294</sup> Michel Houellebecq, *Lanzarote, loc. cit.*, p. 10.

ce qui est de son compère Rudi, sa fin déshonorante dans un procès pour pédophilie parle d'elle-même en matière d'obsession sexuelle. Le François de *Soumission*, autre personnage qui se laisse flotter dans l'air du temps, celui des nouvelles religiosités et de l'hypersexualité, pousse cette logique jusqu'au cynisme, car sa conversion à l'islam à la toute fin n'a rien de spirituel, mais tout de sexuel, ainsi que nous l'avons vu précédemment : « Et je ne pouvais pas m'empêcher de songer à son mode de vie : une épouse de quarante ans pour la cuisine, une de quinze ans pour autre chose<sup>295</sup> [...] » Dans tous les cas, la comédie posthumaine de Michel Houellebecq ne peut provoquer qu'un rictus, car elle présente des cas (cliniques) similaires, à savoir des carencés affectifs jouant sexuellement leur manque à l'âge adulte, et ce, dans une roue de recommencements commerciaux qui dictent leurs pensées, leurs actions et leurs destinations voyages. Il faut imaginer Sisyphe vicieux, pour paraphraser Camus<sup>296</sup>.

Ce qui inquiète dans la fiction, c'est que les personnages de Houellebecq ne sont pas sans lien avec la notion de masse, telle que définie par Hannah Arendt pour décrire les conditions d'émergence du totalitarisme :

Le terme de masses s'applique seulement à des gens qui, soit du fait de leur seul nombre, soit par indifférence, soit pour ces deux raisons, ne peuvent s'intégrer dans aucune organisation fondée sur l'intérêt commun, qu'il s'agisse de partis politiques, de conseils municipaux, d'organisations professionnelles ou de syndicats. Les masses existent en puissance dans tous les pays, et constituent la majorité de ces vastes couches de gens neutres et politiquement indifférents qui n'adhèrent jamais à un parti et votent rarement<sup>297</sup>.

Arendt indique que c'est parmi ces gens désabusés que les architectes du totalitarisme allemand ou russe ont principalement recruté, la philosophe insistant sur une notion proche de

---

<sup>295</sup> Michel Houellebecq, *Soumission*, *loc. cit.*, p. 262.

<sup>296</sup> En référence à la phrase fameuse : « Il faut imaginer Sisyphe heureux » [Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Folio, 1995, p. 168].

<sup>297</sup> Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*, *loc. cit.*, p. 618.

l'individualisme, analysé d'un bout à l'autre de la comédie posthumaine : « Les mouvements totalitaires avaient moins besoin de l'absence de structure d'une société de masses, que des conditions spécifiques d'une masse atomisée et individualisée<sup>298</sup>. » *Atomised* a été choisie pour la traduction anglophone du titre *Les Particules élémentaires*, réalité vécue de l'intérieur par chaque protagoniste de ce roman et des autres, et que cette assertion supplémentaire d'Arendt décrit autrement avec justesse : « La principale caractéristique de l'homme de masse n'est pas la brutalité et l'arriération, mais l'isolement et le manque de rapports sociaux normaux<sup>299</sup>. » En nouveau Wilhelm Reich<sup>300</sup>, Houellebecq fait la psychologie de masse d'un néofascisme potentiellement en puissance, une masse paradoxalement festive et dépressive incapable de fuir, en échangiste ou en touriste, le système qui les écrase.

### **2.3. Ensemble 2 : kapos et collabos**

Il existe une autre catégorie de personnages, rappelant vaguement le héros presque prométhéen des utopies littéraires, celui éclairé par un périple transformateur ou habitant une terre modèle. Chez Houellebecq, ce personnage type offre presque une variation sur un même thème néolibéral, tout en questionnant la notion même d'héroïsme et d'idéal social. Dans l'utopie littéraire, tout voyage initiatique se fait par étapes et dévoile l'image d'un état politique parfait, que le profane découvre par l'intermédiaire d'une visite ou d'un visiteur :

En somme, ces trois étapes – le moyen d'accès au monde utopique, la structure de la société utopique et le retour dans le pays d'origine – constituent le schéma selon lequel

---

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 627.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 626.

<sup>300</sup> Wilhelm Reich, *La Psychologie de masse du fascisme*, Paris, Payot, 1972.

opèrent non seulement ce voyage utopique, mais aussi le récit narratif entier qui présente, à travers les descriptions, une vision panoramique d'un monde utopique<sup>301</sup>.

Rien de tel chez Houellebecq ou plutôt « rien de tel quel » : lorsqu'il n'est pas tourisme, le voyage en question vers la terre promise de la science ou de la religiosité se solde par l'échec de protagonistes trompés, inconsciemment ou non, par leurs lubies autant que par les lois du système et du marché auxquels ils sont accoutumés. À ce sujet, bien que certains personnages principaux, et parfois secondaires, s'élèvent au-dessus de la mêlée par un talent particulier (la science pour Michel Djerzinski des *Particules élémentaires*, le sens des affaires pour Michel de *Plateforme*, l'humour pour Daniel de *La Possibilité d'une île*), ils n'amènent finalement aucun bien ni modèle à suivre au monde, participant plutôt à sa perte ou à son enlaidissement. L'utopie qu'ils pourchassent s'avère une tromperie à ne pas imiter ou à souhaiter à son pire ennemi.

À la psychologie des masses se substitue ainsi celle d'une catégorie d'élites tout aussi dangereuses et, à leur façon, grégaires, dans la mesure où lesdites élites constituent les rouages de la machine sociétaire, expression employée par Hess, l'un des kapos d'Hitler : « J'étais un rouage inconscient de l'immense machine d'extermination du Troisième Reich<sup>302</sup>. » L'inconscience des protagonistes houellebecquiens est celle d'idéaux compensatoires à la société du vide. D'une part, il y a les Djerzinski, Hubczejak et Miskiewicz des *Particules élémentaires* et de *La Possibilité d'une île*, qui, aveuglés par leur utopie tranhumaniste, sont des vecteurs de la grande mutation métaphysique, apportant ainsi une certaine lumière à l'humanité, laquelle finit toutefois par disparaître à cause d'eux. Dans le cas spécifique de Djerzinski, il souhaite

---

<sup>301</sup> Laïth Khaled Ibrahim, « Qu'est-ce que l'utopie? », *Dirasat : Human and Social Sciences*, vol. 43, n° 1, 2016, p. 314.

<sup>302</sup> Rudolf Hess, *Le Commandant d'Auschwitz parle*, Paris, Julliard, 2007, p. 221.

certes transformer l'espèce humaine pour lui éviter la spirale de souffrance que lui et ses contemporains ont connue, et ce, en répondant à la liquidation soixante-huitarde du religieux par des promesses scientifiques d'éternité et de bonheur. Or – comme cela a été vu avant – son nom, comme une version russe de Hess, donne un indice sur son utopie dangereuse, laquelle se matérialise dans une variation du fordisme à la *Brave New World*, auquel l'expression « communisme génétique standardisé » conviendrait mieux : « Les conséquences pratiques, évidemment, étaient vertigineuses : tout code génétique, quelle que soit sa complexité, pouvait être réécrit sous une forme standard, structurellement stable, inaccessible aux perturbations et aux mutations<sup>303</sup>. » D'autre part, les Michel et Daniel de *Plateforme* et de *La Possibilité d'une île* ont, eux, réussi à se hisser au sommet de la pyramide monétaire et sociale dans leur domaine respectif mais, cela, pour leur seul profit égoïste, au détriment d'une société rongée par ses mirages (l'argent, le prestige). Ce sont des Prométhée sans la lumière (de la science), à qui il ne reste qu'une souffrance qui les dévore. Daniel de *La Possibilité d'une île*, par exemple, a brillamment intégré le *star système* grâce à son génie comique et provocateur. Néanmoins, son existence est plus parasitaire que salutaire, comme en fait foi son propre aveu, qui n'est pas sans rappeler les enjeux symboliques du nom de Djerzinski :

En somme, comme tous les bouffons depuis l'origine, j'étais une sorte de *collabo*. J'évitais au monde des révolutions douloureuses et inutiles – puisque la racine de tout mal était biologique, et indépendante d'aucune transformation sociale imaginable; j'établissais la clarté, j'interdisais l'action, j'éradiquais l'espérance; mon bilan était mitigé<sup>304</sup>.

Fortement connotée, l'expression « collabo », écrite ici en italique, fait référence aux collaborateurs des nazis durant l'Occupation de la Seconde Guerre mondiale. Bref, ce qui inquiète ici, ce n'est donc pas l'idée de masse, mais plutôt celle des acteurs clés du système, à

---

<sup>303</sup> Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, *loc. cit.*, p. 308.

<sup>304</sup> Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, *loc. cit.*, p.158-159.

savoir les Mengele, Goebbels et Himmler de ce monde contemporain nommés autrement. Encore une fois, un parallèle entre totalitarisme et néolibéralisme est établi, pour mieux dire que tous ces antihéros participent pleinement du monde délétère dans lequel ils évoluent.

#### **2.4. Bilan mitigé d'un décadent mal-aimé**

Ce qui se dégage de tous ces portraits, c'est que l'héroïsme n'existe pas ou trop rarement dans l'œuvre de Houellebecq. Un emprunt à Todorov suffit à le confirmer par contraste :

Dans la vie du héros, certaines qualités humaines sont plus prisées que d'autres. La première, peut-être, est la fidélité à un idéal [...]. Le héros est, en ce sens, le contraire du traître : il ne trahit jamais, quelles que soient les circonstances (cela est sans doute un reste du code d'honneur chevaleresque)<sup>305</sup>.

La notion d'idéal n'est pas à confondre ici avec celle d'utopie, mais plutôt avec un système de valeurs qui élèvent l'individu au-dessus d'une communauté qu'il inspire. La réflexion de Michel de *Plateforme* offre une perspective globalisante sur cette absence d'idéal et de valeurs, autant que sur la mauvaise foi, la médiocrité et les motivations de tous les autres antihéros de la comédie posthumaine :

Européen aisé, je pouvais acquérir à moindre prix, dans d'autres pays, de la nourriture, des services et des femmes; Européen décadent, conscient de ma mort prochaine, et ayant pleinement accédé à l'égoïsme, je ne voyais aucune raison de m'en priver. J'étais cependant conscient qu'une telle situation n'était guère tenable, que des gens comme moi étaient incapables d'assurer la survie d'une société, voire tout simplement indignes de vivre. Des mutations surviendraient, survenaient déjà, mais je n'arrivais pas à me sentir réellement concerné; ma seule motivation authentique consistait à me tirer de ce merdier aussi rapidement que possible<sup>306</sup>.

En écho à la fameuse idée stendhalienne qu'un roman est un miroir qu'on promène le long d'un chemin, le personnage devient, pour Houellebecq, non pas l'occasion d'édifier son

---

<sup>305</sup> Tzvetan Todorov, *Le Siècle des totalitarismes*, loc. cit., p. 46.

<sup>306</sup> Michel Houellebecq, *Plateforme*, loc. cit., p. 287-288.



lecteur, mais plutôt de le renvoyer à lui-même et surtout à la société qui l'a engendré, en insistant au passage sur la laideur et le nihilisme de cette dernière, à la manière d'un Zola cette fois-ci. Ce que Michel de *Plateforme* dit fondamentalement, c'est que son égoïsme n'est qu'un autre mot pour décrire l'individualisme contemporain, que celui-ci a gagné l'Occidental moyen, lequel se laisse aussi aller à la décadence, selon le diagnostic de Houellebecq.

Cette conscience lucide et malheureuse choque parce qu'elle accuse l'individualiste (potentiel ou réel) en nous, en allant jusqu'à l'associer à une nuisance sociale : « Il n'était pas certain que la société puisse survivre très longtemps avec des individus dans mon genre<sup>307</sup> », affirme le même personnage de *Plateforme*. Lorsque, à la toute fin, il ajoute qu'il aura « été un individu médiocre, sous tous ses aspects<sup>308</sup> », c'est pour mieux décrier la société qui l'entoure, pour mieux exécrer la révolution sexuelle et son devenir dystopique. Ce même personnage renchérit d'ailleurs en mentionnant qu'il est un « enfant de l'Europe » qui vit sans aucun idéal ni espoir, comme pour insister davantage sur la dimension universelle de son être :

Jusqu'au bout je resterai un enfant de l'Europe, du souci et de la honte; je n'ai aucun message d'espérance à délivrer. Pour l'Occident je n'éprouve pas de haine, tout au plus un immense mépris. Je sais seulement que, tous autant que nous sommes, nous puons l'égoïsme, le masochisme et la mort. Nous avons créé un système dans lequel il est devenu simplement impossible de vivre; et, de plus, nous continuons à l'exporter<sup>309</sup>.

Ce système n'est ni le nazisme ni le communisme, mais bien le post-modernisme néolibéraliste, utopie évoluant désormais aux rythmes et aux impératifs de la décadence par l'exemple allégorique de ce protagoniste, Michel.

---

<sup>307</sup> Michel Houellebecq, *Plateforme*, *loc. cit.*, p. 320.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 349.

Un dernier trait commun à tous les personnages de Houellebecq permet de comprendre la généalogie de cette décadence, tout en rappelant un enjeu du roman dystopique, particulièrement *Brave New World* et *1984* : la quête impossible de l'amour et du bonheur. Pour briser, contrôler et dominer l'individu, les totalitarismes ont cherché à détruire toute subjectivité intellectuelle ou amoureuse, sachant bien que l'intelligence critique et l'amour véritable avaient ceci de révolutionnaire qu'ils pouvaient remettre en question tout pouvoir, toute politique. Même s'il n'insiste pas directement sur cet aspect précis de l'amour dans son *Poème à Marie-Pierre* (son ex-femme), Houellebecq (le poète) affirme sa puissance transformatrice : « À ton contact, je deviens progressivement meilleur / Et j'admire, également, ta force<sup>310</sup>. » Plusieurs protagonistes corroborent ces vers de différentes manières dans son œuvre romanesque, particulièrement la grand-mère de Michel des *Particules élémentaires*, dont l'amour maternel et la bonté foncière renvoient à une autre époque : « De tels êtres humains, historiquement, ont existé. Des êtres humains qui travaillaient toute leur vie, et qui travaillaient dur, uniquement par dévouement et par amour; qui donnaient littéralement leur vie aux autres dans un esprit de dévouement et d'amour [...]»<sup>311</sup>. » Or, dans la veine du pessimisme noir associable au John le sauvage de *Brave New World* ou au Winston Smith « rééduqué » à la toute fin de *1984*, cet amour maternel n'existe plus et touche désormais, pour ne pas redire « historiquement » (en désignant l'époque actuelle), à toutes les sphères de l'amour, le couple y compris, comme l'indique cette fois-ci la finale du poème *L'AMOUR, L'AMOUR* :

Je m'adresse à tous ceux qu'on n'a jamais aimés,  
Qui n'ont jamais su plaire;

---

<sup>310</sup> Michel Houellebecq, *Poésies*, loc. cit., p. 103.

<sup>311</sup> Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, loc. cit., p. 91.

Je m'adresse aux absents du sexe libéré,  
Du plaisir ordinaire.

Ne craignez rien, amis, votre perte est minime :  
Nulle part l'amour n'existe;  
C'est juste un jeu cruel dont vous êtes les victimes,  
Un jeu de spécialistes<sup>312</sup>.

Ces paroles tristes, qui fustigent une fois de plus le « sexe libéré » associable à Mai 68, sont le lot de tous ses antihéros, à commencer par les deux demi-frères des *Particules élémentaires* (dont les compagnes disparaîtront à la suite d'un suicide ou d'un cancer), par le Daniel de *La Possibilité d'une île* (autre célibataire définitif qui se fait abandonner par sa jeune Esther parce que trop vieux à ses yeux), par Michel de *Plateforme* (dont la compagne meurt à la suite de l'attentat terroriste en Thaïlande) et de François de *Soumission* (qui affirme : « Ma propre histoire familiale était une illustration parfaite des thèses de Da Silva; quant à l'amour, j'en étais plus que jamais éloigné<sup>313</sup>. »). En écho à son ami écrivain Frédéric Beigbeder (personnifié, comme l'auteur, dans *La Carte et le Territoire*), Houellebecq dit à sa manière que l'amour ne dure désormais que trois ans, quand ce n'est pas l'instant d'une soirée, ce qui revient à dire qu'il n'existe plus.

Cette tendance à l'échec amoureux d'une intrigue à l'autre cache une accusation théorisée depuis *Extension du domaine de la lutte* jusqu'à *Soumission*, en passant par *Les Particules élémentaires*, qui indique, entre autres, que c'est Mai 68 qui a tué la femme traditionnelle (louangée par l'auteur par l'intermédiaire du personnage de la grand-mère) et qui a aboli l'intimité sexuelle (devenue partie intégrante de la société de consommation). À titre de preuves, dans son tout premier roman, *Extension du domaine de la lutte*, un

---

<sup>312</sup> Michel Houellebecq, *Non réconcilié. Anthologie personnelle 1991-2013*, Paris, NRF, 2014, p. 45.

<sup>313</sup> Michel Houellebecq, *Soumission*, *loc. cit.*, p. 205.

passage clé maintes fois commenté établit un parallèle entre l'exaltation de la liberté individuelle en contexte capitaliste et la souffrance de l'homme postmoderne :

Le libéralisme économique, c'est l'extension du domaine de la lutte, son extension à tous les âges de la vie et à toutes les classes de la société. De même, le libéralisme sexuel, c'est l'extension du domaine de la lutte, son extension à tous les âges de la vie et à toutes les classes de la société<sup>314</sup>.

Une autre réflexion du personnage principal de ce même roman abonde dans le même sens : « Si les relations humaines deviennent progressivement impossibles, c'est, bien entendu, en raison de cette multiplication des degrés de liberté dont Jean-Yves se faisait le prophète enthousiaste<sup>315</sup>. » Tous les personnages de Houellebecq redisent par leur être et dans leur vécu cet état de fait, et chaque roman possède un (ou des) passage(s) clé(s) à teneur philosophique (ou sociologique) pour mieux l'affirmer, comme c'est le cas dans *Soumission* :

Selon le modèle amoureux prévalant durant les années de ma jeunesse (et rien ne me laissait penser que les choses aient significativement changé), les jeunes gens, après une brève période de vagabondage sexuel correspondant à la préadolescence, étaient supposés s'engager dans des relations amoureuses exclusives, assorties d'une monogamie stricte, où entraient en jeu des activités non seulement sexuelles mais aussi sociales (sorties, week-ends, vacances). Ces relations n'avaient cependant rien de définitif, mais devaient être considérées comme autant d'apprentissages de la relation amoureuse, en quelque sorte des *stages* (dont la pratique se généralisait par ailleurs sur le plan professionnel en tant que préalable au premier emploi). Des relations amoureuses de durée variable (la durée d'un an que j'avais pour ma part observée pouvant être considérée comme acceptable), en nombre variable (une moyenne de dix à vingt apparaissant comme une approximation raisonnable), étaient censées se succéder avant d'aboutir, comme une apothéose, à la relation ultime, celle qui aurait cette fois un caractère conjugal et définitif, et conduirait, via l'engendrement d'enfants, à la constitution d'une famille. La parfaite inanité de ce schéma ne devait m'apparaître que beaucoup plus tard [...] <sup>316</sup>.

Houellebecq se veut donc aussi pessimiste qu'Huxley ou qu'Orwell, à la différence que ses personnages ont été dressés comme des chiens de Pavlov par le néolibéralisme. Pour reprendre

---

<sup>314</sup> Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, J'ai lu, 2001, p. 100.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>316</sup> Michel Houellebecq, *Soumission*, *loc. cit.*, p. 21.

l'idée de Chrostek, en eux, la dictature du capital est complète, leur sexualité chosifiée n'ayant plus rien d'épanouissant ou de révolutionnaire. « Lorsqu'on a renoncé à la vie, les derniers contacts humains qui subsistent sont ceux que l'on a avec les commerçants<sup>317</sup> », affirme Michel de *Plateforme*, et il est à croire que ce sont ces commerçants et leurs compères consommateurs, qui font métaphoriquement parlant figure ordinaire de Staline et d'Hitler dans un monde où le contraire de la domination restrictive mène au même : l'aliénation de la solitude amoureuse par la liberté du tout-faire pulsionnel.

### 3. La poétique du lieu ou la carte des territoires

#### 3.1. Églises à vendre

Qu'ils soient des anonymes de la masse ou des dirigeants du troupeau, tous ces personnages traversent des lieux à l'image de leur manque, de leur condition et de leurs aspirations déçues. Comme c'est le cas des protagonistes de *Paradis, clef en main*, le vide existentiel qu'ils vivent n'est pas sans lien avec la mort sociologique de Dieu, pensée de différentes manières chez Houellebecq, à commencer par le personnage du prêtre déchu d'*Extension du domaine de la lutte*. Ce roman, qui s'ouvre d'ailleurs avec une citation de saint Paul en exergue<sup>318</sup>, propose une thèse reprise d'un bout à l'autre de la comédie posthumaine : « Notre civilisation [...] souffre d'épuisement vital<sup>319</sup> », affirme ledit prêtre. *Soumission* est sans doute le roman qui creuse le plus cette question d'épuisement vital lié à l'apostasie à partir de la symbolique des lieux. Les expressions péjoratives et récurrentes de « cadavre décomposé », de « Rome décadente », de « suicide accéléré » pour décrire une Europe envahie

---

<sup>317</sup> Michel Houellebecq, *Plateforme*, *loc. cit.*, p. 349.

<sup>318</sup> Rm 13, 12 : « La nuit est avancée, le jour approche. Dépouillons-nous donc des œuvres des ténèbres, et revêtons les armes de la lumière » cité par Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, *loc. cit.*, p. 5.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 31.

par l'islam s'inscrivent dans cette lignée. À l'appui de cette façon de voir, les images d'églises catholiques désertées pullulent en description, faisant ainsi écho autant à une prédiction de *La Possibilité d'une île* (qui anticipe le rachat des églises catholiques par les raëliens, lesquels triompheront de l'islam à long terme), qu'à un souci chez Houellebecq de penser le religieux à l'âge séculier (dont le sort semblait avoir été réglé durant Mai 68, mais que Houellebecq revitalise par provocation sous les traits d'un retour du refoulé social).

Le lien évident et causal dans le roman entre l'apostasie de la France chrétienne et sa conversion à l'islam pour pallier son vide existentiel pourrait faire croire à la thèse d'un écrivain croyant et prosélyte, d'autant plus que Houellebecq a cheminé dans la foi catholique durant une partie de sa vie, ainsi qu'il le confiait à Bernard-Henri Lévy : « Je me revois surtout, bien des dimanches, assister à la messe, et cela pendant longtemps, dix ans, vingt ans peut-être, dans tous les domiciles parisiens où le hasard m'a conduit<sup>320</sup>. » Or, comme chez Nelly Arcan, il s'agit plutôt pour l'écrivain de montrer la sociologie du phénomène de l'apostasie de façon distante et non pas engagée. Dans une entrevue accordée à Catherine Millet, Houellebecq a été clair au sujet de sa conversion finale à l'athéisme, bien que la fin de sa réponse à celle-ci soit marquée par l'ambivalence face au religieux :

Je suis en effet distant par rapport aux croyances religieuses existantes. Je ne comprends d'ailleurs pas comment les religions postulant que le monde a été créé par le diable n'ont pas été plus répandues. [...] Comme j'ai fait de sérieuses études scientifiques, je suis devenu athée, sinon une telle religion m'aurait séduit. Je pense toujours que le mal existe, qu'il est une puissance active. Et, bizarrement, le bien aussi<sup>321</sup>.

---

<sup>320</sup> Michel Houellebecq et Bernard-Henri Lévy, *Ennemis publics*, *loc. cit.*, p. 147.

<sup>321</sup> Christophe Duchatelet, Jacques Henric, Jean-Yves Jouannais, Catherine Millet, *Michel Houellebecq*, Paris, IMEC éditeur/Artpress, 2012, p. 63.

Il n'en demeure pas moins que ses romans, *Soumission* y compris, proposent ici et là une thèse à contre-courant, celle de la nécessité pour toute société d'avoir une religion : « Mais je ne peux pas imaginer une société viable sans le pivot fédérateur d'une religion<sup>322</sup> », confie-t-il, cette fois-ci, à Arrabal, ajoutant : « La racaille gauchiste ne se rend pas compte du rôle que peut jouer la religion : mener l'humanité vers un état de parfaite unité<sup>323</sup>. » Rivé sur une réalité sociologique actuelle, celle du déclin de la pratique religieuse chrétienne depuis les années 1960, et marqué par le phénomène de l'immigration maghrébine depuis la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle (qui pourrait éventuellement décider de l'orientation de la France), *Soumission* imagine une nation en voie (trompeuse) d'une « parfaite unité », trompeuse parce qu'elle se retrouve complètement divisée et vitalement épuisée, et parce que l'argent y fait figure de nouveau dieu.

Les lieux dystopiques de *Soumission* relèvent d'un corollaire en apparence simple, celui du remplacement d'une religion par une autre. Or, à cette dynamique de surface se superposent des articulations plus complexes qui disent autre chose sur l'espace, sur sa double conjecture où l'idéal (religieux ou éducatif) est mis à mal par la dystopie de l'économie : il y a, d'une part, les églises catholiques transformées en destinations touristiques; et, d'autre part, l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, qui, après avoir succombé à la tentation pécuniaire des dollars saoudiens, s'est complètement islamisée. En les associant essentiellement au tourisme, donc à l'argent, les églises désertées que François fréquente indiquent – cela a été démontré – une apostasie dont l'aboutissement est l'islam. Lorsque François fuit les violences de Paris, par exemple, et se rend en voyage improvisé à

---

<sup>322</sup> Fernando Arrabal, *Houellebecq*, *loc. cit.*, p. 72.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 178.

l'église fortifiée de Saint-Maur, « construite pour résister aux assauts des infidèles<sup>324</sup> » et située en Dordogne, l'intrigue joue sur une ironie aux dimensions allégoriques, car les nouveaux infidèles (les chrétiens aux yeux des musulmans) n'y sont plus que touristes, et ce, en référence indirecte à la théorie du grand remplacement de Renaud Camus (évoquée plus haut) au moyen de l'image du primitif dordognot : « [...] l'homme de Cro-Magnon en avait progressivement chassé l'homme de Néandertal, qui s'était replié jusqu'en Espagne avant de disparaître<sup>325</sup>. » La Vierge noire (cette « statue étrange, qui témoignait d'un univers entièrement disparu<sup>326</sup> ») du sanctuaire de Rocamadour que François visite ensuite lors de l'élection de Ben Abbes, s'inscrit dans la même logique, celle du sacré réifié et appelé à être remplacé : « La saison touristique ne battait pas encore son plein et je trouvai facilement une chambre à l'hôtel " Beau Site ", agréablement situé dans la cité médiévale [...]»<sup>327</sup>. » Il en est de même pour l'ultime voyage du héros à l'abbaye autrefois fréquentée par Huysmans, et devenue simple lieu touristique, voire centre commercial nouveau genre de mauvais goût, comme pour mieux dire que le dieu argent aura tué l'ancien : « L'église moderne, construite dans l'enceinte du monastère, était d'une laideur sobre – elle rappelait un peu, par son architecture, le centre commercial Super-Passy de la rue de l'Annonciation [...]»<sup>328</sup>. » De façon complémentaire et inverse, les lieux du savoir s'islamisent, essentiellement l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, rachetée par l'Arabie saoudite : « Extérieurement il n'y avait rien de nouveau à la fac, hormis une étoile et un croissant de métal doré, qui avaient été rajoutés à côté de la grande inscription : " Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 " [...]»<sup>329</sup>. » Encore une

---

<sup>324</sup> Michel Houellebecq, *Soumission*, *loc. cit.*, p. 133.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 179.



fois, le texte vise à décrire un processus dystopique qui n'est pas sans lien ici avec la thèse de Lyotard sur la marchandisation :

L'ancien principe que l'acquisition du savoir est indissociable de la formation (*Bildung*) de l'esprit, et même de la personne, tombe et tombera davantage en désuétude. Ce rapport des fournisseurs et des usagers de la connaissance avec celle-ci tend et tendra à revêtir la forme que les producteurs et les consommateurs de marchandises ont avec ces dernières, c'est-à-dire la forme valeur. Le savoir est et sera produit pour être vendu, et il est et sera consommé pour être valorisé dans une nouvelle production : dans les deux cas, pour être échangé. Il cesse d'être à lui-même sa propre fin, il perd sa « valeur d'usage »<sup>330</sup>.

L'étoile et le croissant islamique au-dessus de la Sorbonne doivent ainsi être interprétés comme un symbole dans le symbole, car il faut y voir le signe du dollar bien plus qu'une allégeance religieuse sincère. Dans tous les cas, les lieux sont niés dans leur essence, et l'argent apparaît comme la véritable religion nouvelle qui détruit tout sur son passage, en laissant tout bâtiment intact mais non indemne.

### **3.2. Des camps de consommation**

La cartographie du territoire qui se dessine à travers églises et universités relève d'un principe plus large et totalisant, celui des camps de consommation, en référence libre à cette proposition de Baudrillard : « Dans le mode spécifique de la consommation, il n'y a plus de transcendance, *même pas celle fétichiste de la marchandise*, il n'y a plus qu'immanence à l'ordre des signes<sup>331</sup>. » Deux lieux allégoriques des *Particules élémentaires* offrent un exemple de cette mécanique de réification à connotation totalitaire : les camps de vacances *New Age* et les clubs échangistes, d'une part, le monoprix et le supermarché, d'autre part. Ces deux territoires (le camp échangiste et le supermarché) sont à Houellebecq ce que le labyrinthe est à

---

<sup>330</sup> Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne, loc. cit.*, p. 14.

<sup>331</sup> Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, Folio essais, 2009, p. 309.

Kafka (celui de la taupe, du château, de la bureaucratie). Connexes, ils matérialisent les maux d'une époque contemporaine, dans la mesure où ils participent d'un même principe, celui du dépotoir, conséquence de la société de consommation économique et sexuelle qui l'engendre. En effet, le premier vide chaque être humain de sa valeur par la négation de ses valeurs, d'où l'expression « débris » pour qualifier ceux qui s'y perdent, comme le soixante-huitard Paul Le Dantec (« À cinquante-cinq ans passés, le vieux débris menait maintenant une existence paisible<sup>332</sup>. »); le second noie et confond l'individu dans des biens voués, comme lui, à la standardisation et à la désuétude (la fin du célèbre Hypermarché – Novembre, à ce sujet, est sans équivoque : « Pour la dernière fois j'étais un peu en marge<sup>333</sup> »). Dans les deux cas, Houellebecq critique sa société et son époque en affirmant implicitement que le principe de négation vise en fait une certaine réification, car il découle d'une loi du marché qui s'affirme partout, fait démontré au chapitre précédent. Dans le lieu du changement, Bruno expérimente à ses dépens l'extension du domaine de la lutte économique sur le plan sexuel; Michel, complètement replié sur lui-même, perd autrement au même jeu des relations amoureuses, comme en fait foi sa vie solitaire ponctuée par ses sorties dans son monoprix. Bref, ces territoires symbolisent une solitude particulière, celle de l'homme postmoderne et pulsionnel des camps de vacances *New Age* et des clubs échangistes, autant qu'ils allégorisent la marchandisation de ce dernier par l'image du monoprix et du supermarché.

Dans *La Possibilité d'une île*, l'expression camp de consommation prend tout son sens connotatif avec l'image des salles communes, extrapolées ensuite avec le charnier à ciel ouvert qu'est devenue la Terre de demain. Dans un premier temps, celui du présent du personnage de

---

<sup>332</sup> Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, *loc. cit.*, p. 136.

<sup>333</sup> Michel Houellebecq, *Poésies*, *loc. cit.*, p. 113.

Daniel, les corps faméliques et entassés des vieillards, éventuellement exterminés par euthanasie, font contraste avec la vie superficielle et la villa luxueuse du personnage principal, qui ne demeure pas moins consumé et prisonnier de sa solitude amoureuse et existentielle. Ces vieillards sont décrits avec une indifférence chirurgicale, comme pour mieux stigmatiser cette chosification toute contemporaine des êtres humains :

Dans les semaines qui suivirent ce même journal publia une série de reportages atroces, illustrés de photos dignes des camps de concentration, relatant l'agonie des vieillards entassés dans des salles communes [...]. L'indignation convenue soulevée par ces images s'estompa vite, et le développement de l'euthanasie provoquée – ou, de plus en plus souvent, librement consentie – devait au cours des décennies qui suivirent résoudre le problème<sup>334</sup>.

De façon euphémique, l'expression « résoudre le problème » sonne étrangement comme une nouvelle « solution finale », intuition confirmée par la projection de cette réalité scandaleuse dans les lieux du futur habités par les clones Daniel24 et Daniel25. En effet, dans un deuxième temps, les Daniel néo-humains consomment leur solitude de façon plus radicale à l'intérieur d'enclaves protégées, luxe qui n'en est finalement pas un. Construites dans le contexte des grandes diminutions pour laisser mourir l'humanité ancienne à l'extérieur, ces enclaves ont d'ailleurs l'apparence de véritables prisons, ne serait-ce que de par leurs « treillages métalliques<sup>335</sup> ». À l'extérieur de ces prisons se profile un système concentrationnaire à ciel ouvert, digne des pronostics sociétaux propres à la science-fiction pessimiste et catastrophiste :

Au milieu d'un paysage détruit composé de carcasses d'immeubles hautes et grises, aux fenêtres béantes, un bulldozer géant charriait de la boue. Je zoomai légèrement sur l'énorme véhicule jaune, aux formes arrondies, aux allures de jouet radiocommandé – il semblait n'y avoir aucun pilote dans la cabine. Au milieu de la boue noirâtre, des squelettes humains étaient éparpillés par la lame du bulldozer au fur et à mesure de son

---

<sup>334</sup> Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, *loc. cit.*, p. 92-93.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 26.

avancée; en zoomant encore un peu je distinguai plus nettement des tibias, des crânes<sup>336</sup>.

Ces images que Marie23 voit de sa position sur les ruines de New York parlent d'elles-mêmes : des restes de corps humains se donnent à voir comme de vulgaires biens désuets, de véritables déchets. Rappelant lugubrement les images cauchemardesques de la libération des camps nazis (où l'usage de bulldozer était nécessaire pour ensevelir les corps des victimes du national-socialisme), cette image scandaleuse de squelettes poussés par un bulldozer n'est que le prolongement logique et matériel des vieillards entassés dans les salles communes pour ensuite être euthanasiés dans l'indifférence des Daniel de ce monde. Du présent au futur, chaque lieu de *La Possibilité d'une île* se veut un miroir grossissant par l'extrapolation d'éléments critiqués par Houellebecq, à commencer par celle d'une société de consommation néo-concentrationnaire qui a raison de la dignité des aînés et de toute vie humaine.

### 3.3. Le village global et carcéral

Cette territorialité de l'emprisonnement et de la nazification, celle des camps de consommation, obéit aux impératifs d'une mondialisation anticipée, dont le motif planétaire est à rapprocher de l'esthétique du cyberpunk. Dans son texte-manifeste, l'écrivain américain Bruce Sterling a abordé cette caractéristique, qui n'est pas incompatible avec l'univers de l'anticipation et de la dystopie :

Les cyberpunks visent un point de vue global et balaient large. *Neuromancien*, de William Gibson, sans doute la quintessence du roman cyberpunk, se situe à Tokyo, Istanbul, Paris. *Frontera*, de Lewis Shiner, campe certaines scènes en Russie et au Mexique – tout comme sur le sol de Mars. *Éclipse* de John Shirley décrit l'Europe occidentale en effervescence. *La Musique du sang* de Greg Bear se déroule à l'échelle

---

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 202.

planétaire, voire cosmique. Les instruments de l'intégration universelle – le réseau médiatique via satellite, la multinationale – fascinent les cyberpunks qui les utilisent constamment. [...] La prise de conscience de la « planéarité » est pour les cyberpunks plus qu'un credo, c'est une quête délibérée<sup>337</sup>.

Cette conscience planétaire marque définitivement les romans de Houellebecq, lequel la développe d'abord dans un impératif présent du capitalisme mondialisé avec *Plateforme*, dont le titre pourrait ainsi suggérer l'image d'une planète aplatie par un processus d'uniformisation économique et amoral. L'intrigue de cette œuvre, qui vise d'abord la période contemporaine du XXI<sup>e</sup> siècle naissant, atteste que, même au bout du monde, le personnage reste au milieu de celui-ci, dès lors que tout territoire demeure partout soumis à la dictature d'un marché adapté au rythme frénétique des pulsions. La description du centre commercial de l'aéroport par Michel fait figure de métaphore, car elle indique clairement que le devenir de l'Occident tend vers une conscience planétaire dévastée par une consommation mondiale (en l'occurrence, celui du tourisme sexuel) :

En somme, les boutiques de l'aéroport constituaient encore un espace de vie nationale, mais de vie nationale sécurisée, affaiblie, pleinement adaptée aux standards de la consommation mondiale. [...] J'avais l'intuition que, de plus en plus, l'ensemble du monde tendrait à ressembler à un aéroport<sup>338</sup>.

À l'image de tous les lieux particuliers que sont les églises, les supermarchés et autres, la planète apparaît, via l'aéroport et ses phalliques avions, comme un village global d'emprisonnement touristique et prostitutionnel, à savoir l'extension du domaine de la lutte capitaliste. Mondialisation rime avec réification, « planéarité » avec marché, humain avec machin.

---

<sup>337</sup> Bruce Sterling, *Mozart en verres miroirs*, Paris, Folio/SF, 2001, p. 18.

<sup>338</sup> Michel Houellebecq, *Plateforme*, *loc. cit.*, p. 129.

Conjugués au futur, les lieux demeurent marqués par ce mouvement de globalisation dystopique. Dans *Les Particules élémentaires*, les dangers de la mondialisation sont évoqués non pas économiquement, mais plutôt politiquement par le MPH (Mouvement du Potentiel Humain), le projet douteux d'Hubczejak financé par l'Unesco :

Conscient plus que tout autre qu'il y a des compromis nécessaires, Hubczejak ne devait pas hésiter, au sein du « Mouvement du Potentiel Humain » qu'il créa dès la fin de l'année 2011, à reprendre à son compte certains thèmes ouvertement New Age, de la « constitution du cortex de Gaïa » à la célèbre comparaison « 10 milliards d'individus à la surface de la planète – 10 milliards de neurones dans le cerveau humain », de l'appel à un gouvernement mondial basé sur une « nouvelle alliance » au slogan quasi publicitaire : « DEMAIN SERA FÉMININ »<sup>339</sup>.

L'opportuniste démarche d'Hubczejak laisse entrevoir que la fin justifie les moyens, tout en cachant au monde les motivations profondes de celle-ci par une logique publicitaire faite sur mesure pour les masses de la société postmoderne progressiste. L'imaginaire du récit s'inscrit ainsi dans l'univers des théories contemporaines du complot, celles dénonçant l'avènement d'un gouvernement mondial de façade derrière lequel, par l'arme du *political correctness*, se cache un totalitarisme invisible et *soft*. Cette intuition se confirme dans *La Possibilité d'une île*, où la prison virtuelle du World Wide Web unit la posthumanité à la dictature idéologique et spirituelle de la Sœur suprême, par l'intermédiaire de sa propagande qu'elle nomme euphémiquement ses enseignements. La Cité centrale où ses directives sont lancées fait figure de pouvoir centralisé, de Rome nouvelle et virtuelle. L'intranet de cette « sœur araignée » constitue l'ultime prison sans frontière d'un futur aux couleurs douces mais trompeuses, celle d'un esprit branché mais esclave, incapable de différencier la carte du territoire, pour reprendre l'idée de Baudrillard et que Houellebecq s'est appropriée pour intituler un de ses romans :

---

<sup>339</sup> Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, *loc. cit.*, p. 311.

Le territoire ne précède plus la carte, ni ne lui survit. C'est désormais la carte qui précède le territoire – *précession des simulacres* –, c'est elle qui engendre le territoire et, s'il fallait reprendre la fable, c'est aujourd'hui le territoire dont les lambeaux pourrissent lentement sur l'étendue de la carte. C'est le réel, et non la carte, dont des vestiges subsistent çà et là, dans les déserts qui ne sont plus ceux de l'Empire, mais le nôtre. *Le désert du réel lui-même*.<sup>340</sup>.

Mirage de l'utopie technologique et mondialiste voulant que la Toile informatique unisse et rassemble, ce *world wide desert* élève plutôt la solitude néo-humaine à la puissance dix, tout en masquant un désert extérieur total et bien réel, celui des ruines, des squelettes empilés et de la pollution radioactive, autant de signes ravageurs du village global de demain.

### **3.4. L'impossibilité d'une île**

#### **3.4.1. Les mirages insulaires**

Le territoire – qu'il soit désert existentiel, dépotoir concentrationnaire, enclave de solitude ou hypermarché mondialisé – appelle un itinéraire qui ne se limite pas à la fuite vaine du tourisme ou à la consommation compensatoire de ses pulsions basses : il en révèle l'élan fondamental, celui d'une mise en marche vers les mirages de l'utopie. En effet, plusieurs destinations de personnages sont déterminées par leur rêve de bonheur, leur soif de sens et leur besoin d'affection, inscrivant ainsi le lieu dans la logique de l'utopie littéraire, que Thomas More a inventée au tournant de la Renaissance. De cette poétique de la territorialité utopique, Houellebecq reprend l'esprit, pour encore une fois la retourner contre elle-même, comme l'a souligné Daniel Letendre dans son étude portant sur l'utopie de *La Possibilité d'une île* :

Houellebecq reprend et détourne le modèle de l'utopie littéraire classique, pratiques rendues perceptibles par la confrontation du récit de l'utopie en élaboration avec celui de l'utopie réalisée. L'auteur joue à la fois le jeu de l'utopie et de l'anti-utopie en nous

---

<sup>340</sup> Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, loc. cit., p. 10.

montrant, par l'entremise de Daniel 1, un réel insatisfaisant, dystopique, qui provoque la conception d'une utopie<sup>341</sup>.

L'échec de la société du bonheur hédoniste et matérialiste pousse les personnages houellebecquiens à réaliser concrètement leurs rêves, à atteindre aveuglément leur idéal, comme si leur réalité constituait un lit de Procuste qu'il fallait fuir vers un ailleurs meilleur, lénifiant et utopique. Malheureusement, leurs rêves s'avèrent souvent cauchemardesques. À l'image du ruban de Möbius, l'échec en question est tributaire de cette fuite, faisant de tout ailleurs un mirage décevant, un Eldorado trompeur, une utopie rattrapée finalement par sa dystopie constitutive.

La thématique insulaire constitue la marque de la poétique utopique, l'île étant « le lieu choisi par la majorité des utopistes pour installer une société idéale<sup>342</sup> ». Bien avant More, Platon le philosophe idéaliste, dans le *Timée* et le *Critias*, a évoqué l'Atlantide, île mythique et luxuriante qui aurait fini par disparaître à la suite de changements politiques néfastes. Dans *Utopia*, un voyageur, Raphael, qui est un envoyé de l'île dénommée Utopie, vient visiter More et son Angleterre pour lui enseigner les manières d'une vie et d'une société idéale et parfaite. En référence directe à cette œuvre-phare, à la fin du XX<sup>e</sup> est publiée *Île* d'Aldous Huxley, œuvre citée directement dans *Les Particules élémentaires* par Michel :

Huxley a publié *Île* en 1962, c'est son dernier livre, poursuivit-il en remuant son riz gluant. [...] Ce livre médiocre, mais facile à lire, a joué un rôle énorme sur les hippies et, à travers eux, sur les adeptes du New Age. Si on y regarde de près, la communauté harmonieuse décrite dans *Île* a beaucoup de points communs avec celle du *Meilleur des mondes*. De fait Huxley lui-même, dans son probable état de gâtisme, ne semble pas avoir pris conscience de la ressemblance, mais la société décrite dans *Île* est aussi

---

<sup>341</sup> Daniel Letendre, *Le Discours utopique dans La Possibilité d'une île de Michel Houellebecq*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2008, p. 56.

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 47.



proche du *Meilleur des mondes* que la société hippie libertaire l'est de la société bourgeoise libérale, ou plutôt de sa variante social-démocrate suédoise<sup>343</sup>.

Ce passage clé éclaire un enjeu majeur des anticipations houellebecquiennes, chez qui l'utopie se veut fondamentalement pseudo, se confondant finalement à la dystopie, tel qu'il est suggéré dans l'extrait ci-dessus et évoqué auparavant dans le chapitre sur le personnage. Rien d'étonnant si les références lointaines ou intertextuelles à l'utopie littéraire d'Aldous Huxley reviennent d'un livre à l'autre chez Houellebecq : le perroquet sur Lanzarote, qui croasse au personnage principal « Pauvre con<sup>344</sup> », lors de sa visite matinale, évoque l'oiseau d'*Île*, qui agace Faranby avec son « Attention<sup>345</sup> » et son « Here and now, boys<sup>346</sup> » à son arrivée sur l'île; le slogan utopique du but à atteindre de la Sœur suprême (« l'avènement des Futurs<sup>347</sup> ») rappelle étrangement celui de la mère de Murugan, qui garde une grande influence sur les affaires de l'île imaginée par Huxley (« the Crusade of the Spirit<sup>348</sup> »); etc. Toutes les îles dans les œuvres de Houellebecq doivent être considérées dans cette perspective utopique, car elles offrent une promesse (bien que trompeuse), comme pour confirmer autrement les paroles de Michel au sujet de l'utopie aux accents dystopiques d'Huxley, celle d'*Île*.

### 3.4.2. Cuba et Lanzarote ou les îles du docteur Moreau

Les îles pullulent dans *Plateforme*, à commencer par celle de Koh Phi Phi, que Michel et Sylvie, en bons touristes, décrivent comme « l'Île au trésor<sup>349</sup> » et « le paradis terrestre<sup>350</sup> ».

---

<sup>343</sup> Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, *loc. cit.*, p. 159-160.

<sup>344</sup> Michel Houellebecq, *Lanzarote*, *loc. cit.*, p. 24.

<sup>345</sup> Aldous Huxley, *Island*, New York, Harper Perennial, 2009, p. 1.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>347</sup> Le passage le plus clair au sujet de l'utopie de la « S.S. » est le suivant : « Si nous voulions préparer l'avènement des Futurs nous devons au préalable suivre l'humanité dans ses faiblesses, ses névroses, ses doutes; nous devons les faire entièrement nôtres, afin de les dépasser » [Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, *loc. cit.*, p. 183].

<sup>348</sup> Aldous Huxley, *Island*, *loc. cit.*, p. 50.

<sup>349</sup> Michel Houellebecq, *Plateforme*, *loc. cit.*, p. 119.

L'enthousiasme de celui-ci et de sa compagne Valérie pour leur projet Eldorador Aphrodite, nom publicitaire et symbolique, relève d'un même élan d'idéalisation, bien que la perspective soit ici essentiellement commerciale : « *el dorado* » (expression espagnole qui signifie « le doré ») renvoie à la légende d'une cité d'or que les Conquistadors, dans la réalité, ont cherché en vain, donnée à la fois mythique et historique que le terme « Aphrodite » déplace dans le domaine d'un éden sexuel à découvrir, pour ne pas dire à acheter. Lors d'un voyage sur une autre île, celle de Cuba, Michel avancera même que le tourisme sexuel aurait une dimension équitable, voire communautaire, à tout le moins complémentaire et heureuse, pour toutes les parties impliquées :

Donc, poursuivis-je, d'un côté tu as plusieurs centaines de millions d'Occidentaux qui ont tout ce qu'ils veulent, sauf qu'ils n'arrivent plus à trouver de satisfaction sexuelle [...]. De l'autre côté, tu as plusieurs milliards d'individus qui n'ont rien, qui crèvent de faim, qui meurent jeunes, qui vivent dans des conditions insalubres, et qui n'ont plus rien à vendre que leur corps, et leur sexualité intacte. C'est simple, vraiment simple à comprendre : c'est une situation d'échange idéale<sup>351</sup>.

Or, Cuba apparaît aussi comme l'échec de l'utopie communiste, comme rapporté par l'un des locaux de l'île qui affirme que « de toute évidence en tout cas la révolution avait échoué à créer *l'homme nouveau*, accessible à des motivations plus altruistes<sup>352</sup> », comme pour annoncer les déboires éventuels du projet Eldorador Aphrodite. Les réflexions de Michel confirment autrement cet énoncé : « Comme il le pressentait amèrement, Cuba allait bientôt redevenir capitaliste, et des espoirs révolutionnaires qui avaient pu l'habiter il ne resterait rien – que le sentiment d'échec, l'inutilité et la honte<sup>353</sup>. » Tout cela reconferme autrement que *Plateforme* n'est pas, malgré certaines apparences et références, le roman de l'utopie du

---

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 232.

libéralisme sexuel, celui proposé par les hippies dans les années 1960 et mis au goût du jour par les capitalistes du tourisme, et encore moins celui de l'apologie de la prostitution. « La situation d'échange idéale » évoquée plus haut par Michel lorsqu'il parle de Cuba n'est que mirage et dystopie, car Eldorado Aphrodite s'avère un non-lieu décevant et glauque, parce que perverti d'emblée par la société marchande et contré ensuite par l'intégrisme musulman, lesquels détruisent la vie de Michel en emportant celle de sa compagne. L'Eldorado final de Michel, Pattaya, « Sodome et Gomorrhe réunis<sup>354</sup> », n'a rien du paradis terrestre mais tout de l'enfer sur terre :

En quelques minutes de marche dans les rues de la ville, je croisai une impressionnante variété de spécimens humains : des rappers à casquette, des marginaux hollandais, des cyberpunks aux cheveux rouges, des gouines autrichiennes percées. Il n'y a plus rien après Pattaya, c'est une sorte de cloaque, d'égout terminal où viennent aboutir les résidus variés de la névrose occidentale<sup>355</sup>.

Par cette description, le roman cherche à mettre un point final à l'utopie sexuelle et soixante-huitarde d'autrefois et à ce qu'il en reste aujourd'hui, car il veut montrer que, un peu comme dans le cas du Lieu du changement des *Particules élémentaires*, cette névrose occidentale en est l'héritage et que cet égout terminal en constitue l'allégorie.

L'autre île en apparence utopique et qui revient deux fois plutôt qu'une dans l'œuvre de Houellebecq est celle de Lanzarote, lieu de vacances idéales où miroite le renouveau spirituel raëlien, la possibilité réelle de l'éternité. Premièrement, dans *Lanzarote* (mais aussi dans *La Possibilité d'une île*), la secte qui habite l'île propose, entre autres choses, un mode de vie sexuel hippie, tout en promettant la vie éternelle à ses adhérents, comme pour faire miroiter autrement le paradis chrétien de la France traditionnelle d'autrefois sans le joug de la

---

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 341-342.

pénitence terrestre. Il n'est pas étonnant que Houellebecq ait choisi de décrier cette nouvelle religiosité de diverses façons (par la caricature, par le sarcasme, etc.), comme pour mieux attaquer le changement de paradigme qui en a permis l'avènement et l'essor, la période des années 1960-1970, et questionner son utopie bon marché. Tel un mirage, le miroitement de l'idéal insulaire s'avère évanescent, pour ne pas dire trompeur, comme l'indique Sabine van Wesemael :

Lanzarote n'est plus la résidence du paradis terrestre. L'Eldorado se décompose. Le choc de l'Occident a entraîné la civilisation de Lanzarote à la décadence. Elle n'a plus rien d'ascétique. Dans la version dégradée et dégénérée du rêve de la cité idéale que nous offre Houellebecq, Lanzarote ne se distingue plus guère d'une société de libre capitalisme et est devenue un grand centre de vacances. Dans *Lanzarote*, il raille également l'idée de la venue du Messie et montre l'envers de l'utopie de l'homme nouveau avec laquelle il avait terminé *Les particules élémentaires*<sup>356</sup>.

Deuxièmement, dans le même ordre d'idées dystopiques, la Lanzarote de *La Possibilité d'une île* fait écho à l'Irlande de Djerzinski des *Particules élémentaires*, où le projet tranhumaniste prend forme pour ensuite se retourner contre l'humanité entière, à l'image d'un Frankenstein de la posthumanité. Encore une fois, l'île en question est terre d'élection des raëliens autant que lieu utopique de l'immortalité, que Daniel décrit comme suit :

Au moment où une hôtesse annonçait l'embarquement du vol pour Madrid, je me dis que cette île au climat tempéré, égal, où l'ensoleillement et la température ne connaissent tout au long de l'année que des variations minimales, était bien l'endroit idéal pour accéder à la vie éternelle<sup>357</sup>.

Cet endroit loin de tout sera en effet idéal pour Miskiewicz, l'inventeur des néo-humains, digne lui aussi d'un docteur Frankenstein, voire d'un docteur Mengele, car « ce qu'il essayait de faire c'était de créer une nouvelle espèce, et celle-ci n'aurait pas davantage d'obligation morale à l'égard des humains que ceux-ci n'en avaient à l'égard des lézards, ou des

---

<sup>356</sup> Sabine van Wesemael, *Michel Houellebecq : le plaisir du texte*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 94.

<sup>357</sup> Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, *loc. cit.*, p. 309.

méduses<sup>358</sup> ». La dimension méliorative du titre se révèle ainsi trompeuse, dans la mesure où l'anticipation du récit débouche sur un *nihil* dysphorique, néototalitaire et postapocalyptique. C'est dans cette perspective future que, contrairement au récit dans *Lanzarote*, l'île du titre renvoie ensuite à un poème de Daniel, faisant référence à un ailleurs meilleur, utopie de l'utopie : « Il existe au milieu du temps / La possibilité d'une île<sup>359</sup> ». Réinterprétée par certains néo-humains comme la possibilité de fuir l'univers cauchemardesque de la Sœur suprême (et son utopie de l'avènement des Futurs, mirage pour garder ses serfs en esclavage), cette idée d'île lointaine où vivrait une hypothétique communauté humaine réfugiée sur les ruines de Madrid (située aux alentours de Lanzarote...) mène Daniel<sup>25</sup> sur lesdits lieux – mirage décevant où il n'y a personne. Le suicide de ce dernier découle de son constat lucide et pessimiste face au paradigme du possible (le mieux, le bon, le haut), comme pour dire que l'île (l'idéal) en question se trouve nulle part, qu'il renvoie à un non-lieu : « Je me rendis compte alors que je me coupais, peu à peu, de toutes les possibilités; il n'y avait peut-être pas, dans ce monde, de place qui me convienne<sup>360</sup>. » Bref, la thématique de l'île de Lanzarote chez Houellebecq renvoie, du moins en surface, à l'*Utopia* de More, car, en substance, elle s'imprègne de l'imaginaire catastrophiste de *L'île du Docteur Moreau* de H.G. Wells, récit de l'utopie scientifique d'un gourou cénobite qui travaille à la régression de l'humanité.

## **4. Dialogue intertextuel : Spengler contre Comte**

### **4.1. Les mutations du Progrès**

Le dernier élément qui éclaire le roman d'anticipation houellebecquien à la lumière de la dystopie réside dans l'intertextualité, où l'idée de Progrès est doublement mise à mal par

---

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 296-297.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 431.

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 464.

celle de dérive scientifique et de décadence sociale, voire de suicide collectif. Pour le comprendre, il faut savoir qu'avant de reprendre certains motifs des utopies et des dystopies littéraires, Houellebecq cite tantôt directement tantôt intertextuellement Auguste Comte dans son œuvre, et ce, dès le prologue des *Particules élémentaires*, où le narrateur décrit l'idée d'une mutation métaphysique selon une explication qui n'est pas étrangère à la pensée du sociologue français. Ce prologue contient une reprise intertextuelle qui aide à comprendre la vision presque euphorique et scientifique du monde (Aldridge) à la base de la comédie posthumaine, et le cauchemar du futur qui s'y révèle finalement :

À l'époque où vécut Djerzinski, on considérait le plus souvent la philosophie comme dénuée de toute importance pratique, voire d'objet. En réalité, la vision du monde la plus couramment adoptée, à un moment donné, par les membres d'une société détermine son économie, sa politique et ses mœurs. Les mutations métaphysiques – c'est-à-dire les transformations radicales et globales de la vision du monde adoptée par le plus grand nombre – sont rares dans l'histoire de l'humanité. Par exemple, on peut citer l'apparition du christianisme. [...] Lorsque le christianisme apparut, l'Empire romain était au faîte de sa puissance; suprêmement organisé, il dominait l'univers connu; sa supériorité technique et militaire était sans analogue; cela dit, il n'avait aucune chance. Lorsque la science moderne apparut, le christianisme médiéval constituait un système complet de compréhension de l'homme et de l'univers; il servait de base au gouvernement des peuples, produisait des connaissances et des œuvres, décidait de la paix comme de la guerre, organisait la production et la répartition des richesses; rien de tout cela ne devait l'empêcher de s'effondrer<sup>361</sup>.

Deux rapprochements avec le *Discours sur l'Esprit positif* d'Auguste Comte s'imposent au sujet de cet extrait clé du prologue, afin d'en révéler la teneur et les enjeux intertextuels. Premièrement, comme l'a évoqué autrement l'étude de George Chabert<sup>362</sup>, les mots du narrateur, pour ne pas dire son raisonnement, ne sont pas sans rappeler la théorie comtienne des trois états : l'état théologique, caractéristique de notre civilisation lorsque le religieux

---

<sup>361</sup> Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, *loc. cit.*, p. 7-8.

<sup>362</sup> Voir l'article de George Chabert, « Michel Houellebecq, lecteur d'Auguste Comte », *Revue romane*, 37 (2), 2002, p. 187-204, qui met en lumière différents rapprochements à faire entre la vie et la pensée de Comte et *Les Particules élémentaires*.

régissait l'ensemble des mœurs (comme au Moyen Âge); l'état métaphysique, qui s'est manifestée dans la société européenne alors que le philosophique cherchait à répondre aux grandes questions du devenir humain (comme durant les Lumières); l'état positif, où la science s'imposa définitivement comme référent ou valeur ultime durant le XIX<sup>e</sup> siècle en Occident :

Suivant cette doctrine fondamentale, toutes nos spéculations quelconques sont inévitablement assujetties, soit chez l'individu, soit chez l'espèce, à passer successivement par trois états théoriques différents, que les dénominations habituelles de théologique, métaphysique et positif pourront ici qualifier suffisamment, pour ceux, du moins, qui en auront bien compris le vrai sens général. Quoique d'abord indispensable, à tous égards, le premier état doit désormais être toujours conçu comme purement provisoire et préparatoire; le second, qui n'en constitue réellement qu'une modification dissolvante, ne comporte jamais qu'une simple destination transitoire, afin de conduire graduellement au troisième [...] <sup>363</sup>.

Deuxièmement, Houellebecq pastiche volontairement et sans ironie la langue du sociologue : sur le plan stylistique, la description vise l'objectivité et non pas la littérarité; il dévie mimétiquement et reprend simultanément à son compte mots, idées et articulations conceptuelles comtiennes, comme en fait foi sa brève analyse du déclin du christianisme médiéval en Europe (mentionné dans l'extrait ci-dessus), laquelle est en lien direct avec un autre extrait du *Discours sur l'Esprit positif* :

Ce système ayant été, depuis la fin du Moyen Âge, comme il l'est encore, le principal point d'appui social de l'esprit métaphysique, soit d'abord contre la théologie, soit ensuite aussi contre la science, on conçoit aisément que les classes qu'il n'a pu développer doivent se trouver, par cela même, beaucoup moins affectées de cette philosophie transitoire, et dès lors mieux disposées à l'état positif <sup>364</sup>.

Tous ces parallèles permettent un ultime constat : en matière d'Histoire, l'idée de transition, de transformation ou de mutation caractérise autant l'analyse de Comte que celle de Houellebecq, chez qui l'évolution récente du monde rime avec Progrès scientifique, comme c'est le cas dans *Les Particules élémentaires* et *La Possibilité d'une île*. Effectivement, un peu à la manière du

---

<sup>363</sup> Auguste Comte, *Discours sur l'Esprit positif*, Montréal, Les classiques des sciences sociales, 2002, p. 6.

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 44.

sociologue français, qui évoque l'idée de différentes phases à l'intérieur même de chaque état (le fétichisme, dans sa conception anthropologique, par exemple, serait une phase de l'état théologique), Houellebecq décrit l'état du monde contemporain dans sa transition vers une phase nouvelle et radieuse en apparence : la posthumanité, image ultime du progrès scientifico-biologique de l'espèce.

Le terme « métaphysique », crucial pour comprendre la nature de la mutation, doit toutefois être interprété à la lumière d'Aristote et non pas de Comte, bien que ce dernier l'utilise pour élaborer sa philosophie de l'Histoire. Le philosophe grec la définit comme suit : « Il y a une science qui étudie l'être en tant qu'être et les attributs qui lui appartiennent essentiellement. Elle ne se confond avec aucune des sciences dites particulières, car aucune de ces autres sciences ne considère en général l'être en tant qu'être [...] »<sup>365</sup>. » Aristote considérait la métaphysique comme la philosophie première, ses deux grandes branches étant l'ontologie, l'étude de l'existence (« l'être en tant qu'être »), et l'épistémologie, l'étude de la connaissance, où penser le sujet et l'objet permet de fournir une réponse à la question : « Qu'est-ce que connaître et quelles sont ses implications? » L'approche ontologique est liée à l'analyse du changement – accidentel ou substantiel – dans sa relation à la permanence. L'idée de mutation métaphysique chez Houellebecq (décrite comme « transformations radicales et globales de la vision du monde adoptée par le plus grand nombre ») se présente indéniablement comme un changement substantiel, où sont redéfinis les grands axes du sens de l'existence humaine. C'est malheureusement cette redéfinition qui donne le coup d'envoi au devenir dystopique mineur (décrit dans *Plateforme* et *Soumission* au moyen de différents

---

<sup>365</sup> Aristote, *Métaphysique*, Paris, Vrin, 2003, tome I, livre gamma, 1, 1003, p. 171-174.



enjeux néfastes liés à l'islamisation), pour l'avènement de la dystopie majeure à la fin des *Particules élémentaires* et, surtout, de *La Possibilité d'une île*. Le dénouement sombre de ces deux derniers romans fait ainsi comprendre que le Progrès scientifique ne renvoie qu'à une illusion séduisante, dès lors que la mutation métaphysique et substantielle (en question) se veut fondamentalement désastreuse et inévitablement imminente pour l'humanité.

#### 4.2. Rosny aîné, Boule, Huxley, Orwell

Un deuxième intertexte renforce et entre autrement en conflit avec cette vision scientifique du monde et son idéal scientifique, celui des grands titres de la science-fiction belge et française, puis de la dystopie anglo-saxonne. Houellebecq s'approprie librement la vision du monde présente chez ces auteurs pour s'attaquer à une autre conception du Progrès, celle, sociale, de la gauche dite progressiste. D'une part, au sujet de la première conception (celle de l'utopie scientifique), l'analyse d'Emilie Dejonckheere a bien démontré que la fin des fins chez Houellebecq, celle figurée dans *La Possibilité d'une île*, met à mal l'idéal évolutif du paradis terrestre habité par des demi-dieux : l'état de la planète tel qu'il a été décrit par les clones du héros « n'est pas sans rappeler la description de Rosny<sup>366</sup> », celle de son œuvre au titre évocateur *La Mort de la Terre*, sans parler des références évidentes, dans le même roman, à la *Planète des singes* de Boule, dont le thème central – « celui de la dégénérescence humaine et le retour éventuel de l'homme à l'état simien<sup>367</sup> » – est figuré par une humanité barbare et primitive vivant dans les ruines de la civilisation à l'extérieur des enclaves. D'autre part, il y a une forte influence du pessimisme à l'anglaise chez Houellebecq, à commencer par

---

<sup>366</sup> Emilie Dejonckheere, *Représentation d'une «néo-humanité» chez Maurice Dantec, Michel Houellebecq et Jean-Christophe Rufin*, thèse de doctorat, Houston, Rice University, 2011, p. 15.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 20.

celui présent dans *Le Meilleur des mondes*, évoqué directement dans *Les Particules élémentaires* et repris implicitement dans *La Possibilité d'une île*. Pessimiste, Houellebecq répond par la négative à l'idéologie progressiste qui annonce, depuis les années 1960, un futur radieux pour la collectivité démocratique. Plusieurs situations d'impasse imaginées par Huxley refont en effet surface dans la comédie posthumaine : la vie créée en laboratoire selon la technique du fordisme (qui trouve son équivalence dans la reproduction de l'espèce par l'identique du clonage chez Houellebecq), la vie sexuelle récréative des personnages conditionnés d'Huxley à l'assaut du couple et de la famille (souvent décrite dans l'œuvre et dans les poèmes de l'écrivain français), etc., sont autant d'éléments de reprise dystopique qui confirment l'ascendant littéraire de l'écrivain anglais sur Houellebecq, ce dernier se démarquant toutefois du premier par ses attaques répétées contre l'utopie progressiste.

L'emprunt le plus crucial au *Meilleur des mondes* dans *Les Particules élémentaires* et dans *La Possibilité d'une île* – et qui confirme la dystopie de l'utopie posthumaine et progressiste – demeure toutefois le sort réservé à l'humanité ancienne, celle qui, chez Huxley, a refusé de se soumettre à l'empire techno-fasciste de l'État mondial et à son dieu-machine, en l'occurrence Ford. Les « sauvages » indociles de cette humanité ancienne se reproduisent naturellement et pratiquent leur religion ancestrale, comme le décrit le conservateur de la réserve :

...environ soixante mille Indiens et métis... absolument sauvages... nos inspecteurs visitent de temps en temps... à part cela, aucune communication, quelle qu'elle soit, avec le monde civilisé... conservent leurs habitudes et leurs coutumes répugnantes... le mariage, si vous savez ce que cela veut dire, ma chère demoiselle; la famille... pas de conditionnement... des superstitions monstrueuses... le Christianisme, et le totémisme, et le culte des ancêtres<sup>368</sup>...

---

<sup>368</sup> Aldous Huxley, *Le Meilleur des mondes*, loc. cit., p. 123.

D'une part, ce motif est clairement relayé dans le prologue des *Particules élémentaires*, roman dans lequel l'État mondial est remplacé par le gouvernement mondial proposé par Hubczejak :

Il subsiste quelques humains de l'ancienne race, en particulier dans les régions restées longtemps soumises à l'influence des doctrines religieuses traditionnelles. Leur taux de reproduction, cependant, diminue d'année en année, et leur extinction semble à présent inéluctable. Contrairement à toutes les prévisions pessimistes, cette extinction se fait dans le calme, malgré quelques actes de violence isolés, dont le nombre va constamment décroissant. On est même surpris de voir avec quelle douceur, quelle résignation, et peut-être quel secret soulagement les humains ont consenti à leur propre disparition<sup>369</sup>.

Ce qui semble ici une fin heureuse doit être considérée selon une perspective énonciative trompeuse, d'autant plus qu'il a été suggéré dans le sous-chapitre consacré à la narration houellebecquienne que rien n'empêche de croire que le démiurge récitant (posthumain) mente à ses lecteurs, à des fins de propagande, lui qui a comme père lointain Djerzinski. Sous la patine d'un *happy end* ambigu, Houellebecq évoque en fait un vrai cauchemar en décrivant à la dérobée non pas la simple marginalisation des humains (comme chez Huxley), mais bien la disparition de l'humanité, expression sombre qui revient autant dans *Les Particules élémentaires* (au sujet d'Hubczejak : « Il fut en tout cas le premier [...] à défendre cette proposition radicale issue des travaux de Djerzinski : l'humanité devait disparaître<sup>370</sup> ») que dans *La Possibilité d'une île* (« L'espèce humaine disparaîtra, elle doit disparaître, afin que soient accomplies les paroles de la Sœur suprême<sup>371</sup> »). D'autre part, ce dernier roman affiche clairement et sans ambiguïté un pessimisme noir, à la croisée de l'esthétique du roman postapocalyptique et de la dystopie, en insistant sur un autre trait caractéristique des sauvages du *Meilleur des mondes*, à savoir leur captivité : « – Toucher la clôture, c'est la mort

---

<sup>369</sup> Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, *loc. cit.*, p. 316.

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 308.

<sup>371</sup> Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, *loc. cit.*, p. 70.

instantanée, déclara solennellement le Conservateur, il n'y a pas moyen de s'évader d'une Réserve à Sauvages<sup>372</sup>. » Comme cela a été signalé auparavant, ce motif est repris dans *La Possibilité d'une île* presque littéralement : « Les treillages métalliques de la barrière de protection qui entoure la résidence étincellent. Fox gronde doucement; il perçoit sans doute la présence des sauvages<sup>373</sup>. » À noter ici l'inversion que l'intertexte a fait subir au motif de la captivité : ce sont les posthumains qui vivent dans leur « maison-réserve », les sauvages se promenant librement, preuve s'il en est que l'utopie de la posthumanité est devenue concrètement son contraire.

Qui plus est, dans les deux romans de Houellebecq, le slogan que l'humanité doit disparaître de sa belle mort ou par un holocauste quelconque annonce le pire pour le « demain sera féminin » (pour ne pas dire « sera progressiste ») des *Particules élémentaires*, matérialisé dans la Sœur suprême de *La Possibilité d'une île*. Exactement comme chez Arcan, cette figure féminine renvoie simultanément à un deuxième intertexte majeur, celui du *Big Brother* de 1984, afin de mieux questionner les transformations sociales des rapports homme / femme préparées par les existentialistes (Simone de Beauvoir), puis déployées au moment de Mai 68 en France. De cette Sœur suprême, il a été évoqué que ses initiales donnent « S.S. », comme pour signifier une parenté avec le nazisme par une référence à la *schutzstaffel* d'Hitler, mais les deux mots composant son nom constituent tout autant une réminiscence vague et connotative du terme de « Soviet suprême », lequel s'est actualisé dans la figure d'un autre monstre dénoncé par Orwell par l'entremise de *Big Brother*, à savoir Staline. À ce sujet, la population terrestre, sous la férule de la Sœur suprême, connaît deux grandes diminutions,

---

<sup>372</sup> Aldous Huxley, *Le Meilleur des mondes*, loc. cit., p. 122.

<sup>373</sup> Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, loc. cit., p. 26.

autre nom pour décrire un holocauste mondial (souhaité par cette dernière) : la première est causée par des inondations (qui ont engendré une catastrophe nucléaire et réduit la population à presque rien); la seconde est engendrée par un grand assèchement (où l'humanité a accompli son nécessaire « destin de violence<sup>374</sup> », pour reprendre l'enseignement sinistre de la « S.S. », en vue de la « destruction finale<sup>375</sup> »; « La Troisième Diminution sera définitive; elle reste à venir<sup>376</sup> », indique le texte dans un prophétisme noir enseigné par la même entité). En phase avec un autre axe de la théorie du complot, à savoir la dépopulation<sup>377</sup>, cette mesure génocidaire est ici à rapprocher de l'idée de *Lebensraum* d'Hitler et – grâce à l'expression « destruction finale » – avec l'infâme solution finale mise en place par Himmler.

Outre le glissement nominal et générique de frère (*brother*) à sœur (*sister*), d'autres éléments tendent à faire de la « S.S. » une version rose et 2.0 du dictateur orwellien. Primo, s'inspirant de *Big Brother*, elle incarne un futur féminin qui règne au-dessus de ses sujets de façon purement instrumentale et virtuelle, sa réalité incertaine relevant non pas du cathodique télévisuel mais bien du numérique *computer*. Secundo, outre ce symbolique changement de sexe (de frère à sœur), Houellebecq fait subir une autre inversion à la figure dictatoriale qu'il emprunte à son homologue anglais, car l'explicite slogan « Big Brother is watching you » de *1984* devient implicitement « Supreme sister is watched by you » : le système de la « S.S. », auquel se branche librement chaque néo-humain dès sa création, incarne la dérive d'un monde ordinateur et machine à pensée unique sur lequel elle règne en intelligence artificielle. Son

---

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 447.

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 447.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>377</sup> Thèse avancée par différents activistes de la droite américaine, tels qu'Alex Jones et Mark Dice, pour n'en nommer que deux.

enseignement mortifère est en effet complètement assimilé par chacun de ceux-ci, même les dissidents, comme c'est le cas avec Daniel25 à la toute fin de l'intrigue : « J'étais pourtant, et plus que jamais, conscient que l'humanité *ne méritait pas* de vivre, que la disparition de cette espèce ne pouvait, à tous points de vue, qu'être considérée comme une bonne nouvelle [...]»<sup>378</sup>. » Tertio, contrairement à la lecture méliorative que Maris a fait de la « S.S. » dans son *Houellebecq économiste* (« Les clonés vivent éternellement, sous la douce loi de la Sœur suprême. Ainsi, le matriarcat a triomphé enfin de la brutalité masculine, corrélative de la société libérale<sup>379</sup> »), l'action de cette dernière dépasse les bornes d'une politique aliénante de contrôle comme chez le *Big Brother* d'Orwell dès lors que l'holocauste de l'humanité devient l'un de ses objectifs :

Jusqu'à quand se perpétueront les conditions du malheur? » s'interroge la Sœur suprême dans sa *Seconde Réfutation de l'Humanisme*. « Elles se perpétueront, répond-elle aussitôt, tant que les femmes continueront d'enfanter. » Aucun problème humain, enseigne la Sœur suprême, n'aurait pu trouver l'ébauche d'une solution sans une limitation drastique de la densité de la population terrestre. Une opportunité historique exceptionnelle de dépeuplement raisonné s'était offerte au début du XXI<sup>e</sup> siècle, poursuivait-elle, à la fois en Europe par le biais de la dénatalité et en Afrique par celui des épidémies et du sida. L'humanité avait préféré gâcher cette chance par l'adoption d'une politique d'immigration massive, et portait donc l'entière responsabilité des guerres ethniques et religieuses qui s'ensuivirent, et qui devaient constituer le prélude à la Première Diminution<sup>380</sup>.

L'usage du verbe « gâcher » témoigne d'une conscience froide qui n'a d'émotion que pour la mort souhaitée, qu'elle soit stérilisation ou même extermination. Poussant à l'extrême la récupération d'une revendication féministe et libérale relative au choix contraceptif des naissances, tout en l'amalgamant au fantasme de dépopulation de certains groupes secrets<sup>381</sup>,

---

<sup>378</sup> Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, loc. cit., p. 445.

<sup>379</sup> Bernard Maris, *Houellebecq économiste*, Paris, Flammarion, 2014, p. 127.

<sup>380</sup> Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, loc. cit., p. 445-446.

<sup>381</sup> Comme en témoignent les anonymes qui sont à l'origine du Georgia Guidestones, dont les deux premiers commandements sont « Maintenez l'humanité en dessous de 500 000 000 d'individus en perpétuel équilibre avec la nature » et « Guidez la reproduction sagement en améliorant l'aptitude et la diversité ».

le matriarcat de *La Possibilité d'une île* n'a rien de positif, ce dernier renvoyant même à un eugénisme nazi et ésotérique nouveau genre à l'assaut du Progrès social. Ainsi, la seule douceur associable à la « S.S. » est essentiellement celle d'un *soft power*, pour reprendre l'expression de Nye<sup>382</sup>, à la manière d'une « botte piétinant un visage humain<sup>383</sup> », comme image d'un avenir où progressisme rime avec despotisme.

### 4.3. De la décadence et du suicide collectif

L'intertexte ultime de l'œuvre houellebecquienne renvoie sans doute aux penseurs de la décadence et autres conservateurs, à commencer par Oswald Spengler, dont la vision fataliste du monde veut que les civilisations naissent, vivent et périssent selon un ordre cyclique et immuable des choses :

Mais nous, qu'un destin a placés dans cette culture, et à ce moment de son devenir, où l'argent célèbre ses dernières victoires et où son héritier, le césarisme, approche doucement et irrésistiblement, la direction de notre vouloir et de notre devoir est par là même tracée dans un cercle circonscrit étroit, direction sans laquelle il ne vaut pas la peine de vivre<sup>384</sup>.

À la lumière de ce rapprochement, les mutations métaphysiques évoquées dans la comédie posthumaine prennent ainsi un autre sens, s'opposant à l'idée d'un Progrès linéaire de la civilisation, car l'œuvre de Houellebecq théorise et décrit la décadence de notre monde – qu'elle soit religieuse, sexuelle ou autre – selon différents scénarios de renaissances islamiques et surtout posthumaines. Selon un schéma historico-temporel de régressions/progressions, chaque roman illustre un ou des symptômes du déclin de l'Occident, dont les anciennes valeurs sont balayées par du nouveau, annonçant une nouvelle ère.

---

<sup>382</sup> Joseph S. Nye, *Soft power*, New York, Public Affairs, 2004.

<sup>383</sup> George Orwell, *1984*, *loc. cit.*, p. 353.

<sup>384</sup> Oswald Spengler, *Le Déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle (tome II)*, Paris, Gallimard, 1976, p. 466.

L'épilogue des *Particules élémentaires* abonde en ce sens, tout en démontrant que les coupes et la compréhension du processus historique du romancier ne sont pas les mêmes que chez Comte, celui-ci étant aussi influencé par des historiens comme Arnold Joseph Toynbee, affirmant le cycle du déclin dans sa conception métahistorique du monde : « [...] c'est ainsi que l'histoire humaine, du XV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle de notre ère, peut essentiellement se caractériser comme étant celle d'une dissolution et d'une désagrégation progressives [...] »<sup>385</sup>. » Dans la lignée de la littérature naturaliste, Houellebecq s'emploie à présenter cette idée de déclin sous l'image alarmiste d'un suicide occidental, insistant de façon morbide sur ce fait sociologique, formulée antérieurement dès 1976 par un autre britannique, Malcolm Muggeridge : « [I]t has become abundantly clear in the second half of the twentieth century that Western Man has decided to abolish himself »<sup>386</sup>. » Relayée aujourd'hui dans le domaine français par Éric Zemmour, cette proposition insiste sur le passé révolutionnaire des années 1960 comme source déterministe et nihiliste de l'état actuel de la nation : « Le triptyque soixante-huitard : Dérision, Déconstruction, Destruction, sapa les fondements de toutes les structures traditionnelles : famille, nation, travail, école »<sup>387</sup>. » Comme chez Houellebecq, le suicide français tire son mal, selon Zemmour, dans le progressisme de Mai 68, présenté comme étant fondamentalement mortifère.

---

<sup>385</sup> Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, *loc. cit.*, p. 309. À ce sujet, voir l'article de Kim Doré, qui traite de ces questions selon l'angle du concept d'évolution [Kim Doré, « Doléances d'un surhomme ou La question de l'évolution dans *Les particules élémentaires* de Michel Houellebecq », *Tangence*, 70, 2002, p. 67-83].

<sup>386</sup> Malcom Muggeridge, « Jesus : The Man Who Lives », in Cecil Kuhne (dir.), *Seeing Through The Eye : Malcom Muggeridge on Faith*, San Francisco, Ignatius Press, 2005, p. 16.

<sup>387</sup> Éric Zemmour, *Le Suicide français*, Paris, Albin Michel, 2014, p. 14.



Cette proposition à contre-courant revient d'un roman à l'autre chez le romancier français, autant par le suicide final de nombre de ses antihéros que littéralement dans les approches sociologiques de ses narrateurs ou personnages qui avancent cette théorie. L'originalité de Houellebecq est de penser ce suicide sociologique à la lumière d'une anticipation dystopique liée à l'islamisation de l'Europe et à la posthumanité, tout en faisant différents liens entre libéralisme et totalitarisme, selon l'angle de la vacuité et du religieux (autant *l'absence de* que *la montée vers*). En cela, son constat, à certains égards, rejoint celui de Todorov : « Le libéralisme encourage l'épanouissement personnel mais ne propose aucun nouvel idéal commun – comme si le développement fulgurant de la technologie et l'accumulation de richesses suffisaient à pallier l'effacement de la religion<sup>388</sup>. » En se référant à la montée des ultralibéraux qui « ont élaboré leurs idées dans le contexte créé par la révolution d'Octobre en Russie et la montée du nazisme en Allemagne<sup>389</sup> », Todorov demeure « plus prudent » que Houellebecq quant aux liens entre son concept d'ultralibéralisme et les possibles dérives totalitaires de ce dernier : « La présence de ce trait commun ne suffit pas, assurément, à faire de l'ultralibéralisme un totalitarisme, serait-il "soft"<sup>390</sup>. » Toutefois, le théoricien établit un lien clair avec le totalitarisme, ne serait-ce que par le principe symétrique de la fusion des contraires : « L'ultralibéralisme n'est donc pas seulement un ennemi du totalitarisme; il en est aussi, au moins par certains de ses traits, un frère ennemi : une image inverse – mais aussi symétrique<sup>391</sup>. » Un peu comme chez Arcan, c'est cette image inversée

---

<sup>388</sup> Tzvetan Todorov, *Le Siècle des totalitarismes*, loc. cit., p. 15.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 35.

que Houellebecq, ce « Balzac medium light<sup>392</sup> » au milieu du monde, dépeint et développe dans ses fictions, selon différents parallèles où science et politique, utopie et religiosité convergent pour le meilleur et, surtout, pour le pire de la société. L'avènement des Futurs, que chaque roman annonce de façon impressionniste, se résume en un syntagme historiquement cohérent et dystopique dans sa finalité. En voici le résumé, pour ne pas dire le survol :

#### Au milieu du monde à venir ou la comédie posthumaine

**Mai 1968** : Moment-phare de la décadence / Coup d'envoi du libéralisme de mœurs / Porte ouverte pour l'avènement de la mutation métaphysique (*Les Particules élémentaires*, publié le 24 août 1998).

**Septembre 2001** : Implantation du tourisme sexuel avec la formule Aphrodite (*Plateforme*, publié le 24 août 2001).

**24 décembre 2001** : Attentat terroriste islamique contre un bar thaïlandais qui fait finalement dérailler la formule Aphrodite (*Plateforme*).

**2005** : Lors d'un voyage à Dublin, moment décisif pour la pensée de Michel Djerzinski, qui découvre le *Book of Kells* (*Les Particules élémentaires*).

**27 mars 2009** : Michel Djerzinski envoie les exemplaires de ses travaux sur les particules élémentaires, puis se suicide (*Les Particules élémentaires*).

**Fin 2009** : Les travaux scientifiques de Michel Djerzinski sont valides et sont démontrés par d'autres chercheurs. Dans les quelques années qui suivent, le projet d'Hubczejak de faire disparaître l'humanité au profit de la posthumanité, basé sur les travaux de Djerzinski, est financé par l'Unesco (*Les Particules élémentaires*).

**2011** : Hubczejak fonde le Mouvement du Potentiel Humain (*Les Particules élémentaires*).

**2021** : Les premiers crédits sont votés par l'Unesco pour accomplir le projet d'Hubczejak (*Les Particules élémentaires*).

**2022** : Mohamed Ben Abbas est élu président de la France, laquelle islamise ensuite ses institutions. Évocation de la théorie du complot de Bat Ye'or, celle du gouvernement mondial de l'Eurabia (*Soumission*, publié le 7 janvier 2015).

---

<sup>392</sup> « J'étais naturellement un homme qui connaissait la vie, la société et les choses; j'en connaissais une version usuelle, limitée aux motivations les plus courantes qui agitent la machine humaine; ma vision était celle d'un observateur acerbe des faits de société, d'un balzacien *medium light* [...] » [Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, loc. cit., p. 151].

**27 mars 2029** : Création du tout premier posthumain [futur possible 1 de la posthumanité] (*Les Particules élémentaires*).

**2050** : Projet des identitaires de déclencher une guerre civile (*Soumission*).

**2179** : Quelques humains de l'ancienne race subsistent et leur extinction semble inéluctable; les posthumains dominent le monde (*Les Particules élémentaires*).

**Autour de 2300** : Première génération néo-humaine, engendrée par moyen de clonage [futur possible 2 de la posthumanité] (*La Possibilité d'une île*, publié le 31 août 2005).

**Date future incertaine** : Les Sept fondateurs créent la Cité centrale, contrôlée par la Sœur suprême (*La Possibilité d'une île*).

**Date future incertaine** : Première diminution, durant laquelle la population mondiale passe de 14 milliards à 700 millions à la suite des inondations massives. Les néo-humains, grâce à leur RGS (Rectification génétique standard : modification biologique, entre autres celle de ne plus avoir de système digestif) survivent (*La Possibilité d'une île*).

**Date incertaine** : Modification de l'axe de rotation de la Terre, qui engendre, entre autres le Grand Assèchement (*La Possibilité d'une île*).

**Date future incertaine** : Deuxième diminution, celle du Grand Assèchement, à la suite de laquelle seulement quelques humains – appelés sauvages – ont survécu (*La Possibilité d'une île*).

**Date future incertaine** : Troisième diminution, qui reste à venir et qui sera définitive, selon Daniel24 et la Sœur suprême (*La Possibilité d'une île*).

## **Chapitre 3 : Les désillusions d'Antoine Volodine à l'ère post-totalitaire**

### **1. Politique du personnage : du dictateur à l'*Untermensch***

#### **1.1. Les figures de l'absence : Hitler et Staline**

Alors que les œuvres d'Arcan et de Houellebecq dénoncent l'héritage révolutionnaire des années 1960, celle de Volodine procède d'une logique du deuil et de la critique, tour à tour rivés sur les idéaux de la décennie subséquente, la tranche 1970, que la gauche radicale aura enflammée dans une ultime tentative pour changer le monde. Le cauchemar social vécu dans l'univers post-exotique est effectivement la pointe extrême d'un rêve d'antan désormais réduit à une peau de chagrin, où subsistent en lambeaux les idéaux trahis du XX<sup>e</sup> siècle. Dans son étude relative aux œuvres de Volodine et de Rolin, Mélanie Lamarre insiste sur cette thématique inhérente et centrale, celle de la ruine des utopies :

Les romans d'Antoine Volodine et d'Olivier Rolin accélèrent le travail de deuil à l'encontre de l'utopie collectiviste qui occupe la société française à partir du milieu des années soixante-dix. Cette remise en question passe par une mise en scène fictionnelle qui joue avec la tradition de la littérature anti-utopique illustrée par H.G. Wells, Aldous Huxley, Evgueni Zamiatine ou George Orwell<sup>393</sup>.

Plus loin, elle renchérit :

Mais son œuvre entretient elle aussi un dialogue critique avec l'idée de Progrès, réfutant son utopie consubstantielle ainsi que sa vision linéaire et ascendante du devenir collectif. La spatialité et la temporalité fictionnelles jouent avec les schèmes constitutifs du Grand récit socialiste et de l'utopie collectiviste pour mieux les récuser<sup>394</sup>.

L'œuvre de Volodine insiste, en effet, sur la réfutation de l'actualisation désastreuse du Grand récit socialiste et collectiviste qui a envahi la planète au XX<sup>e</sup> siècle, bien que sa représentation du réel réactive spécifiquement d'abord et avant tout l'expérience noire du communisme

---

<sup>393</sup> Mélanie Lamarre, *Ruines de l'utopie. Antoine Volodine, Olivier Rolin, loc. cit.*, p. 33.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 52.

soviétique. C'est cette expérience totalitaire – en tant qu'image dystopique du rêve utopique – qui contamine les autres échecs de la gauche révolutionnaire représentés et thématés dans ses livres (un peu comme une désillusion première prolongée dans différents autres traumas), que le texte vise à revisiter dans un acte de mémoire critique et cathartique.

Au sujet du totalitarisme en question, le rapprochement fait par Lionel Ruffel entre sa représentation chez Volodine et la pensée d'Hannah Arendt aide à en saisir l'essence et le fonctionnement textuel, autant qu'à bien comprendre la dimension dystopique de la littérature post-exotique :

Le monde de *Lisbonne, dernière marge*, le monde de la Renaissance, celui-là même qui, dans *Le Port intérieur*, se nomme Paradis (et ailleurs différemment) a toutes les caractéristiques du monde totalitaire. Et si on reprend les critères proposés par Hannah Arendt pour définir le totalitarisme (une société sans classes, la propagande, l'organisation de l'État totalitaire, la police secrète, la relation entre l'idéologie et terreur) on s'aperçoit que le contre-monde post-exotique entre dans un rapport concurrentiel, dans une rivalité avec le monde totalitaire<sup>395</sup>.

Le mot « rivalité » est ici bien choisi, entre autres parce qu'un élément majeur qui permettrait d'établir une correspondance presque parfaite entre la représentation du totalitarisme chez Volodine et la pensée d'Arendt manque, à savoir la figure d'un Hitler ou d'un Staline. À ce sujet, Arendt a souligné le fait que la dictature n'est pas le totalitarisme, même si les deux monstres politiques partagent à leur tête un chef autoritaire; elle a aussi insisté sur l'idée que le principe du chef (*führerprinzip*, sous la plume d'Hitler dans *Mein Kampf*) n'est pas à considérer comme l'élément emblématique du totalitarisme, ce dernier ne gagnant en importance que dans la perspective d'un mouvement d'organisation :

Le principe du chef ne développe son caractère totalitaire qu'à partir de la position où le mouvement totalitaire, grâce à son organisation unique, place le chef – à partir de

---

<sup>395</sup> Lionel Ruffel, *Volodine post-exotique*, Nantes, C. Defaut, 2007, p. 104.

l'importance fonctionnelle du chef pour le mouvement. D'ailleurs, dans le cas de Hitler comme dans celui de Staline, le principe du chef proprement dit ne s'est cristallisé qu'assez lentement, parallèlement à la « totalisation » progressive du mouvement<sup>396</sup>.

Au sujet de la place relative du chef/dictateur à la tête du totalitarisme (en tant que caractéristique et en lien avec le rapprochement effectué par Ruffel), il faut dire que d'autres théoriciens, comme Luc Resson dans *L'Écrivain et le dictateur*, ont insisté sur l'importance du culte du chef au sein du nazisme et du stalinisme, ainsi que cela a été souligné dans l'introduction de la présente recherche. Le chef/dictateur peut, en effet, être considéré comme archétype de la littérature du totalitarisme, lequel se retrouve aussi dans l'univers de certaines dystopies, en l'occurrence celle de Zamiatine et d'Orwell.

Évoquée dans le chapitre consacré à Nelly Arcan, la figure du dictateur, chez Zamiatine (dans *Nous autres*), correspond au personnage effacé du Bienfaiteur, double allégorique de Staline. Chez Orwell (dans *1984*), son culte se résume au nom de *Big Brother*, même si la réalité de ce dernier n'est attestée que par les télécrans cathodiques. Volodine va plus loin dans ce principe d'absence, car le chef totalitaire est en quelque sorte la « lettre volée » de l'œuvre post-exotique, et ses rares mentions directes le relèguent à un rôle accessoire, référentiel, voire fantomatique. Dans *Un navire de nulle part*, le personnage de Wassko Kronstedt évoque vaguement Hitler du fait qu'il règne sur le monde (« Wassko était maître du monde<sup>397</sup> ») et que, comme le Führer vers la fin de sa vie, il a une main droite agitée d'un tic nerveux; dans *Nuit blanche en Balkhyrie*, Staline, directement nommé, est réduit à l'une des marionnettes du personnage principal délirant; dans *Écrivains*, Kirouline « évoque oralement la terreur

---

<sup>396</sup> Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*, loc. cit., p. 687.

<sup>397</sup> Antoine Volodine, *Biographie comparée de Jorian Murgrave; Un navire de nulle part; Rituel du mépris; Des enfers fabuleux*, Paris, Denoël, 2003, p. 275.

stalinienne en s'inclinant devant des poupées en ferraille » (comme l'indique la quatrième de couverture); etc. Dans presque tous les autres livres de Volodine, le dictateur – qu'il soit allemand ou russe – brille par son absence, seuls ses *bras droits* apparaissent ici et là comme autant de vagues références à une période révolue qui persiste néanmoins dans la mémoire du texte, et ce, afin de dire que l'utopie n'est plus (possible) : le nom de Goebbels est évoqué avec le personnage de Zagobel dans *Alto Solo*; celui de Dzerjinski est mentionné dans *Un navire de nulle part* (une rue porte son nom), dans *Vue sur l'ossuaire* (la statue de Dzerjinski, sur la place Dzerjinski, profite au tourisme de masse), dans *Des Anges mineurs* (une statuette porte son nom) ou dans *Dondog* (son portrait décore un appartement). Cette représentation dystopique relève donc, pour reprendre le titre d'un chapitre du collectif *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique*, d'un moment de *l'après*, que Ruffel exprime en ses mots : « Il se développe une histoire, " après la fin ", qui la prolonge ou la renouvelle<sup>398</sup>. » Ce fait est à rapprocher d'une tendance du roman dystopique, comme l'a indiqué Aldridge : « Thus, after *We and Brave New World* there appeared simultaneously with the anti-scientific dystopias mentioned above, a stream of ideological dystopias which have their wartime and post-war paradigms in *Darkness at Noon* (1941) and *1984* (1948), respectively<sup>399</sup>. » Loin de rater la réalité du totalitarisme, l'œuvre post-exotique l'éclaire autrement et rétrospectivement sans la figure du dictateur. Reste à savoir *pourquoi* et *comment*.

### 1.1.1. *Pourquoi pas?*

Une partie de la réponse au *pourquoi* se trouve dans l'un des deux romans évoqué par Ruffel, *Lisbonne, dernière marge*, œuvre tout imprégnée de la désillusion de l'expérience

---

<sup>398</sup> Lionel Ruffel, *Le Dénouement*, Paris, Verdier, 2005, p. 9.

<sup>399</sup> Alexandra Aldridge, *The Scientific World View in Dystopia*, *loc. cit.*, p. 66.

allemande et soviétique, et qui évoque simultanément l'échec de l'utopie révolutionnaire gauchiste de la deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle. Premier titre de Volodine publié aux Éditions de Minuit, ce roman donne le ton à une esthétique qui fera de l'aporie, de la métatextualité et de la mise en abyme ses principales caractéristiques. L'intrigue est allusivement située dans le contexte de l'Allemagne des années 1970, plus précisément dans celui des luttes de la RAF, et gravite autour de deux personnages : Ingrid Vogel, figure de l'ennemi objectif, est une écrivaine clandestine, résistante et réfugiée temporairement au Portugal, qui fuit la police allemande et qui tente de la contrer par son roman *Einige einzelheiten über die seele der fälscher* (*Quelques détails sur l'âme des faussaires*); Kurt Wellenkind, l'agent de la BKA chargé d'enquêter sur elle, de la pourchasser et de la supprimer, est devenu, entre-temps, son amant et cherche à l'aider à s'échapper vers une destination incertaine, tout en s'intéressant à son roman subversif. Cet intérêt, le récit l'exacerbe chez le lecteur dès le deuxième chapitre : présenté comme une introduction au roman de Vogel, il est suivi par les autres parties d'*Einige einzelheiten über die seele der fälscher*, lesquelles composent tout le reste de *Lisbonne, dernière marge* et introduisent des fictions allégoriques aux accents anticipatifs. Il faut savoir que l'intrigue, dans son ensemble, alterne principalement entre deux niveaux de récit : le deuxième, celui du roman de Vogel, est constamment entrecoupé par le premier, c'est-à-dire par des enchâssements qui évoquent la progression du plan d'évasion de Vogel et de Wellenkind (présenté dès l'incipit), et ce, dans un jeu de miroirs où les deux protagonistes semblent souvent se confondre à ceux imaginés par Vogel, comme pour mieux brouiller les pistes<sup>400</sup>. Tout indique donc que l'époque totalitaire anticipée et décrite dans le récit deuxième,

---

<sup>400</sup> Comme l'a indiqué Richard Saint-Gelais : « Davantage : l'enchâssement lui-même devient parfaitement poreux (...), lorsque le récit bascule sans prévenir du XX<sup>e</sup> siècle au II<sup>e</sup>, de Lisbonne à la Renaissance, à la faveur de la substitution incongrue de Katalina Raspe et de Konrad Etzelkind à Ingrid Vogel et à Kurt Wellenkind. »



celle du II<sup>e</sup> siècle, et la société corrompue par cette dernière, la Renaissance, peuvent être considérées comme des prolongements imminents ou des doubles du monde actuel et à venir dans lequel les personnages de résistants tentent de survivre. Par cet effet en spirale d'images dérivées/inversées (le récit deuxième mime allégoriquement le récit premier, et le récit premier allégorise mimétiquement le nôtre), le diagnostic relatif à l'ère post-totalitaire dans *Lisbonne, dernière marge* est donc celui, par le truchement d'une « fiction dans la fiction dans le réel », de notre monde, celui de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, qui anticipe le pire pour tout révolutionnaire digne de ce nom.

Lors d'une longue discussion, les deux personnages principaux de cette œuvre, Ingrid, la révolutionnaire de la RFA (*Rote Armee Fraktion* ou Fraction armée rouge), et Kurt, un policier de la BKA (*Bundeskriminalamt* ou Office fédéral de police criminelle), évoquent la question de la filiation paternelle : « Et ton père, Kurt, tu te rappelles ton père? Non plus, hein, tu es pareil à moi, tu ne réussis pas à t'en souvenir, nous avons vécu tous deux écrasés par son absence et décervelés par la négation de son existence<sup>401</sup>. » Mis en relation avec son substrat historique, à savoir les reproches que la jeunesse révolutionnaire et terroriste de la RFA a adressés à sa génération aînée (d'être composée d'anciens collaborateurs nazis impunis), ce dialogue permet d'entendre plus qu'une simple référence à un père biologique, mais bien à une paternité politique maudite, celle du totalitarisme hitlérien et, par association, celui de sa version russe.

---

[Richard Saint-Gelais, « Faction Antoine Volodine », *Tangence*, n° 52, septembre 1996, p. 97.]

<sup>401</sup> Antoine Volodine, *Lisbonne, dernière marge*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 77-78.

Ce phénomène douloureux de reconnaissance (à l'opposé du déni post-traumatique), Todorov l'a bien résumé dans son analyse des totalitarismes du XX<sup>e</sup> siècle : « Plutôt que d'une victoire, il s'agit de la reconnaissance d'une erreur – qui a duré le temps d'une vie humaine et dont presque toute la population s'est rendue complice<sup>402</sup>. » Le long discours-fleuve d'Ingrid Vogel – quatre pages et demie en tout, ponctuées essentiellement de virgules – rappelle autrement la méthode littéraire proustienne, comme pour mieux conjurer – ou occulter – une mémoire douloureuse, dont les extraits suivants rendent compte : « [...] le Troisième Reich n'avait été qu'une variante à peu près confidentielle d'un conte apocryphe des frères Grimm, et nos pères et nos oncles n'avaient eux non plus jamais existé<sup>403</sup> [...] », « [...] puis l'âge de porter les armes et d'acclamer un éventuel Führer, non, il avait éternellement occupé les fonctions de monteur-radio, il était apparu au monde devant une chaîne de montage, il n'avait jamais été père<sup>404</sup> [...] ». Loin de se limiter à une accusation en règle, cette longue nomenclature, chargée à quelques endroits d'un certain *pathos*, débouche sur un *mea culpa* qui s'explique peut-être par les allégeances marxistes des militants de la RFA, faisant d'eux des enfants non pas d'Hitler, mais de Staline : « [...] et tu sais, Kurt, nous avons émergé loups, dans des camps différents, loup adulte de l'ordre social-démocrate et louve adulte de la révolte contre toutes les chienneries pestilentielles de l'Europe, mais que nous le voulions ou non nous sommes du même sang, toi et moi [...]»<sup>405</sup> ». Ce passage clé – où il est dit que, durant le siècle totalitaire, l'homme aura été un loup pour l'homme, et ce, au-delà de toute allégeance idéologique, à droite ou à gauche – aide à saisir la spécificité

---

<sup>402</sup> Tzvetan Todorov, *Le Siècle des totalitarismes*, loc. cit., p. 487.

<sup>403</sup> Antoine Volodine, *Lisbonne, dernière marge*, loc. cit., p. 80.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 81.

totalitaire du post-exotisme<sup>406</sup> à l'échelle de l'œuvre d'Antoine Volodine et du futur qui s'y dessine. Chez lui, la question de l'absence du dictateur renverrait, entre autres, dans une logique de l'après, à un trou de mémoire vertigineux (lié à l'échec révolutionnaire marxiste), un *unheimlich* difficile à assumer (y compris pour la gauche), autant qu'à celle d'un système qui persiste dans d'autres éléments emblématiques (comme l'a souligné Ruffel dans sa comparaison avec Arendt). Ce faisant, Volodine se réapproprie en quelque sorte la question d'Adorno, qu'il fait sienne selon sa position et sa perspective dans l'histoire : « Comment écrire l'expérience totalitaire après / sans Hitler ou Staline? »

### **1.1.2. Comment écrire après Auschwitz et La Kolyma?**

Pour répondre au *comment*, il est pertinent d'indiquer qu'il existe une sorte d'exception relative à l'absence du chef totalitaire chez Volodine. Ainsi que cela a été précisé ci-dessus, dans *Un navire de nulle part*, le maître du monde Wassko pourrait évoquer un double d'Hitler, bien que cette parenté ne soit pas pleinement convaincante par manque de références directes; dans *Terminus radieux*, par contre, la figure du dictateur semble se révéler avec plus de force (sans même mentionner un Hitler ou un Staline), comme si le refoulé refaisait surface pour mieux contaminer le futur de nouveau. Pareillement à *Des Anges mineurs*, ce roman s'inscrit dans la lignée de la littérature d'anticipation postapocalyptique, même si un rapprochement avec la tradition dystopique s'impose encore, entre autres grâce à l'hybridité esthétique propre au post-exotisme : *Terminus radieux* rappelle, en effet, autant l'imaginaire de Cormack McCarthy que les prophéties noires et délirantes d'une Baba Vanga, et ce, dans un futur hanté

---

<sup>406</sup> *Nota bene* : Les mots formés avec le préfixe « post » ne prennent généralement pas un trait d'union. Comme Volodine a pris une liberté par rapport à cette règle avec « post-exotisme », pour des raisons de cohérence, c'est sa manière inusuelle d'écrire qui a été retenue dans la présente analyse.

par les camps de concentration et le *führerprinzip*. Divisé en quatre parties – *Kolkhoze, Éloge des camps, Amok, Taïga – Terminus radieux* raconte le destin funeste d'un groupe de résistants de l'Orbise, dirigé par le personnage principal, Kronauer, dans l'habituel contexte d'un échec historique et révolutionnaire, celui de la Deuxième Union soviétique, expression qui n'est pas sans rappeler le II<sup>e</sup> siècle anticipé de *Lisbonne, dernière marge* : « La chute annoncée de l'Orbise avait eu lieu, immédiatement suivie de l'exode et d'une totale absence d'avenir. Les centres urbains ruisselaient du sang des représailles. Les barbares avaient repris le pouvoir, comme partout ailleurs sur la planète<sup>407</sup>. » *Kolkhoze*, la première partie, relate les mésaventures de Kronauer, qui décide d'aller chercher de l'aide pour sauver Vassilissa Marachvili, sa complice égalitariste agonisante, ce qui le conduit au kolkhoze « Terminus radieux », dont la pile nucléaire incendiée continue à se consumer à l'image d'un enfer soviétique. S'y trouvent plusieurs habitants étranges et inquiétants, dont la Mémé Oudgoul, sorte de Sybille immortelle qui parle à la pile et veille à « l'avenir radieux de ses enfants et de ses petits-enfants<sup>408</sup> ». Autre personnage central : son mari Solovieï, président de Terminus radieux, décrit comme « une espèce de sorcier autoritaire, infréquentable et démentiel<sup>409</sup> », qui règne en maître incestueux sur ses trois filles et qui rêve en cauchemar bardique l'intimité de tous ses sujets, pour ne pas dire de tous ses serfs, voire de tous ses zeks. Le destin de Kronauer en témoigne : après s'être piqué et avoir saigné sur le phonographe magique de Solovieï, celui-ci basculera (avec l'ensemble du récit) dans l'univers onirique et totalitaire de ce dernier. La suite des événements sera d'ailleurs funeste pour l'ensemble des protagonistes : alors que les anciens compagnons de Kronauer se joindront à un convoi qui tentera en vain de se faire

---

<sup>407</sup> Antoine Volodine, *Terminus radieux*, Paris, Seuil, 2014, p. 10.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 56.

admettre à Terminus radieux (dans *Éloge des camps*), ledit Kronauer tentera – lui aussi en vain – de tuer Solovieï (dans *Amok*), ce qui l’amènera à subir procès et condamnation en pleines douches. Et après des années passées en réclusion, un matin, la porte de sa cellule s’ouvrira comme par magie (noire) sur un univers désert, celui de la taïga... Le futur lointain décrit dans cette dernière partie (*Taïga*) sera celui de plusieurs solitudes, celle de Kroaneur comme celle des filles de Solovieï, lequel semblera encore et toujours tirer les ficelles du réel, voire du récit. Dans le contexte du suicide de la Mémé dans la pile, il est dit que son mari poursuit « ses allées et venues dans les tunnels ténébreux et flamboyants des rêves, des univers magiques et de la mort<sup>410</sup> ». La présence de ce dernier persiste jusqu’à la fin, alors que Kronauer se fait crever l’œil par un corbeau, avatar animalier du président. À l’échelle de l’œuvre, cette ambiguïté entre réel, rêve et récit se traduit formellement, car il semble que les textes que Solovieï a enregistrés dans l’au-delà, contenus dans ses rouleaux, servent d’inserts en caractères gras tout au long du roman, comme autant de fragments de la Grande Encyclopédie soviétique (post-exotique), contrôlée évidemment par le Soviet suprême qu’incarne Solovieï.

À la question de la surveillance posée par Kronauer au sujet de Solovieï, Hannko Vogouljan, l’une de ses filles, répond par une phrase aussi drôle que glaciale : « Il a sur toi un droit de vie ou de mort, ça va pas plus loin<sup>411</sup>. » Dans sa posture de soviet suprême, Solovieï, qualifié aussi de poète-paysan<sup>412</sup>, rappelle ainsi la figure du *Vojd*, Staline (lui aussi poète durant sa jeunesse), et ses stratégies pour asseoir son pouvoir renvoient à celles employées par l’*homme de fer* : il dirige une police efficace pour retrouver les indésirables, même s’il prétend

---

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 589.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 147.

le contraire (pour retrouver son gendre, qu'il souhaite en vérité évincer, il est dit : « Il avait déployé tous les pouvoirs de police à sa disposition au kolkhoze pour que la battue organisée dès le dimanche aboutisse à une fin heureuse [...]»<sup>413</sup> »); il dispose d'un obscur service secret des interrogatoires biographiques en la personne de la Mémé Oudgoul (« • La conversation ayant retrouvé un semblant d'énergie, la Mémé Oudgoul reprend l'interrogatoire biographique qu'elle avait fait subir à Kronauer au début de leur rencontre<sup>414</sup> »); il use d'une rhétorique persuasive et mensongère qui n'est pas sans évoquer les techniques de propagande d'autrefois (dans l'un de ses dialogues, il affirme : « Enfin la récompense de vos efforts... de votre persistance... enfin l'incarcération dans un camp où vous serez protégés des horreurs de l'extérieur... Ce rêve, on l'a tous eu à un moment ou à un autre<sup>415</sup>. »); il soumet ses sujets au joug d'un travail digne du Goulag (de ceux qui travaillent au puits, il est dit qu'ils « avaient le regard vide, des gestes lents et une manifeste absence d'énergie », qu'ils « ressemblaient beaucoup plus à des détenus envoyés en mission suicide qu'à des ouvriers agricoles » et que, sans doute, ils « appartenaient à une réserve de travailleurs anciens, zombifiés par Solovieï des décennies plus tôt – des morts qu'il ressortait et réactivait selon ses besoins, après les avoir remisés quelque part dans des univers oniriques auxquels lui seul avait accès [...]»<sup>416</sup> »); etc. Plus qu'un dictateur, Solovieï en incarne une version « améliorée », à tout le moins post-exotique : non seulement « le territoire et les habitants du kolkhoze étaient magiquement soumis à leur président<sup>417</sup> », mais ce dernier, de par ses attributs démoniaques (dont la capacité

---

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 380.

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 134.

de traverser les flammes et de se transformer en corbeau), règne en narrateur jusque dans l'esprit du lecteur, ce dernier étant dépourvu face à ses ruses textuelles absconses.

Qui plus est, dans la perspective sociocriticienne où « il existe, pour chaque texte, une combinatoire d'éléments génétiques qui est responsable de l'ensemble idéologique dont il relève pour entrer dans une nouvelle combinaison où il transfère sa propre capacité à produire du sens<sup>418</sup> », ce personnage ne doit pas tellement être lu comme une simple dénonciation masquée d'un quelconque pouvoir dictatorial d'autrefois, mais plutôt comme son actualisation et son anticipation dans la Russie d'aujourd'hui et de demain, celle de Poutine, pays qui connaît, depuis la *perestroïka*, un renouveau économique et spirituel à la manière d'une « Deuxième union soviétique » (sans le communisme ni l'athéisme), pour reprendre l'expression du texte. De fait, différents éléments du récit indiquent que Solovieï incarnerait allégoriquement une néodictature présente et à venir, tout autant qu'une forme renouvelée du patriarcat (religieux), duquel « l'avenir n'est pas exempt », semble indiquer Volodine. « Solovieï », qui désigne le poète-dictateur de *Terminus radieux*, est à une lettre près de « Soloviev », nom d'un autre poète et penseur russe (1853-1900), reconnu pour son adhésion à la fois chrétienne, voire pour son militantisme religieux, comme en témoignent ses quelques titres : *Sur le pouvoir spirituel en Russie*, *La Russie et l'Église universelle*, *Histoire et Avenir de la Théocratie*, etc. Soloviev, ayant grandi dans une famille qui « menait une vie patriarcale, de haute moralité, austère et pieuse<sup>419</sup> », a ensuite perdu la foi durant son adolescence, pour finalement la retrouver avec zèle et ferveur. Cette trajectoire n'est pas sans rappeler un

---

<sup>418</sup> Edmond Cros, *La Sociocritique*, loc. cit., p. 30.

<sup>419</sup> Maxime Herman, *Vie et œuvre de Vladimir Soloviev*, Fribourg, Éditions universitaires Fribourg (Suisse), 1995, p. 7.

phénomène sociétaire et historique lié au démantèlement de l'U.R.S.S., spécifiquement celui d'une renaissance de la Russie orthodoxe (avec le patriarche Cyrille) et politique (avec le président Poutine), que la gauche associe à un dictateur, tout en exécrant son alliance avec le Patriarcat de Moscou. À ce sujet, comme l'indique Lev Goudkov, directeur de l'Institut de sondage indépendant Levada : « Lorsque nous avons commencé nos sondages en 1988, le pourcentage de personnes qui se disaient croyantes constituait 16 à 19 %. Aujourd'hui, il constitue environ 77 %. En l'espace d'une génération, un pays athée est devenu sans difficulté un pays religieux<sup>420</sup>. » Iouri Samodourov, quant à lui, renchérit :

On a créé une chaire de théologie à l'Université nationale de la recherche nucléaire à Moscou. On a même instauré un enseignement religieux dès l'école primaire. Maintenant, c'est partout, il y a des accords entre le ministère de la Défense et l'Église orthodoxe. Il y a des prêtres dans l'armée de l'air qui sautent en parachute et montent des églises gonflables. On le montre à la télévision<sup>421</sup>.

Solovieï, sans être un double direct de Poutine, semble matérialiser le devenir historique de la Russie actuelle et allégoriser sa ligne politique, orientée vers le religieux patriarcal. Le titre du roman est donc à relire autrement que comme un simple lieu physique, mais bien comme la fin définitive de l'utopie communiste remplacée par un autre système politique (cauchemardesque, selon Volodine) : *Terminus radieux* évoque ironiquement une promesse toute chrétienne, celle de la Lumière au bout du tunnel (à savoir Dieu, dont la sonorité se fait d'ailleurs entendre dans « radieux »), que l'auteur exècre par l'image dystopique du kolkhoze en faux paradis.

Ce parallèle entre l'intrigue de *Terminus radieux* et l'Histoire contemporaine et future de la Russie conjure d'autres ramifications sociopoétiques. À ce sujet, il faut noter que la

---

<sup>420</sup> Jean-Michel Carré, *Poutine... pour toujours?*, film documentaire, France, Les Films grain de sable, 2014.

<sup>421</sup> *Ibid.*



sortie du roman (le 21 août 2014) succède à l’incarcération très médiatisée de trois membres du groupe punk féministe Pussy Riot (Mari Alekhina, Nadejda Tolokonnikova, Ekaterina Samoutsevitch), lesquelles, après avoir profané la cathédrale du Christ-Sauveur de Moscou, furent condamnées pour vandalisme et incitation à la haine religieuse (le 17 août 2012). Les trois filles féministes de Solovieï (Myriam Oumarik, Samiya Schmidt, Hannko Vogoulian) semblent vaguement doubler ces trois jeunes femmes (à tout le moins, elles participent d’un même élan de révolte au féminin), comme si Volodine, à la suite d’autres artistes progressistes (Madonna, Björk, Paul McCartney, Yoko Ono, etc.), avait pris position en leur faveur d’une façon toute post-exotique. Cela expliquerait le fait que le roman excuse certaines dérives misandres du féminisme tout au long du récit (par exemple, le fait de qualifier les propos sexuels des hommes comme un « langage de queue », en écho à la littérature de Maria Kwool, « qui stigmatisait les pulsions masculines et qui les peignait sous les couleurs les plus odieuses, les plus révoltantes<sup>422</sup> »), tout en donnant un sens politique au fait que Solovieï ait abusé incestueusement de ses filles, en regard des scandales sexuels qui ont stigmatisé le christianisme dans la deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle :

Personne, à vrai dire, ne s’aventurait dans sa sphère privée, sinon, à son grand dépit, Solovieï, qui ne respectait aucune frontière et, dès qu’il en avait envie et sans lui demander jamais ce qu’elle pensait, forçait toutes ses défenses et allait et venait en elle comme en terrain conquis, observant ses rêves de l’intérieur et la possédant tout entière, dominant tout, n’établissant aucune différence entre physique et mental, s’emparant de tout puis, sans prévenir et sans commentaire, ayant obtenu ce qu’il désirait, la laissant<sup>423</sup>.

Dans le même ordre d’idées, le thème du meurtre du père, central dans le récit, apparaît au-delà du texte, c’est-à-dire dans son contexte historique : lors de son procès-spectacle des douches, l’une des filles de Solovieï l’accusera « d’orchestrer la steppe et l’au-delà

---

<sup>422</sup> Antoine Volodine, *Terminus radieux*, *loc. cit.*, p. 152.

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 340-341.

concentrationnaire des camps<sup>424</sup> », motif repris ultérieurement dans le roman, comme en témoignent les motivations de Kronauer de passer à l'acte parricide (qui s'avérera manqué...) :

Pas la peine de finasser, Kronauer, articula-t-il muettement en entrouvrant les lèvres pour souffler sur les flocons qui y prenaient leurs aises, tu veux aussi descendre Solovieï en tant que mâle dominant, parce que c'est le vieux mâle qui domine la horde à " Terminus radieux ". C'est des raisons de l'ère secondaire ou tertiaire. Ça vient de la nuit des temps et pour toi c'est pas une gloire<sup>425</sup>.

Ainsi, non seulement le roman allégorise-t-il un pan de l'Histoire russe contemporaine (celle de Poutine et du patriarche Cyrille), mais il cherche à condamner à la Bourdieu une résurgence de la « domination masculine » par le personnage de Solovieï, et ce, « sous la forme de schèmes inconscients de perception et d'appréhension<sup>426</sup> » repérables dans la fiction par différentes références, à commencer par d'autres personnages (que Solovieï) tout aussi symboliques aux gestes doubles et révélateurs. Malgré son pessimisme dystopique, le texte affirme ainsi sa solidarité par rapport au féminisme (extrémiste) contemporain, tout en consolidant les allégeances du post-exotisme à l'égalitarisme *genré*.

## 1.2. Les pièces détachées

À la lumière de cette longue parenthèse relative à la figure du dictateur chez Volodine (le *pourquoi* du refoulé et le *comment* de l'absence, sauf dans *Terminus radieux*), il est possible de réaffirmer que le post-exotisme s'inscrit dans une logique anticipative du *post* ou de *l'après*, car sa représentation dystopique de la société est à comprendre avant tout comme un système totalitaire en pièces détachées qui, en l'absence d'un principe moteur – qu'il soit

---

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 359.

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 433.

<sup>426</sup> Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Points, 2002, p. 17.

*Fürher* ou *petit père des peuples* –, cherche à faire machine dans une nouvelle dynamique, voire à constituer un nouvel espace d'investissement, en commençant par l'individu, plus précisément par le personnage du bourreau. C'est lui qui donne un autre sens au *comment* mentionné ci-dessus, lequel doit aussi être entendu en tant que *quand*, celui de l'après Staline ou de l'après Hitler. En écho aux personnages kapos et collabos de Houellebecq, il actualise autrement les mots du commandant d'Auschwitz, Rudolf Hess, qui se défendait de son rôle dans la *solution finale* en affirmant qu'il ne faisait qu'obéir aux ordres : « J'étais un rouage inconscient de l'immense machine d'extermination du Troisième Reich. La machine est brisée, le moteur a disparu et je dois en faire autant. Le monde l'exige<sup>427</sup>. » Le bourreau, chez Volodine, c'est ce « rouage inconscient » qui réapparaît de façon onirique dans un monde étrangement nôtre.

### **1.2.1. Pièces numéro 1 : les « bourreaux »**

Le personnage bourreau peut en effet être considéré comme la pièce détachée la plus élémentaire, car c'est lui qui dynamise la machine politique désormais détraquée, qui perpétue la violence et la terreur, bref qui se fait « l'agent du mal », pour reprendre l'expression de Todorov, lequel indique aussi que tout totalitarisme repose non pas sur un seul individu mais sur plusieurs individualités : « La situation totalitaire est particulière, c'est vrai, et pourtant elle ne permet pas d'éliminer définitivement l'idée de responsabilité personnelle<sup>428</sup>. » Dans le cas de l'univers de Volodine, ayant très souvent comme mission de tuer et de supprimer, la police secrète, l'interrogateur ou le tortionnaire cherchent aussi, chez leurs captifs révolutionnaires post-exotiques (écrivains, terroristes, etc.), le secret de leur mémoire pour mieux en effacer la substance de révolte. Ce fait général teinte et oriente tous ses romans, y compris les quatre

---

<sup>427</sup> Rudolf Hess, *Le Commandant d'Auschwitz parle*, loc. cit., p. 221.

<sup>428</sup> Tzvetan Todorov, *Le Siècle des totalitarismes*, loc. cit., p. 159.

premiers, même si certains motifs s'imposent plus clairement par la suite : Dojna et Hakatia, qui enquêtent sur Jorian Murgrave dans *Biographie comparée de Jorian Murgrave*; la Tcheka, qui aurait « suicidé » Müllow, sorte de résistant révolutionnaire, dans *Un navire de nulle part*; les officiers qui ont entrepris de sonder, par l'interrogatoire, les « labyrinthes intérieurs<sup>429</sup> » du narrateur-personnage dans *Rituel du mépris*; la milice qui ramène « au bercail, pieds et poings liés<sup>430</sup> » les dissidents dans *Des enfers fabuleux*. Incarnation du « méchant » dans un univers presque manichéen, le bourreau se réinvente, chez Volodine, dans tous « les monstres qui peuplent l'inconscient du monde politique<sup>431</sup> » d'hier et de demain. De par sa violence, il matérialise l'échec de l'idéal fraternel que le communisme prétendait apporter à l'humanité, il donne un sens glauque à l'idée d'une dictature du prolétariat par celle de la Tcheka.

La notion de la culpabilité (et de la liberté) permet toutefois de nuancer la méchanceté du bourreau ainsi que la structure binaire bien/mal – dédoublée en celle de bon/méchant – à l'intérieur de laquelle il existe et évolue. Cette notion est souvent à comprendre et à mettre entre guillemets. Dans les romans de Volodine, la conscience coupable émerge aussi en trahison heureuse, car plusieurs personnages passent d'un camp à l'autre (les méchants bourreaux se rallient aux bons révolutionnaires post-exotiques – le contraire est aussi vrai, malheureusement), système actantiel qui montre allégoriquement la trahison d'une révolution à partir de son contraire, et inversement : le personnage de Kurt Wellenkind dans *Lisbonne, dernière marge*, qui passe en quelque sorte du camp de la BKA à celui de la RAF; celui du psychiatre-chamane, dans *Le Nom des singes*, qui interroge Fabian Golpiez et qui devient

---

<sup>429</sup> Antoine Volodine, *Biographie comparée de Jorian Murgrave; Un navire de nulle part; Rituel du mépris; Des enfers fabuleux*, loc. cit., p. 436.

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 591.

<sup>431</sup> Daniel Laforest, « Les révolutionnaires rêvent-ils de moutons électriques? », *Spirale*, n° 219, 2008, p. 54.

finalement l'interrogé; etc. Il y a donc une liberté du bourreau, autre que celle – perverse – de traquer son ennemi, liberté qui place ailleurs son rôle à l'intérieur d'une histoire coupable, la sienne comme celle de la société, qu'il participe à reproduire dans une mémoire reléguée au futur.

### 1.2.2. Pièces numéro 2 : les « héros »

En ce qui concerne la figure du héros, ce grain de sable dans les rouages de la machine totalitaire, celle-ci n'est pas sans rappeler souvent celle qui a cours dans le roman dystopique classique, à savoir un individu porté par un élan vers la liberté afin d'échapper au dressage et à la mécanisation de son être par un pouvoir politique pervers : « Although *We* is the most original and perhaps still the best fictive account of mechanomorphism, the same fear of man's becoming increasingly machinelike informs a number of other important dystopias<sup>432</sup>. » L'oiseau, qui apparaît partout dans l'œuvre de Volodine, aide à en saisir l'essence, entre autres parce qu'il agit à titre d'archétype, même lorsqu'il se présente selon différents avatars (ange mineur, chamane, etc.) ou qu'il se cache derrière un désir utopique égalitariste. Dans un monde où tout tend à faire cage, depuis la cellule de prison jusqu'au Goulag en passant par la société à sécurité maximale, cette image animalière de la liberté n'est pas sans rappeler l'albatros baudelairien<sup>433</sup>, figure allégorique dont les « ailes de géants l'empêchent de marcher<sup>434</sup> ». Inspirée ou non par le poète français, la réalité du résistant post-exotique – oiseau ou non – se donne à lire dans les deux derniers vers du quatrain pénultième : « L'un

---

<sup>432</sup> Gorman Beauchamp, « Technology in the Dystopian Novel », *Modern Fiction Studies*, *loc. cit.*, p. 61

<sup>433</sup> Il existe une exception, qui apparaît dans *Songes de Mevlido* et qui se confirme dans *Terminus radieux* : le corbeau, figure de l'ennemi chez Volodine.

<sup>434</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, *loc. cit.*, p. 7.

agace son bec avec son brûle-gueule, / L'autre mime, en boitant, l'infirmes qui volait<sup>435</sup> ! » La situation d'interrogatoire, pour ne pas dire de dressage, qui est plus souvent qu'autrement la sienne fait résonner autrement les mots « bec » et surtout « brûle-gueule », même si le torturé post-exotique partage avec l'albatros la peine d'évoluer dans un univers xénophobe à toute pensée autre. Ainsi, le mot « héros » est bel et bien à mettre lui aussi entre guillemets chez Volodine, car, au sein de cet univers qui permet la banalité du mal – c'est-à-dire non pas sa banalisation mais son instrumentalisation sociale (l'interrogatoire semble être une formalité sociétaire dans l'univers post-exotique) – les bourreaux engendrent, chez leurs opposants, la « banalité de l'héroïsme, sa mise sous tutelle tant la violence domine et anéantit tout sur son passage<sup>436</sup> », ne serait-ce que parce que les interrogés sont des vaincus de l'Histoire qui persistent de manière déphasée dans leur utopie égalitariste.

Pour mieux saisir la substance de tous ces « héros » post-exotiques animalisés dans la perspective dystopique d'un néototalitarisme, il faut se référer au concept « d'ennemi objectif », associable au Juif chez les nazis et au traître bourgeois chez les bolchéviques :

Le nazisme et le communisme sont ainsi comme des frères en totalitarisme, mais comme des frères ennemis. Car l'un et l'autre démontrent par l'exemple que la notion d'ennemi objectif est bien en vérité la clef de voûte d'un système totalitaire. [...] Pour le nazisme, l'ennemi fut d'abord l'étranger, quelque arbitraire qu'en fût la définition; pour le communisme tout se simplifie : l'ennemi c'est l'autre, c'est-à-dire tout autre, c'est-à-dire encore, le voisin<sup>437</sup>.

Paradoxalement, très souvent, le « héros » volodinien devient « ennemi objectif » ou « traître » non pas parce qu'il a trahi la révolution, mais plutôt parce qu'il refuse d'abandonner son projet

---

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>436</sup> Simon Harel, « La méchanceté littéraire : les figures malaises de l'autre et de soi », *Le Coq-héron*, n° 192, 2008, p. 60.

<sup>437</sup> Claude Polin, *Le Totalitarisme*, Paris, PUF, 1982, p. 98.

et qu'il maintient son « adhésion à toutes les variantes de la révolution, même quand la révolution était clandestine ou comateuse ou depuis longtemps dégénérée ou inexistant sous les boues primitives de l'inexistence<sup>438</sup>. » Ce rapport idéologique au monde détermine non seulement son horizon discursif et ses postures militantes, mais aussi l'ensemble de sa psychologie de résistant :

[C]eux qui prennent la parole dans mes livres, ne font pas le deuil de la révolution, mais ruminent sur l'échec en voulant annuler la réalité par la fiction, annuler la tristesse de l'échec par la création d'un monde imaginaire habitable, de plus en plus habitable au fil des livres, puisqu'on peut le visiter, le réexplorer, l'approfondir. Ce geste de parole n'est pas un deuil pour faire quelque chose, quelque chose d'autre pour tourner la page; c'est, au contraire, une manière de fixer à jamais d'habiter la page et de l'habiter, alors que le monde a continué à évoluer loin de cette page. C'est une mélancolie, une obstination malade qui est liée, aussi, aux conditions de surgissement de la voix<sup>439</sup>.

Indissociable de la figure de l'ennemi et du perdant de l'Histoire, l'oiseau se révèle comme un principe lié à un idéal qui dépasse le devenir-animal de certains protagonistes, comme c'est le cas dans *Alto Solo* avec Ragojine, qui « souffre à cause de sa situation précaire, à cause de la vie clandestine qu'il mène<sup>440</sup> », situation que son corps somatise dans une blessure « jamais guérie<sup>441</sup> ». L'oiseau, l'ennemi objectif par excellence, est à l'œuvre également chez les personnages d'écrivains, totalement humains, blessés à leur manière par la folie, l'emprisonnement, etc., et pour qui l'écriture devient une façon de voler à hauteur de nostalgie et d'utopie déçue, mais aussi de voler la réalité afin de l'habiter en témoignage de résistance. En cela, ils ne sont pas étrangers, une fois de plus, aux figures dissidentes de *Nous autres* ou

---

<sup>438</sup> Antoine Volodine, *Le Nom des singes*, Paris, Éditions de Minuit, 1994, p. 188.

<sup>439</sup> Antoine Volodine, « De la pétrification considérée comme un système de défense », *Spirale*, n° 176, janvier-février 2001, p. 20.

<sup>440</sup> Antoine Volodine, *Alto solo*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 12.

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 12.

de 1984 par exemple, lesquelles, en écrivains amateurs, tiennent un journal pour mieux combattre et résister par l'écrit.

Pour bien comprendre l'idée d'ennemi objectif chez Volodine, il faut savoir que ce dernier présente une autre singularité, dans la mesure où il fonctionne, sur le plan ontologique, comme une sorte de Janus, le dieu romain à une tête mais à deux visages opposés. Les deux représentations du réel qui se disputent dans cet être bicéphale réactualisent de façon irréconciliable les espoirs utopiques du passé et les échecs décevants du présent (d'où l'idée de dystopie) : la partie gauche de son cerveau, acharnée et violente, contient toutes les revendications égalitaristes des deux derniers siècles (socialisme, communisme, féminisme, etc.); la partie droite, siège de la lucidité, le réduit au dépit, à l'isolement, au désespoir et au délire, tous tributaires de son déni de la réalité et de son refus de coopérer avec l'« ennemi subjectif » qui compose la masse grégaire, la pègre capitaliste, les autorités en place, etc. Le rapport entre ces deux parties constitutives n'est pas celui de l'équivalence, mais de la complémentarité, voire de la concurrence : même si son pessimisme semble toujours l'emporter en matière d'humeur, il s'exprime à partir d'un optimisme idéaliste, principe antérieur et condition *sine qua non* de sa fulgurance. Lutz Bassmann, entité double du fait qu'il renvoie autant à l'un des hétéronymes de Volodine qu'à l'un de ses personnages, exprime cette réalité dans l'un de ses haïkus : « Hier soir un boucher tchouvache / a chanté tout seul / à deux voix<sup>442</sup> ».

---

<sup>442</sup> Lutz Bassmann, *Haïkus de prison*, Paris, Éditions Verdier, 2008, p. 29.



Ce personnage en figure de Janus, qu'il se nomme Lutz Bassmann, Ingrid Vogel ou même Antoine Volodine<sup>443</sup>, rappelle évidemment le héros brisé et déchiré de *1984*, Winston, dressé à trahir l'amour de sa vie en raison de sa peur viscérale des rats. Plus fondamentalement, il est la rencontre inédite du héros positif soviétique issu du réalisme socialiste des années 1920 et du héros négatif russe caractéristique de la littérature des camps, façonné par Soljenitsyne et Chalamov, entre autres. Au sujet du premier axe, il faut penser aux romans *Terres défrichées*, *Bruski*, *Le Pétrolier Derbent*, *Énergie*, *Et l'acier fut trempé*, que Régine Robin a regroupés en un seul bloc selon des données qualitatives communes :

[...] nous avons affaire à un *héros positif* dans la structure d'apprentissage ou/et dans la structure antagonique qui se trouve au centre même du roman, et qui en est le personnage principal, emblématique. Ces derniers sont aussi les romans les moins réussis sur le plan de la littérarité, de l'effet de texte, ceux où la résistance textuelle est la moins forte, ceux où l'inscription du discours social est la moins ironisée, ceux enfin où les vecteurs de la monosémie sont le moins perturbés, où l'écriture, malgré le parler populaire (*Terre défrichée*) et les jeux de langage sur le dialecte (chez Panferov), est la plus clarifiante<sup>444</sup>.

Dans son analyse de la science-fiction russe, Jean Gattégno souligne autrement la même tendance idéologique, celle d'une littérature officielle toute marquée d'optimisme : « l'anticipation ne peut faire surgir qu'un avenir radieux, où le communisme aura triomphé ou sera en passe de vaincre<sup>445</sup> ». Au sujet du second axe, il faut se référer à l'une des figures archétypales de la littérature des camps, à savoir le Ivan Denissovitch de Soljenitsyne : aux antipodes du héros positif fier de son triomphe anticipé, il est un vaincu, condamné par l'injustice, écrasé par le système et résigné à habiter un monde cruel, barbare, glauque, celui du Goulag. Il use parfois d'un ton rieur, mixe d'ironie, d'humour noir et de sarcasme, comme en

---

<sup>443</sup> Lionel Ruffel, dans son ouvrage *Volodine post-exotique*, souligne avec justesse que ce nom d'écrivain se retrouve dans *Le Premier cercle* de Soljenitsyne et *Le Maître et la Marguerite* de Boulgakov.

<sup>444</sup> Régine Robin, *Le Réalisme socialiste : une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986, p. 315-316.

<sup>445</sup> Jean Gattégno, *La science-fiction*, loc. cit., p. 46.

témoigne l'excerpt du roman *Une journée dans la vie d'Ivan Denissovitch* : « Des journées comme ça, dans sa peine, il y en avait, d'un bout à l'autre, trois mille six cent cinquante-trois. Les trois de rallonge, c'était la faute aux années bissextiles<sup>446</sup>. »

Héros positif/ négatif appelé tour à tour « loser », « ange mineur » ou autrement, chaque membre de la communauté post-exotique assume ces qualificatifs péjoratifs d'une façon différente, car il refuse de consentir à la défaite de sa lutte et cherche en quelque sorte, par son acharnement, à « sauver les meubles », comme l'indique Volodine : « Ces hommes et ces femmes ne renient rien de l'idéologie anarco-communiste, libertaire, violemment anticapitaliste et anticolonialiste, qui les a menés en prison [...]»<sup>447</sup>. » Dans le même ordre d'idées, dans un échange avec Ruffel (lettre du 26/02/2001), l'écrivain évoque explicitement ce fait hybride du personnage, hérité de la tradition russe, qui caractérise sa plume :

D'autre part, il y a une posture particulière du héros post-exotique *par rapport à la figure du « héros positif »* de la littérature réaliste socialiste. Le héros post-exotique (homme/femme) se sait être un héros *défait*, mais, de plusieurs manières, il établit une relation entre lui (elle) et le héros soviétique. Même générosité utopiste à l'origine, même destin tragique souvent, mais une impossibilité à croire au lendemain radieux, un pessimisme fondamental qui entre en contradiction avec les normes du héros positif/négatif. Le héros post-exotique connaît les modèles de la littérature soviétique et il en tient compte dans son comportement (en dernière analyse)<sup>448</sup>.

L'héroïsme post-exotique se conçoit par la figure du « sous-héros<sup>449</sup> », expression dont le préfixe prend tout son sens à la lumière du concept d'*Untermensch* : mot allemand traduisible par « sous-homme », il rappelle, par son contraire, le concept nietzschéen d'*Übermensch*,

---

<sup>446</sup> Alexandre Soljenitsyne, *Une journée dans la vie d'Ivan Denissovitch*, Paris, 10/18, 1995, p. 189.

<sup>447</sup> Antoine Volodine, « À la frange du réel », in Frédéric Detue et Pierre Ouellet (dir.), *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons avec Antoine Volodine*, Montréal, VLB, 2008, p. 390.

<sup>448</sup> Lionel Ruffel, *Volodine post-exotique, loc. cit.*, p. 62.

<sup>449</sup> Antoine Volodine et Olivier Aubert, *Macau*, Paris, Seuil, 2009, p. 15.

« surhomme », récupéré ultérieurement par les nazis afin de théoriser leur idée de race aryenne :

C'est la « race aryenne » qui est appelée à la domination. Les peuples qui la forment, les « créateurs, les porteurs de culture » ont besoin d'un « espace vital » sans limite aux dépens de tous les autres, les « peuples inférieurs ». [...] Ce fanatisme vise les « races inférieures », les « faiblards qui se trouvent même dans nos propres rangs », les internationalistes, les « égalitaires » démocrates, les marxistes, les humanistes, les pacifiques [...], et avant tout et surtout les juifs, qui étaient pour l'antisémite Hitler l'ennemi de race par excellence<sup>450</sup>.

L'héroïsme post-exotique est donc à concevoir à hauteur d'homme, qu'il soit perdant de l'Histoire, prisonnier acharné ou autre.

### **1.3. De l'*Untermensch* dans *Lisbonne, dernière marge* et *Des Anges mineurs***

*Lisbonne, dernière marge* et *Des Anges mineurs*, deux romans à l'étude, peuvent servir d'exemples en matière de personnages principaux déchirés ou brisés, qui ont choisi la clandestinité pour survivre aux persécutions politiques et policières, et qui ont intériorisé leur échec d'une manière ou d'une autre, et ce, malgré leur acharnement à la résistance et leur nostalgie de la révolution. Dans le cas du premier livre, le nom du personnage principal, Ingrid Vogel, comporte un double sens, car il signifie « oiseau » en allemand. Ce nom, associable à la liberté évoquée précédemment, renvoie du coup à un paradoxe, étant donné les conditions d'existence de ce personnage : résistante persécutée aux « ailes brisées », elle rêve, par la littérature dite des poubelles, des promesses de liberté d'une révolution rouge inachevée et contemple le présent et l'avenir, comme si le totalitarisme hitlérien était en train de renaître autrement (d'où l'idée de Renaissance), dans un autre contexte à l'orée du futur (d'où l'idée

---

<sup>450</sup> Eugen Kogon, Hermann Langbein, Adalbert Rückerl, *Les Chambres à gaz, secret d'État*, Paris, Éditions de Minuit, 2000, p. 264-265.

d'un II<sup>e</sup> siècle<sup>451</sup>, à l'intérieur duquel la « démocratie totalitaire<sup>452</sup> » et son substrat capitaliste auraient remplacé le national-socialisme). Son geste d'écriture est plus qu'un banal « passe-temps pour ne pas mourir<sup>453</sup> », il est plutôt son contraire, à savoir une longue lettre subversive, avec ses codes et ses ruses, passée clandestinement entre les barreaux de la cage qu'elle tente de combattre tant bien que mal, à savoir la société. Cette nature double du sous-héros post-exotique n'est pas étrangère au système de l'hétéronymie, qui permet de comprendre la logique de survivance de l'ennemi objectif en contexte totalitaire : dans le cas spécifique de *Lisbonne, dernière marge*, les persécutions violentes de la BKA, qui rappellent celles de la Gestapo, obligent Vogel à la clandestinité et à la double identité (l'hétéronymie), afin de protéger les autres factions secrètes, appelées commune (la commune Katalina Raspe, par exemple), ou compagnie (la compagnie Inge Albrecht, par exemple), ou autrement. Voici un cas de figure parmi plusieurs : étant donné que leur lutte, leurs actions et leur discours se confondent, Katalina Raspe (un personnage d'Ingrid Vogel, tiré du chapitre « Pour une réhabilitation de la commune Ingrid Schmitz ») autant qu'Eva Rollnik (un autre personnage d'Ingrid Vogel, tiré du chapitre intitulé « La multiplication des doubles dans l'œuvre posthume d'Eva Rollnik »), pourraient être considérées comme des hétéronymes d'Ingrid Vogel. L'hétéronymie trouve ici sa justification en dehors du simple jeu identitaire sur l'imaginaire (comme chez Pessoa), mais plutôt dans le contexte des persécutions et du politique.

Poussé jusqu'à l'extrême, voire jusqu'à l'aporie, ce jeu d'échanges et de permutation dans le roman fait de l'anonymat, de la clandestinité et de la *persona* l'unique substance du

---

<sup>451</sup> Dans la même logique, l'évocation de la guerre noire pourrait facilement être associée à l'événement de la Seconde Guerre mondiale ou à une guerre éventuelle jusqu'ici inconnue.

<sup>452</sup> Antoine Volodine, *Lisbonne, dernière marge*, *loc. cit.*, p. 240.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 9.

personnage, car il rend impossible toute saisie de son identité profonde, stable et première pour le lecteur<sup>454</sup> : « Dans l'œuvre post-exotique, à l'évidence, " ça parle ". Mais, tout lecteur en aura fait l'expérience, il n'en est pas moins extrêmement délicat de déterminer avec assurance *qui parle, d'où, quand, voire à qui et de quoi*<sup>455</sup>. » Comme le suggèrent certains passages, Ingrid Vogel, associable au premier niveau de récit, pourrait tout aussi bien être l'hétéronyme d'un autre personnage (faisant du premier niveau de récit un deuxième, et inversement), par exemple Eva Rollnik : « Cependant, tout se passait comme si Eva Rollnik avait voulu inaugurer la pratique de la clandestinité, justifier l'anonymat, l'hétéronymie, et comme si la leçon commençait à être assimilée par le milieu des gens de lettres<sup>456</sup>. » Tout gravite autour d'une logique d'enquête impossible, et le « qui est qui, et avant qui? » est la question que le personnage d'Elise Dellwo (tiré du chapitre « Elise Dellwo et la pratique de l'hétéronymie ») problématise autrement avec la notion d'orthonyme :

Et si Elise Dellwo (celle qui est partie, la semaine dernière, en fumée) n'était pas le maillon central (l'orthonyme) de cette chaîne dont nous ne savons, reconnaissons-le, rien du tout? Que se passerait-il? Que se passerait-il quand on élimine le mauvais hétéronyme, celui qui, en réalité, ne tire pas toutes les ficelles du théâtre de marionnettes? Que se passerait-il? Eh bien, cela signifierait que, dans les mois à venir, nous aurions toujours du fil à retordre avec la pratique de l'hétéronymie considérée comme arme de subversion<sup>457</sup>.

L'orthonyme, qui pose le problème de l'origine en tant que ligne de fuite, ne peut que conjurer une ponctuation interrogative, le suicide anticipé des deux personnages « principaux » à la toute fin du roman se présentant comme tel, c'est-à-dire en point d'interrogation et non pas en point final. De retour au « premier niveau » du récit, les noms des personnages principaux ne

---

<sup>454</sup> Ce fut la situation dès le premier roman de Volodine, *Biographie comparée de Jorian Murgrave*.

<sup>455</sup> Frank Wagner, « Des voix et rien d'autre », *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique*, Frédéric Detue et Lionel Ruffel (sous la direction), Paris, Classiques Garnier, 2014, p.121.

<sup>456</sup> Antoine Volodine, *Lisbonne, dernière marge*, loc. cit., p. 106.

<sup>457</sup> *Ibid.*, p. 133-134.

sont plus Ingrid et Kurt, mais bien Katalina et Etzelkind, changement qui gomme la stabilité de tous les protagonistes, lequel accentue la porosité du récit et fait appel à une réinterprétation de fond du roman, de sa temporalité et de ses codes. En effet, il est désormais impossible de considérer Ingrid et Kurt en tant qu'orthonymes; la seule certitude à leur sujet concerne autant Katalina et Etzelkind, celle que l'amour peut sauver l'agent du mal (Kurt/Etzenlkind).

Ce que ce jeu de personnages indique en filigrane dans ce roman, c'est un rapport ambigu à l'utopie de la gauche radicale et allemande des années 1970, que Volodine ressuscite dans une fiction aux ramifications temporelles diffuses parce que multiples. En effet, l'autre certitude qui concerne Ingrid et Kurt/Katalina et Etzelkind tend vers une mystique de la résistance, à la fois défaitiste et victorieuse, en lien direct avec l'Histoire et sa rumeur, dans la mesure où elle révèle « comment les textes de littérature participent à l'imaginaire social de leur époque<sup>458</sup> ». À l'image des premiers révolutionnaires de la RAF (Ulrike Meinhof, Andreas Baader, Gudrun Ensslin, Jan-Carl Raspe et Ingrid Shubert) qui ont marqué les consciences de leur époque par leur suicide dans leur cellule entre 1976 et 1977, la mort par noyade que Katalina propose à son compagnon peut être considérée comme un écho imaginaire de l'Histoire et un consentement à l'échec. À contrario, comme la deuxième génération de militants de la RAF l'a suggéré, à savoir que les leaders de la première génération auraient été « suicidés » par les forces de l'ordre, la finale de *Lisbonne, dernière marge* pourrait être lue comme une dernière mise en scène en vue de confondre le lecteur une fois pour toute, et, en même temps, comme une victoire par la voie du martyr. Le principe de distanciation (Darko Suvin) inhérent à l'esthétique post-exotique se confond ici avec celui de

---

<sup>458</sup> Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008, p. 17.

l'allégorie et empêche toute interprétation définitive, orientant ainsi l'ensemble du récit surtout vers le présent et le passé.

Évoqué dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* en tant que române, *Des Anges mineurs* – Prix Wepler 1999 et Prix du Livre Inter 2000 – un peu à la manière de *Terminus Radieux*, représente lui aussi la société (future) dans la perspective du roman postapocalyptique, même si le politique dystopique teinte l'ensemble de sa représentation, ne serait-ce qu'à l'état de ruine. Cet ensemble de 48 narrats décrit de façon fragmentaire et impressionniste le destin de 48 anges mineurs, tantôt militants désillusionnés, tantôt traîtres repentis, cheminant dans une société cauchemardesque caractérisée par « l'écroulement de l'humanisme<sup>459</sup> » et qui rappelle étrangement un U.R.S.S. *avant* et *après* la *perestroïka*. Malgré cette vague ressemblance, la dévastation apocalyptique de ce monde simultanément archaïque et futuriste indique, de toute évidence, l'ailleurs exotique du récit. Plusieurs destins s'y croisent, l'instant de brefs instantanés d'actions simples, décrites en une ou quelques pages : se rendre chez le régleur de larmes, partir en mission d'observation, fouiller la cabane d'un écrivain, mendier près d'un magasin, « fabriquer » un révolutionnaire, tuer le temps au marché, fusiller un traître, écouter une litanie révolutionnaire, sauver une souris, décrire une voisine monstrueusement énorme, aller vendre son plastique et son aluminium recyclés chez un marchand improvisé, etc. Par ses lieux et ses catastrophes, ce monde de demain dit les conséquences néfastes d'une révolution avortée par le rétablissement d'un capitalisme mafieux, comme en témoigne le regard nostalgique du personnage de Bella Mardirossian, l'un des anges mineurs : « Elle se tenait en face du paysage [...], en face des champs de débris qui

---

<sup>459</sup> Antoine Volodine, *Des Anges mineurs*, Paris, Points, 2007, p. 29.

ressemblaient à une mégapole après la fin de la civilisation et même après la fin de la barbarie [...] <sup>460</sup>. » Dans certains narrats, la détérioration de l'environnement donne à la Terre des allures d'une autre planète, à la fois stérile et inhospitalière, dans la pure tradition pessimiste de certains romans d'anticipation : « Comme l'extérieur n'était que poussière, un nuage d'un rouge éteint monta aussitôt devant la fenêtre<sup>461</sup> », « La ville est immobile derrière les fenêtres sans vitres. Quand le vent souffle, une poussière rougeâtre forme sur le sol des marbrures mouvantes et rougeâtres, comme sur la planète Mars, à ce qu'on dit<sup>462</sup> », etc. Il y a donc, dans *Des Anges mineurs*, une conjecture exacte entre les deux expressions dysphoriques que sont *no man's land* et *no future*.

La question du sous-héros dans la perspective symbolique de l'oiseau, inscrite allusivement dans le titre, est centrale dans cette œuvre, entre autres parce que le récit raconte une fois de plus l'échec de l'utopie et, plus que jamais, son évolution vers une forme du pire. Dans leur état strictement animalier, les oiseaux servent à exécuter une liberté définitivement perdue, autant qu'à signifier la négation de cette valeur humaniste par un système politique déficient, dérégulé : loin d'évoquer le mieux, le haut, le libre, ils sont les ingrédients morbides pour la préparation d'un repas (narrat 39, intitulé Linda Siew), ils défèquent sur les passants du boulevard de l'Hôpital, situé dans une municipalité social-démocrate (narrat 9, intitulé Evon Zwogg), etc. Ils sont aussi les témoins silencieux de l'exécution du personnage principal, Will Scheidmann, jugé coupable par un tribunal révolutionnaire – celui des grands-mères immortelles – d'avoir rétabli le capitalisme mafieux : « Au nombre des animaux qui assistèrent

---

<sup>460</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 119.



à l'exécution de Will Scheidmann, on compte les ruminants qui passaient autour des yourtes [...], mais, surtout, il y eut un oiseau qui était originaire du lac Hövsgöl, un échassier d'humeur folâtre [...] <sup>463</sup> »; ils sont aussi les témoins narratifs de cette scène primitive d'exécution, qui évolue vers le pardon du condamné, à la condition qu'il produise un narrat par jour pour les grands-mères :

Scheidmann dégagea ses mains et il resta statique à côté du poteau, songeur sous les sifflements du vent. [...] Il laissait le vent écumer sur lui, il contemplait le ciel agité et les oiseaux d'automne, les alouettes des steppes qui pirouettaient dans les tourbillons. Quand je parle des alouettes je pense surtout à l'une d'elles, à Armanda Ichkouat<sup>464</sup>.

Dans tous les cas, il y a un mouvement vers le bas (l'assiette, la fiente, le regard vers la terre), les oiseaux servant de vecteur textuel à une décrépitude – celle du corps, de l'aliment, de la justice. Un peu comme fonctionne un miroir, ils reflètent, doublent et matérialisent une image du réel, à savoir le dépit qui habite les anges mineurs, dévastés par les lendemains malheureux de la révolution et du monde.

Chez ces post-exotiques, la nécessité de mentir s'impose par rapport aux bourreaux, qui exigent toujours plus d'aveux, pour ne pas dire toujours plus de narrats dans le cas présent, chez les personnes qu'ils jugent et investiguent, principalement Will Scheidmann. Associées aux grands-mères révolutionnaires dans *Des Anges mineurs*, comme autant de « petites mères du peuple », les agentes du mal sont à mettre au féminin et à concevoir à l'extérieur de l'appareil totalitaire traditionnel, ces dernières évoquant – peut-être allégoriquement – un obscur matriarcat à venir, lié aux luttes d'autrefois, comme c'est le cas chez Arcan (avec la *Big Mother*) et chez Houellebecq (avec la « S.S. »). Même si le féminisme n'est pas directement

---

<sup>463</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>464</sup> *Ibid.*, p. 148.

nommé, tout le texte donne à l'idéal égalitariste une connotation *genrée* et pessimiste, celle d'un monde dysfonctionnel où le féminin tient une place de maître au détriment du masculin. Plusieurs indices évoquent l'inversion des rôles traditionnels, l'indifférenciation sexuelle et l'évincement de l'homme (dans les deux sens du terme) : dans cette société dystopique, les femmes conduisent majoritairement (« Ces automobiles étaient en général pilotées par des femmes aux yeux immenses<sup>465</sup> »); le monde du sport semble intéresser surtout les filles, comme en témoigne la référence au basket-ball féminin (« Les équipes étaient généralement féminines<sup>466</sup> »); les tâches ménagères autrefois et traditionnellement associées aux femmes sont déléguées aux hommes (« Comme la solitude pesait à Abacheïev, il décida de préparer un plat pour sa nouvelle voisine et d'aller le lui offrir<sup>467</sup> »); l'absence de différence sexuelle est signifiée, entre autres, par la confusion identitaire homme/femme (« Je ne savais plus si j'étais Will Scheidmann ou Maria Clementi, je disais je au hasard, j'ignorais qui parlait en moi et quelles intelligences m'avaient conçue ou m'examinaient<sup>468</sup>. »); la « procréation chamaniquement assistée<sup>469</sup> » semble être la norme en matière de reproduction, comme en fait foi la « création » de Will Scheidmann par le matriarcat des grands-mères (« La naissance de Will Scheidmann fut envisagée sous cet angle. Les vieilles voulaient confectionner collectivement le vengeur nécessaire<sup>470</sup> »); etc. Mais ce qui pourrait être considéré comme un triomphe ou une victoire figure plutôt la ruine de l'humanité, non pas que la société des grands-mères constitue le vecteur principal de la destruction de la civilisation (il en est plutôt un symptôme réactionnaire), le principal étant le rétablissement d'un capitalisme dévastateur

---

<sup>465</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>470</sup> *Ibid.*, p. 22.

qui aura, au-delà de tout acharnement ou violence révolutionnaire, consommé jusqu'à l'extinction l'utopie de toute une génération. Les grands-mères, qui n'en finissent plus de mourir en vampirisant leur petit-fils qu'elles ont créé sans père, donne une couleur égalitariste au terrorisme totalitaire, surtout par le procès-spectacle de Will Schiedmann où « tout était joué à l'avance <sup>471</sup> », dans la plus pure tradition soviétique de la grande terreur stalinienne. De façon ironique, elles complètent dans le genre Solovieï, le mâle dictateur de *Terminus radieux*, qui règne sur ses filles comme sur les restes de la civilisation, car elles en font tout autant que lui – opprimer, dominer – avec leur petit-fils.

La persécution du personnage principal, Will Scheidmann, nom hétéronymique qui n'est pas sans rappeler celui de Lutz Bassmann, donne la trajectoire aux autres survivants du futur, aux *Untermenschen* de sa race, dans la mesure où sa parole invente un réel onirique et fait « délirer » le texte contre le temps et contre la mort :

Vingt et un jours. Et c'étaient aussi vingt et une histoires que Will Scheidmann avait imaginées et ruminées face à la mort, car en permanence ses grands-mères pointaient sur lui leurs carabines, que l'on fût à la belle étoile ou en plein midi, comme pour bien lui rappeler que d'une seconde à l'autre l'ordre de déclencher le feu pouvait une nouvelle fois sortir de la bouche de Laetitia Scheidmann ou de Yaliane Heifetz d'une autre. Vingt et un et bientôt vingt-deux narrats étranges, pas plus d'un par jour, que Will Scheidmann avait composés en votre présence, et en disant Will Scheidmann, je pense à moi, bien sûr. Et donc il monologuait ici un vingt-deuxième irrésistible impromptu, n'ayant plus en perspective que des délires de survivant sous la menace et une fausse tranquillité devant la mort, et je pétrissais cette prose dans le même esprit que les précédentes, pour moi-même autant que pour vous, vous mettant en scène pour que votre mémoire soit préservée malgré l'usure des siècles et pour que votre règne arrive, car, même si j'avais coopéré toujours assez médiocrement avec vous, j'éprouvais à l'égard de vos personnes et de vos convictions une tendresse que rien jamais n'avait pu ébrécher, et j'espérais pour vous toutes l'immortalité, ou, du moins, une immortalité supérieure à la mienne <sup>472</sup>.

---

<sup>471</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 93-94.

Pierre angulaire de tout le récit, ce passage clé invite à comprendre tous les stratagèmes aporétiques du texte à la lumière du désir de survie du protagoniste, indissociable du principe de clandestinité chez l'ennemi objectif en régime totalitaire. D'abord, le réflexe conditionné du locuteur de préciser son identité est à interpréter en ce sens, entre autres parce qu'il rappelle les conditions d'existence « derrière le rideau de fer », celles d'être interpellé arbitrairement pour présenter ses papiers : « Vingt et un et bientôt vingt-deux narrats étranges, pas plus d'un par jour, que Will Scheidmann avait composés en votre présence, et en disant Will Scheidmann, je pense à moi, bien sûr ». Par une ruse rhétorique, cette affirmation s'avère vide de vérité, car le moi en question pourrait bien être tout autre que Will Scheidmann, mais bien un résistant post-exotique qui se cache derrière lui (Lutz Bassman, par exemple). Stratégie de survie et de folie, ce motif hétéronymique en leitmotiv permet un dédoublement de personnalité (dans les deux sens du terme) pour mieux dire : « Je est un autre<sup>473</sup>. »

Il y a une autre ruse qui donne consistance au personnage de Will Scheidmann, tout en le privant d'une assise véritable : l'orthonyme, tel que défini dans *Lisbonne, dernière marge*, fortement problématisé dans *Des Anges mineurs*. Le narrat numéro 25, dont le titre est le nom d'un des anges mineurs en question (Wulf Ogoïne), raconte la vie de ce dernier, laquelle semble plutôt correspondre à celle de Will Scheidmann. Ce mensonge volontaire du titre, qui est peut-être une vérité révélée sur le vrai nom de Scheidmann, enclenche d'autres possibilités interprétatives selon le principe du vol d'identité d'un personnage à (ou par) l'autre. Ce phénomène rend dès lors impossible de déterminer l'origine de tous les récits, parce qu'il remet en cause l'idée que Will Scheidmann (en tant qu'orthonyme) serait premier dans la

---

<sup>473</sup> Arthur Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, NRF, 1993, p. 200.

production de ces derniers, lui-même étant possiblement un autre, voire tout autre. Dans cette perspective, Fred Zenfl, un rescapé des camps, auteur de plusieurs *samizdats* « qui furent copiés en plusieurs exemplaires et même dotés d'une couverture avec un titre<sup>474</sup> », pourrait tout aussi bien être à l'origine de tous les narrats, ce dernier voulant attirer l'attention sur un autre protagoniste – fictif ou réel – pour assurer sa clandestinité. L'indétermination de ces personnages-gigognes et l'obscurité de leurs intentions littéraires sont renforcées par la porosité des intrigues parallèles, régies par la même logique aporétique. L'idée d'une hiérarchie organisatrice du récit (qui repose sur l'hypothèse que l'intrigue référentielle serait celle de la fusillade de Scheidmann) est court-circuitée par l'ellipse qui s'opère entre le premier et le dernier narrat (l'un raconte le départ d'un « je » anonyme et triste en route vers chez Enzo Mardirossian, dit le régleur de larmes; l'autre évoque l'arrivée de ce même « je », qui, après avoir constaté l'absence du régleur dans sa maison en ruine, rencontre une femme avec laquelle il aura trois filles). Par sa place stratégique (le début et la fin), cette ellipse suggère que l'ensemble du récit pourrait être la fabulation mémorielle, le retour du refoulé, d'une conscience malheureuse habituée aux confidences thérapeutiques chez son régleur de larmes, métaphore pour évoquer la figure du psychanalyste (la table des matières fictive de la fin n'est-elle pas intitulée « Quarante-neuf anges mineurs ont traversé notre mémoire, un par narrat »?). Ou peut-être que, tout le récit durant, ce « je » lit un manuscrit de Fred Zenfl/Wulf Ogoïne/Will Scheidmann/Lutz Bassmann/Antoine Volodine sur une route qui n'est pas sans rappeler celle imaginée par Cormac McCarthy dans *The Road*? Dans tous les cas, qu'elle soit la stratégie de survie d'un traître repenté jugé coupable et ensuite gracié (Will Scheidmann) ou la confession en lecture d'une conscience coupable et malheureuse devant la dévastation du

---

<sup>474</sup> Antoine Volodine, *Des Anges mineurs*, loc. cit., p. 9.

monde, chaque page des *Anges mineurs* apparaît comme un papier falsifié qui ment 48 fois au lecteur, à commencer par l'identité de ceux et celles qui composent la communauté post-exotique. Car, pour reprendre l'expression de Saint-Gelais au sujet de ce principe de travestissement, « les clés ouvrent trop de portes pour en ouvrir aucune qui puisse paraître la bonne<sup>475</sup> ».

## 2. Mensonges et prisons de la narration

### 2.1. L'interrogation en réponse aux interrogatoires

Le présent et le futur imaginés par Volodine portent les marques du traumatisme des totalitarismes d'autrefois, à commencer par celle d'une communication régie par les impératifs propres à de tels systèmes politiques. Les orientations esthétiques du post-exotisme, système langagier et narratif y compris, ne sont pas étrangers aux exigences de clandestinité propres à l'ennemi objectif qu'incarnent les *Untermenschen* volodiniens en contexte totalitaire : ce personnage type, qui se cache derrière un nom (ou plusieurs), lequel se cache derrière un texte (souvent multiple), se cache tout autant derrière une voix (narrative), qui lui donne substance tout en participant à la ruse textuelle du gommage identitaire :

In the ensemble, the interchangeability of persons – in the grammatical sense – making up the narrative voice, the heterogeneity of the names to which it refers, and the diversity of postures it adopts all materialize its foreign "texture." By the use of reprises and variations, it weaves a collectivity linked by repetition but eluding identification, because of its permanent metamorphoses<sup>476</sup>.

*Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, véritable roman-manifeste, fournit différentes explications métatextuelles au sujet de ces « permanent métamorphoses », tout en exploitant

---

<sup>475</sup> Richard Saint-Gelais, « Faction Antoine Volodine », *Tangence*, *loc. cit.*, p. 92.

<sup>476</sup> Marie-Pascale Huglo, « The Post-Exotic Connection : Passage to Utopia », *SubStance*, Issue 101, vol. 32, n° 2, 2003, p. 101.

l'un des grands topos du totalitarisme, repris par certains romans dystopiques : les interrogatoires en contexte carcéral.

Dans le cadre d'une investigation particulière, les derniers jours de Lutz Bassmann, l'un des derniers porte-paroles de la communauté post-exotique incarcéré dans le quartier de haute sécurité depuis vingt-sept ans, sont anticipés et décrits dès les premières phrases par un « surnarrateur » anonyme. Dans ce monde d'hier et de demain, la cellule du captif est visitée par deux journalistes à la solde de l'ordre capitaliste, Niouki et Blotno, qui préparent un colloque sur le post-exotisme et qui viennent l'interroger pour en savoir davantage sur son groupe et son idéologie : « [...] cette idéologie est celle de l'égalitarisme criminel, forcené, non repenté et vaincu, et elle renvoie, à son tour, à la prison<sup>477</sup>. » Ce motif de l'interrogatoire permet une entrée dans l'univers totalitaire des prisons soviétiques, autant que dans la dualité intérieure de Lutz Bassmann, accablé par la « décrépitude physique et psychique<sup>478</sup> », et dont le sort est de résister par la mémoire des livres. Ce fait, le reste des péripéties en rend compte selon un traitement formel à la Volodine, évoqué précédemment par Marie-Pascale Huglo : avec des jeux de permutations, de travestissements et de substitutions, Maria Clementi, Ellen Dawkes et d'autres prisonnières écrivaines sont aussi interrogées, et leurs témoignages semblent prendre forme dans les différents inserts (récit deuxième) qui ponctuent le récit premier (les interrogatoires), comme autant d'actes de colloque tirés de leurs dires théoriques et métatextuels. Dans cet univers carcéral de niveau universitaire, ces captifs sont de véritables zeks forcés de porter le poids de leur savoir et obligés de redoubler d'efforts pour ne pas céder à la trahison de l'aveu compromettant ou, pire, de l'aveu véritable. La finale du livre offre une

---

<sup>477</sup> Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 1998, p. 38.

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 59.

entrée dans le futur par une bibliographie qui dit la survivance du groupe de Bassmann, à moins qu'il ne s'agisse d'un autre mensonge littéraire...

### 2.1.1. Sens de la phrase coupée

Les situations d'interrogatoire qui accablent les résistants post-exotiques ébranlent la narration, comme en témoigne leurs prises de parole dans de tels contextes ainsi que leurs productions livresques :

L'extrême invention générique dont fait preuve cette littérature n'a rien de formaliste. Elle est la réponse à la situation où elle s'élabore, et la multiplicité des genres narratifs dont elle est à l'origine est elle-même directement à mettre en rapport avec l'anticipation de leur propre futur par ses représentants [...] <sup>479</sup>.

Dans le même ordre d'idées, comme l'a souligné Volodine en entrevue : « My narrators always address themselves, over the heads of the police who force them to speak, to listeners who are friends and accomplices, real or imaginary<sup>480</sup>. » Grammaticalement repérable dans l'ensemble de l'œuvre de Volodine, la phrase coupée peut être comprise, à la lumière de cet extrait d'entrevue, comme « moment de rupture » pour déjouer l'espion malveillant, l'enquêteur tortionnaire, pour ne pas dire la police de la pensée (dans le prolongement du *1984* d'Orwell), comme si la conscience inquiète et épuisée de l'interrogé dépassait l'unique réalité de sa situation pour prendre en charge énonciation et narration. Un passage du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* nomme les implications de ce fait grammatical :

Les narrateurs savent qu'une manipulation du texte aura lieu ailleurs que dans le quartier de haute sécurité, et que des mains et des esprits s'en empareront, dont certains seront dépourvus de bienveillance. C'est pourquoi le discours littéraire du

---

<sup>479</sup> Philippe Roussin, « L'après-révolution, la littérature et le pouvoir », in Frédéric Detue et Lionel Ruffel (dir.), *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique, loc. cit.*, p. 309-310.

<sup>480</sup> Antoine Volodine (entrevue de Jean-Didier Wagneur), « Let's Take that From the Beginning Again... », *SubStance*, vol. 32, n° 2, 2003, p. 17.



post-exotisme si facilement suit les sinuosités et les ruptures d'un interrogatoire de police<sup>481</sup>.

La phrase coupée, qui « suit les sinuosités et les ruptures d'un interrogatoire », survient très tôt dans l'œuvre de Volodine, à savoir dans son deuxième roman, intitulé *Un navire de nulle part*, pour ensuite se répandre dans l'ensemble de ses autres livres. Dès les premières pages de celui-ci, c'est par un tiret que le syntagme aboutit littéralement nulle part : « Mais plus loin, plus haut –<sup>482</sup> ». Ce procédé grammatical est pleinement exploité dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, où la situation initiale carcérale est marquée par l'ambiguïté d'un discours volontairement partiel : « Une odeur de pourri stagnait dans la cellule, qui ne venait pas de son occupant, encore que celui-ci fût à l'article de et se négligeât, mais du dehors<sup>483</sup>. » C'est par déduction que l'expression « à l'article de la mort » se donne à lire, et ce, en parallèle avec un jeu d'absence lexical riche d'une signification autre : l'omission du groupe nominal « la mort » vient brouiller les pistes de la réalité moribonde qui guette le personnage de Lutz Bassmann, laquelle pourrait potentiellement menacer son groupe et sa révolution inachevée (d'où possiblement le mutisme narratif). Les dernières paroles du narrateur offrent un autre exemple de ce singulier « discours littéraire du post-exotisme » :

Le post-exotisme s'achevait là. La cellule sentait le monde décomposé, l'humus brûlant, la fièvre terminale, elle empestait les peurs que les animaux les plus humbles, et je le regrette, ne trouvent jamais les mots pour dire. Il n'y avait plus un seul porte-parole qui pût succéder à. C'est donc moi qui<sup>484</sup>.

Construit sans complément indirect, le verbe « succéder » agit de façon intransitive le nom du résistant évoqué (sans doute Lutz Bassmann) par solidarité et par prudence, signifiant

---

<sup>481</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>482</sup> Antoine Volodine, *Biographie comparée de Jorian Murgrave; Un navire de nulle part; Rituel du mépris; Des enfers fabuleux*, loc. cit., p. 255.

<sup>483</sup> Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, loc. cit., p. 9.

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 85.

implicitement que les murs (de la cellule) ont des oreilles. C'est la même chose pour la dernière phrase tirée de ce chapitre pénultième, où les pronoms « moi » et « qui » marquent l'identité du narrateur à l'indéfini plutôt qu'au personnel ou au relatif, du fait de l'inachèvement de ladite phrase. À la manière d'un tiret qui indique la locution sans définir le locuteur, ce narrateur va jusqu'à user du mensonge pour trouser autrement le tissu narratif : sur le plan de la logique, l'idée que le « post-exotisme s'achevait là » s'avère fausse, étant donné que son mouvement est relayé par « celui qui »... narre clandestinement le récit, fait confirmé par le chapitre suivant, où une bibliographie post-exotique indique que d'autres publications ont succédé au roman-manifeste (publié en 1998) jusqu'en 2012, signe d'une survivance du mouvement dans le futur grâce à « celui qui ».

### **2.1.2. Voix de sortie**

Dans le contexte dystopique d'où elle émerge (dans la cellule de prison en ce qui concerne *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*), la narration proprement dite se veut donc non seulement prudence et trou de mémoire grammatical, mais aussi voix de sortie, qu'elle soit ligne de fuite, abstraction, mensonge, voire schizophrénie volontaire. Le narrateur du *Port intérieur*, dont la perspective est celle d'une focalisation interne, fournit une explication complémentaire sur le sujet à partir des préoccupations du personnage principal : « J'écris pour un lecteur qui souhaite me détruire, pour un lecteur qui ne connaît pas mes textes et n'ouvrira pas mon livre, mes fragments de livre, pense Breughel<sup>485</sup>. » C'est la même chose pour l'héroïne de *Lisbonne, dernière marge*, qui complète cette idée de persécution, en lui objectant l'arme littéraire de l'hermétisme : « " Tu oublies que j'ai été forgée à l'école de la

---

<sup>485</sup> Antoine Volodine, *Le Port intérieur*, Paris, Éditions de Minuit, 2010, p. 80.

guerre et de la clandestinité, dit-elle. Pas une seule ligne de mon roman ne sera claire pour tes formidables spécialistes du chiffre. Les clés du mystère n'ouvriront aucune porte<sup>486</sup>. " » Un extrait du fameux texte *Écrire en français une littérature étrangère* complète ces deux aveux tout littéraires : « De façon délibérée, donc, je rends impossible une image nationale de mes narrateurs. Ils deviennent ce que je veux qu'ils soient : des voix et rien d'autre<sup>487</sup>. » L'idée de ligne de fuite devient ainsi définitivement celle d'une pure voix qui rend invisible l'identité du locuteur, et ce, dans un jeu d'abstraction indissociable des circonstances accablantes d'où elle parle.

### 2.1.3. Surnarration

Selon cette logique de persécution, le mensonge (littéraire et, de surcroît, narratologique) à la base du geste de parler ou d'écrire devient une véritable aubaine pour qui (le personnage et, par extension, le narrateur) veut échapper au destin tragique présent dans la persécution des bourreaux :

Le narrateur est préoccupé par sa relation avec le mensonge littéraire. Il se trouve en conflit avec la narration, d'une part parce que la fiction souvent l'amène à épouser étroitement un destin tragique, d'autre part parce que l'idée même de narration, trop peu efficace pour métamorphoser le réel, le répugne<sup>488</sup>.

Tiré du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, ce passage vise à expliquer les enjeux narratifs du române, mais il semble tout autant décrire ceux, narratologiques, du post-exotisme en général, comme en témoigne la suite : « C'est pourquoi, plus séduit par le mutisme ou la rumination autiste que par le romanesque, ce narrateur cherche à disparaître. Il se cache, il délègue sa fonction et sa voix à des hommes de paille, à des hétéronymes qu'il va

---

<sup>486</sup> Antoine Volodine, *Lisbonne, dernière marge*, loc. cit., p. 18.

<sup>487</sup> Antoine Volodine, « Écrire en français une littérature étrangère », *Chaoïd*, n° 6, automne-hiver 2002, p. 55.

<sup>488</sup> Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, loc. cit., p. 38.

faire exister publiquement à sa place<sup>489</sup>. » La notion de *sumnarration* problématise cette stratégie de dissimulation et aide à saisir l'enjeu fondamental de sa mécanique :

Derrière l'auteur, porte-parole et signataire du livre, et derrière la voix du ou des narrateurs mis en scène dans le livre, il faut replacer un *sumnarrateur* qui s'est volontairement effacé et qui, en un processus de camaraderie intime, contraint sa voix et sa pensée à reproduire la courbe mélodique d'une voix et d'une pensée disparues. D'où cette insistance du narrateur à prétendre qu'il est déjà mort : peut-être manie-t-il là le seul mensonge littéraire à quoi il peut se raccrocher sans malaise<sup>490</sup>.

Principe énonciatif qui se donne faussement pour premier (il serait situé derrière l'auteur, alors qu'il n'est qu'une invention littéraire de ce dernier), le *sumnarrateur* organise l'idée du récit en véritable chausse-trappe, à la manière des autres ruses textuelles que sont la mise en abyme, l'hétéronymie, la métatextualité. Mensonge véritable, son enjeu est de confondre un lecteur potentiellement dangereux (le bourreau), qu'il soit abstrait ou incarné (dans un quelconque personnage autant que dans le *je* et le *nous* de la réception...). Il obéit au principe sériel de clandestinité qui a comme point de départ le personnage et ses prête-noms.

#### **2.1.4. Hétéronymie**

Parler, chez les ennemis objectifs, c'est donc parler en milieu carcéral généralisé ou en contexte politique « totalitarisé ». Au-delà du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, tout le système de la narration, dès les premiers romans, s'est élaboré en résonance avec cette réalité, et ce, principalement avec la méthode subversive de l'hétéronymie – celle du déplacement, du déguisement et du mensonge :

Le texte littéraire renferme une large part du « danger » dans la mesure où il se compose de mots et se rapporte au langage, par conséquent – la pensée. C'est moins par son statut référentiel à imiter et à transmettre le réel, sous forme de document ou d'une description minutieuse qu'il se fait attribuer d'emblée la condition dangereuse,

---

<sup>489</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 39.

mais plutôt par son aptitude à agencer le faux, par sa fonctionnalité qui représente l'*insécurité* et crée l'embarras aux régimes totalitaires<sup>491</sup>.

À ce sujet, par exemple, l'adjectif « comparée » dans *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, de concert avec le fonctionnement narratif épistolaire du récit, aide à invalider tout principe d'authenticité (de la voix, de l'identité, des événements, etc.), car il confronte le lecteur ainsi que les deux enquêteurs qui cherchent le fameux Jorian Murgrave au règne des apparences, à la logique du masque par la multiplication des points de vue. Trois romans plus tard, *Des enfers fabuleux* propose, outre plusieurs néologismes déroutants (« malquerance », « flambulant », « grailleux », etc.), une méthode narrative plus assumée qui reviendra éventuellement dans d'autres romans, particulièrement dans *Lisbonne, dernière marge* et *Le Port intérieur*, à savoir le changement des personnes narratives. Le jeu d'alternance des pronoms personnels « tu », « vous » et « on », d'un chapitre à l'autre, sans réelle précision ou contextualisation, rend difficile de répondre clairement à la question « qui parle? », ce que plusieurs critiques ont souligné : « Ainsi, cette voix apparemment désarrimée de sa source se révèle peu à peu construite par le parcours d'une série de noms propres où elle vient s'ancrer provisoirement. Qui parle ici? Qui raconte<sup>492</sup>? » *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* pourrait répondre à cela par « plusieurs » (« du ou des narrateurs », indique ce texte), voire « un seul » (le surnarrateur); *Terminus radieux*, pour sa part, répondrait par une phrase leitmotiv : « • Il ou Je peu importe. Lui ou moi même chose<sup>493</sup> », phrase déclinée de différentes manières tout au long de l'intrigue. Dans tous les cas, la saisie d'information n'est jamais pleine et entière, elle laisse en suspens sans faire lumière.

---

<sup>491</sup> Atinati Mamatsashvili, « Fiction comme témoignage : l'écrivain-témoin face au pouvoir totalitaire », in Anke Bosse et Atinati Mamatsashvili (dir.), *Littérature et totalitarisme I. Écrire pour témoigner*, Namur, Presses universitaires de Namur, 2014, p. 90.

<sup>492</sup> Anne Éline Cliche, « " Une voix en moi, pas la mienne " », *Tangence*, n° 105, 2014, p. 83.

<sup>493</sup> Antoine Volodine, *Terminus radieux*, *loc. cit.*, p. 284.

### 2.1.5. Deux exemples ciblés : *Des Anges mineurs* et *Terminus radieux*

Une brève parenthèse relative à *Des Anges mineurs* et à *Terminus radieux* appuie l'idée que ces ruses narratives sont des variations sur un même thème dystopique, et que chaque livre de Volodine constitue une nuance singulière – voire mensongère – sur celui du post-exotisme. Comme cela a été vu, l'intrigue de ces deux œuvres se situe dans un futur à la fois étrange et marqué par les espoirs révolutionnaires d'antan ainsi que par les blessures d'un passé totalitaire. Du premier, « l'autorité de la voix narrative est rarement récusée avec une telle vigueur<sup>494</sup> », car une partie de l'intrigue repose sur un procès improvisé de type stalinien, réalité à mettre en relation avec le subterfuge narratif de la relativisation et de la permutation. L'expression idiomatique « en disant je », « quand je dis », etc., revient d'un narrat à l'autre, comme pour mieux protéger l'ennemi objectif d'une arrestation et de l'interrogatoire des grands-mères par le brouillage narratif, le flou énonciatif et le mensonge littéraire : « En disant je, je prends aujourd'hui la parole au nom de Laetitia Scheidmann<sup>495</sup> », « Quand je dis on, c'est plutôt à des Untermenschen que je pense, par exemple à Oulan Raff, c'est-à-dire à moi<sup>496</sup> », etc. La métatextualité narrative rend ici conscient bien plus que du texte lui-même et de son artifice, elle attire l'attention vers autre chose que le locuteur ou le personnage, et ce, pour mieux dire son anonymat, pour mieux le cacher derrière la communauté post-exotique. Dans *Terminus radieux*, un phénomène semblable se manifeste, à la différence près que c'est le bourreau qui brouille les pistes narratives, comme en témoigne ce passage relatif à Solovieï, transformé en corbeau :

---

<sup>494</sup> Frances Fortier, « Le problème de l'autorité narrative dans la fiction québécoise : modalités et perspectives », *Voix et Images*, vol. 36, n° 1, (106) 2010, p. 110.

<sup>495</sup> Antoine Volodine, *Des Anges mineurs*, *loc. cit.*, p. 39.

<sup>496</sup> *Ibid.*, p. 165.

Il laisse passer une minute et, comme souvent quand il est en habits de plumes, il répète « Je ou Il peu importe ». Et en effet je ne suis pas très sensible à l'emploi d'un pronom plutôt que d'un autre, puisque c'est tout de même toujours moi qui parle, et il ouvre les yeux, et avec cette clarté jaune qui s'ajoute à celle du monde le paysage se modifie imperceptiblement, le paysage devient une image à l'intérieur de laquelle les imbéciles entrent comme dans une nasse, sans pouvoir s'en échapper même en rêve, et il suit des yeux la longue double ligne de la voie ferrée qui parcourt la steppe morne, ici à peine vallonnée, et, au loin, cherchant à disparaître à l'horizon comme si la disparition était impossible, il ne manque pas d'apercevoir le convoi de ces imbéciles qui poursuivent leur errance infiniment répétitive. Et je craille<sup>497</sup>.

Il est à remarquer ici que c'est le bourreau qui se cache non pas derrière un nom, mais derrière un avatar animalier, lequel déforme à son tour l'édifice narratif par les différentes personnes du singulier, à mettre dès lors au pluriel : l'indifférenciation du « il » et du « je » prend tout son sens dans les transformations que la phrase fait subir à l'énonciation, fusionnant les possibilités narratives en une seule instance (le contraire est aussi vrai, d'où l'idée du pluriel). Solovieï le dictateur serait-il, par équivalence, le surnarrateur, celui qui insère les passages en caractères gras (récit deuxième) à l'intérieur du récit premier tout au long de l'intrigue, « puisque c'est tout de même toujours moi qui parle », affirme-t-il? Accapare-t-il un mensonge littéraire pour mieux mentir au lecteur en lui faisant croire à son omnipotence? Dans tous les cas – et à la lumière *Des Anges mineurs* – la logique onirique post-exotique où les contraires coexistent est sans équivoque : même s'il y a une dimension stylistique systémique dans l'œuvre de Volodine, il est impossible d'en restituer clairement tous les éléments, du fait qu'il y a toujours une pièce manquante à la machine aporétique du texte, comme autant de onzièmes leçons dans une table de dix, comme autant de futurs hantés par leur passé.

---

<sup>497</sup> Antoine Volodine, *Terminus radieux*, loc. cit., p. 286.

## 2.2. Espace carcéral : du règne de l'araignée à la grammaire totalitaire

Dans sa dimension symbolique comme dans sa fonction formelle, la narration post-exotique entraîne son lecteur à l'intérieur d'un labyrinthe complexe pour mieux protéger sa communauté actuelle et future. Simultanément, dans une logique de la réception, ce labyrinthe se fait prison, car il fait vivre, à même la lecture, la réalité de l'emprisonnement. Volodine fournit un premier indice de ce phénomène à partir de l'image de l'araignée, empruntée à Dostoïevski : « Il faut voir que l'interlocuteur, c'est le mur, ce sont les rares animaux qu'on peut voir sur un mur de prison, les araignées<sup>498</sup>. » Plus qu'un simple interlocuteur animalier, l'araignée est ce principe sémiotique qui organise l'espace (comme dans *Rituel du mépris* : « La cour était comme le centre d'une toile<sup>499</sup> ») et le temps (comme dans *Nos animaux préférés*, où il est question d'un « rythme d'araignée<sup>500</sup> »). L'excipit de son tout premier roman, *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, fixe cette image archétypale et invente un mode de fonctionnement textuel et narratif, basé sur le modèle de la toile : « Vers la fin, disait-il, la plus grande confusion se mit araignée<sup>501</sup>. » La dimension polyphonique de la fin de cette phrase indique un fait fondamental du post-exotisme : la confusion se met à régner, elle enferme la lecture dans une prison toute mentale, et ce, dans tous les livres de Volodine. Par la géométrie de sa toile, l'araignée tisse un labyrinthe où l'ennemi subjectif doit se perdre (celui qui préfère les best-sellers au lieu de la littérature des poubelles, pour reprendre un motif du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*), et où l'expérience de l'emprisonnement peut être vécue *par* et *dans* la lecture; généralement raconté de façon non

---

<sup>498</sup> Antoine Volodine, « De la pétrification considérée comme un système de défense », *Spirale*, loc. cit., p. 20.

<sup>499</sup> Antoine Volodine, *Biographie comparée de Jorian Murgrave; Un navire de nulle part; Rituel du mépris; Des enfers fabuleux*, loc. cit., p. 450.

<sup>500</sup> Antoine Volodine, *Nos animaux préférés*, Paris, Seuil, 2006, p. 72.

<sup>501</sup> Antoine Volodine, *Biographie comparée de Jorian Murgrave; Un navire de nulle part; Rituel du mépris; Des enfers fabuleux*, loc. cit., p. 18.



linéaire et très souvent marqué par la confusion du « qui parle? », le récit post-exotique repose en grande partie sur un ensemble de situations opaques, comme autant de lignes qui s'éloignent, se croisent, s'organisent et tendent vers un centre absent (l'intrigue dans la totalité de sa clarté), que le lecteur tente de combler par ses réflexes habituels de construction du récit. Plusieurs combinaisons et fabulations sont alors possibles : plus près du centre se trouvent les personnages, tout autour les trous de mémoire du récit et, aux extrémités, le surnarrateur, qui attend en retrait la capture de sa proie, le lecteur. Ou peut-être que ce surnarrateur est le centre même de cette toile complexe, du fait de son absence, et que le lecteur se fait araignée, se *met araignée* sur l'histoire en tissant lui-même la toile du texte-prison dans lequel il va nécessairement s'engluer? Par ses voix, le post-exotisme raconte ainsi son *architecture*, car ce labyrinthe carcéral se construit à l'échelle de toute une œuvre, de tout un projet esthétique, phénomène que Dominique Viart a décrit autrement : « Et l'auteur trame sans relâche, d'une fiction à l'autre, l'arachnéenne combinaison de ses fils : croisement de patronymes, de livres réels et fictifs, de situations voisines et dissemblables<sup>502</sup>... »

Qu'il s'agisse de la phrase coupée comme de la « narration araignée », l'esthétique post-exotique, volontairement hermétique pour des raisons de prudence « face à l'ennemi », apparaît aussi comme un système révolutionnaire de résistance, conscient de la précarité de sa situation, riche de son inventivité poétique, laquelle n'est pas étrangère aux voix de ses personnages. « Elle respecte le principe post-exotique selon quoi une part d'ombre toujours subsiste au moment des explications ou des aveux, modifiant les aveux au point de les rendre

---

<sup>502</sup> Dominique Viart, « Situer Volodine? Fictions du politique, esprit de l'histoire et anthropologie littéraire du " post-exotisme " », in Anne Roche et Dominique Viart (dir.), *Antoine Volodine, fictions du politique*, Paris, Caen, 2006, p. 30.

inutilisables pour l'ennemi<sup>503</sup> », indique un autre passage du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Simultanément, portée par la mémoire du XX<sup>e</sup> siècle, elle absorbe poétiquement le système qu'elle dénonce, à savoir le totalitarisme :

Aux totalitarismes qui sont au premier plan de la fiction ou qu'on devine en fond, il faut ajouter le totalitarisme du post-exotisme lui-même, qui fonctionne en vase clos, de manière sectaire, qui définit de manière stricte ses valeurs, ses codes d'existence et ses modes de pensée et d'expression [...]. Le post-exotisme est une poétique, certes, mais c'est aussi une pratique et un système dont il est exclu de sortir. Que ce soit par le murmure collectif ou en confiant à un porte-parole le soin de faire connaître quelques-uns de ses ouvrages, le post-exotisme convoie, lui aussi, une pensée totalitaire, et fait avancer ou simplement remuer sa propre idéologie fermée, cette idéologie égalitariste, subversive, radicale, qui, dans ce cadre restreint et isolé, est dominante, et domine sans partage<sup>504</sup>.

D'une part, à un niveau microscopique, il y a les emprunts à des langues étrangères, qui brouillent les pistes du français écrit : le ů tchèque, qui apparaît dans *Rituel du Mépris* (« Jůl vérifia une nouvelle fois le ravage des rides sur sa peau<sup>505</sup>. »), et le å scandinave, qui est introduit dans *Lisbonne, dernière marge* (« [...] tu appréciais les romances à l'eau de rose<sup>506</sup> »), proposent une grammaire qui obéit à ses propres lois, lui permettant « d'être en règle » devant un tribunal imaginaire totalitaire par « l'illisibilité de ses signes ». La logique du point de liste, qui apparaît dans *Songes de Mevlido*, qui se retrouve aussi dans certaines œuvres signées Manuela Draeger (par exemple) et qui se systématise dans *Terminus radieux*, pourrait être compris de la même façon, même si l'un de ses enjeux fondamentaux semble renvoyer à la manie des listes propres aux ennemis objectifs post-exotiques. D'autre part, à un niveau macroscopique, il y a toutes les catégories génériques nouvelles et inusitées (romance, shågga, narrat, entrevoûte, etc.), qui fonctionnent aussi « comme le ferait une mémoire

---

<sup>503</sup> Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze, op.cit.*, p. 11.

<sup>504</sup> Jérôme Schmidt, « La littérature du murmure. Entretien avec Antoine Volodine », in François Bégaudeau (dir.), *Devenirs du roman*, Paris, Naïve, 2007, p. 266.

<sup>505</sup> Antoine Volodine, *Biographie comparée de Jorian Murgrave; Un navire de nulle part; Rituel du mépris; Des enfers fabuleux, loc. cit.*, p. 526.

<sup>506</sup> Antoine Volodine, *Lisbonne, dernière marge, loc. cit.*, p. 39.

contrainte, sous la chape de plomb du totalitarisme, à se dissimuler dans l'imaginaire et le discours codé<sup>507</sup> ». Plusieurs livres de Volodine intègrent littéralement ces données esthétiques inusitées, signe d'un réalisme socialiste magique, comme l'indique *Terminus radieux* : qualifiée de române à même la page couverture, *Vue sur l'ossuaire*, publié en 1998, est le premier du genre et, sans surprise aucune, il décrit « une société où vivre en camp allait de soi » (comme l'indique la quatrième de couverture); *Des Anges mineurs*, quant à lui, est un recueil de narrats, genre fragmentaire à rapprocher d'une technique descriptive impressionniste; *Nos animaux préférés*, finalement, se présente comme entrevoûtes. Il n'est pas surprenant de constater, à ce sujet, que les genres post-exotiques font leur apparition dans *Lisbonne, dernière marge* (les deux premiers à y être nommés sont le române et le shâgga), car ce roman impose le totalitarisme comme thème central dans l'ensemble de son œuvre et fait du combat clandestin une nécessité, pour ne pas dire une esthétique nécessaire. Bref, à la base de cette poétique complexe, dont l'unité est alphabétique et la structure d'ensemble générique, il y a une réalité carcérale totalitaire qui appelle une stratégie narratologique de la résistance et de la complaisance au sein de cette même réalité. En résumé des enjeux de la narration post-exotique, il faut dire que les voix du présent et les murmures du futur parlent au passé, celui des incarcérations arbitraires qui ont caractérisé les totalitarismes du XX<sup>e</sup> siècle, et qu'elles disent un peu la même chose pour survivre à ce cauchemar, à savoir le mensonge du langage et de la littérature codés, qui finit par imiter la prison de l'interrogatoire.

---

<sup>507</sup> Quatrième de couverture du roman *Lisbonne, dernière marge*.

### 3. Les leçons de l'intertextualité numéro 101 et 451

#### 3.1. Antoine Soljenitsyne Volodine

Pour approfondir les enjeux de la représentation dystopique dans l'univers littéraire de Volodine en lien avec les personnages et leur(s) voix, il est un élément décrit par Kristeva dans sa définition du concept d'intertextualité qui peut servir de suite en la matière : « [T]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*<sup>508</sup>. » Cette intersubjectivité décrit bien la posture d'écrivain d'Antoine Volodine, dans la mesure où sa *persona* d'écrivain, bien différente de celle qui caractérise Michel Houellebecq, s'appuie sur l'univers fictionnel d'Alexandre Soljenitsyne. Comme l'a évoqué la critique, « Volodine » est un nom d'emprunt, qui renvoie directement au *Premier cercle*, chef-d'œuvre de la littérature des camps, lequel raconte l'incarcération d'Innokenty Volodine dans une charachka à la suite d'une manœuvre risquée de ce dernier pour tenter de sauver un ami médecin des griffes du pouvoir stalinien. Cette intersubjectivité nominale, par laquelle une personne écrivain (dont le nom est inconnu du grand public) est doublée par l'univers de la littérature, constitue l'indice premier d'un vaste réseau intertextuel, dont les frontières poreuses et mitoyennes sont l'intermédialité (définie antérieurement dans le chapitre consacré à Nelly Arcan) et l'intratextualité<sup>509</sup> (qui survient chaque fois qu'un auteur reprend ou « réutilise un motif, un fragment du texte qu'il rédige ou quand son projet rédactionnel est mis en rapport avec une ou plusieurs œuvres

---

<sup>508</sup> Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1978, p. 85.

<sup>509</sup> C'est ce que propose Fabienne Claire Caland : « Les implications d'une telle redistribution des cartes dans un jeu (toujours pipé chez Volodine) se saisissent par l'aveu des limites de l'intertextualité et le bénéfice sans cesse croissant, c'est du moins notre pari, de l'intratextualité » [Fabienne Claire Caland, « Il y aura une fois le roi Balbutiar », in Frédéric Detue et Pierre Ouellet (dir.), *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons avec Antoine Volodine*, loc. cit., p. 338.]

antérieures<sup>510</sup> »). À l'intérieur de ce labyrinthe à étages, les références intertextuelles sont tantôt explicites (comme les multiples références à l'écrivaine britannique Jane Austen dans *Un navire de nulle part*), tantôt implicites (comme celles se rapportant au *Molloy* de Beckett dans *Nuit blanche en Balkhyrie*). Dans tous les cas, le texte signé Antoine Volodine est à mettre au pluriel, à comprendre de manière double, triple ou plus, et à considérer à travers le prisme d'un totalitarisme carcéral qui hante autant notre présent que notre avenir.

Chez Antoine Volodine, les références à l'univers de la charachka et, par extension, des goulags, ne se limitent pas à la mention d'un personnage du *Premier cercle* dans son nom de famille d'écrivain. Certes, l'emprisonnement en contexte totalitaire est un motif qui est repris dans plusieurs de ses œuvres post-exotiques, mais avec certaines différences notables par rapport au roman de Soljenitsyne : alors que ce dernier décrit la vie presque paisible d'une communauté de scientifiques dans une prison-laboratoire (laquelle est décrite comme une référence au système infernal de Dante, plus précisément « à son cercle privilégié, le plus haut : le premier cercle<sup>511</sup> »), Volodine va chercher à entraîner son lecteur plus profondément dans d'autres cercles de l'enfer totalitaire passé, à la fois rabattu dans le présent de l'échec révolutionnaire de la gauche des années 1970 et projeté dans un glauque futur aux accents oniriques. Les membres de la communauté fictionnelle post-exotique croupissent, en effet, plus souvent qu'autrement dans des cachots moyenâgeux où leur intellect est tout sauf mis à contribution du pouvoir, et ce, du fait de la résistance acharnée de ceux-ci. À ce sujet, deux importants motifs de la littérature dystopique anglo-saxonne, pour ne pas dire deux de ses

---

<sup>510</sup> Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguet-Ollagnier (dir.), *L'intertextualité*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 27.

<sup>511</sup> Alexandre Soljenitsyne, *Le Premier cercle*, Paris, Robert Laffont, 1968, p. 21.

« archétypes intertextuels », sont fort éclairants, car ils sont repris à des degrés divers un peu partout dans les livres d'Antoine Volodine : la troisième partie de *1984* (George Orwell), qui raconte les séances d'interrogatoire et de redressement du personnage principal (Winston), et celle de *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury), qui évoque les stratégies de résistance d'une communauté d'exilés que joint le héros pourchassé (Montag). Un détour d'analyse relatif à ces deux romans références en matière de dystopie est nécessaire, afin d'en retracer les marques et les enjeux d'un bout à l'autre de l'œuvre d'Antoine Volodine.

### 3.2. Orwell et la salle 101

Orwell fut l'un des auteurs à avoir le plus insisté, et avec beaucoup d'acuité, sur le dressage qui a cours dans le processus politique totalitaire, diamétralement opposé à tout idéal de liberté :

Tel qu'Orwell le définit, le terme « totalitarisme » désigne l'abolition de la liberté de pensée dans son versant positif comme dans son versant négatif : le but des stratégies intellectuelles totalitaires n'est pas seulement, négativement, de contraindre, mais aussi, positivement, de modeler les possibilités de pensée dont disposent ceux vers qui elles sont dirigées<sup>512</sup>.

Au sujet du versant négatif, la presque totalité de la troisième partie de *1984*, qui a marqué l'imaginaire de la littérature d'anticipation et celle des camps, est consacrée au sort de Winston dans l'une des prisons de *Big Brother* après sa capture, plus précisément dans l'antichambre de la terrifiante salle 101 : « Winston ignorait où il se trouvait. Probablement au ministère de l'Amour, mais il n'y avait aucun moyen de s'en assurer. Il était dans une cellule au plafond élevé, sans fenêtres, aux murs blancs de porcelaine brillante<sup>513</sup>. » L'incipit ou l'intrigue de plusieurs romans de Volodine reprennent ce motif d'incarcération de prisonniers

---

<sup>512</sup> James Conant, *Orwell ou le pouvoir de la vérité*, Marseille, Agone, 2012, p. 98.

<sup>513</sup> George Orwell, *1984*, *loc. cit.*, p. 301.

politiques, autant que celui de l'interrogatoire et de la torture décrites par Orwell dans le reste de son roman.

Même si l'ouverture d'*Alto solo* (1991) évoque une sortie de prison, c'est avec *Nuit blanche en Balkhyrie* (1997) que ce thème d'incarcération aux accents totalitaires s'impose dès le début de l'intrigue : « La suie avait durci autour de ma tête. Il faisait froid, il faisait noir. Quelqu'un chuchotait et, à force d'écouter, je reconnus ma propre voix. Breughel appelle Molly, disais-je. Répondez<sup>514</sup>. » Les techniques pavloviennes de l'interrogatoire, figures de la terreur soviétique et nazie, s'imposent quant à elles comme moteur du récit dès l'amorce du *Nom des singes* (1994) : « Racontez-moi du solide au lieu de gémir, dit-il. Au lieu de vous complaire dans les abstractions idiotes. Vous savez bien que pour nous la mort n'a aucune réalité<sup>515</sup>. » Ces mots ne sont pas étrangers à ceux d'O'Brien, le tortionnaire de Winston chargé de sa rééducation dans *1984*, personnage qui pourrait très bien s'adresser aux résistants à demi fous de Volodine, poussés au bord du gouffre psychologique (comme en fait foi l'extrait précité de *Nuit blanche en Balkhyrie*) :

Vous savez parfaitement ce que vous avez. Vous le savez depuis des années, bien que vous ayez lutté contre cette certitude. Vous êtes dérangé mentalement. Vous souffrez d'un défaut de mémoire. Vous êtes incapable de vous souvenir d'événements réels et vous vous persuadez que vous vous souvenez d'autres événements qui ne se sont jamais produits<sup>516</sup>.

Dans la même logique de la réversibilité intertextuelle, les raisons de l'incarcération de Winston, qu'O'Brien nomme « minus habens », pourraient encore une fois concerner les héros post-exotiques, plus souvent qu'autrement qualifiés d'*Untermenschen* (comme dans *Alto*

---

<sup>514</sup> Antoine Volodine, *Nuit blanche en Balkhyrie*, Paris, Gallimard, 1997, p. 11.

<sup>515</sup> Antoine Volodine, *Le Nom des singes*, *loc. cit.*, p. 9.

<sup>516</sup> George Orwell, *1984*, *loc. cit.*, p. 326.

*solo*) : « Vous n'avez pas fait l'acte de soumission dont le prix est la santé mentale. Vous avez préféré être un fou, un minus habens<sup>517</sup>. » Toutefois, alors que le destin de Winston sera scellé dans l'infâme salle 101 (où, par la torture des rats, il reniera ce qui fait l'essence de son être : son amour pour Julia), celui du protagoniste post-exotique est tout autre (endurer l'épreuve jusqu'à la folie, jusqu'à la décorporation chamanique, etc.). En cela, la stratégie de résistance par la mémoire de ces derniers rappelle celle de la communauté des vagabonds dans *Fahrenheit 451*, qui agit de façon complémentaire comme matrice actantielle chez Volodine.

### **3.3. *Fahrenheit 451* ou la filiation Bradbury**

#### **3.3.1. Les clochards résistants**

*Lisbonne, dernière marge* est le seul roman qui, à certains égards, semble reprendre le thème central de *Fahrenheit 451*, à savoir le pompier-pyromane et sa morale de désobéissance, thème qui possède ses enjeux propres et spécifiques chez Bradbury :

The McCarthy hearings in the early fifties attempted to rein in what it saw as communist sympathies among authors and Hollywood producers. The FBI investigated the *potential* disloyalty of U.S. citizens. The federal government began attempts to restrict the free speech of judges and university professors by requiring loyalty oaths. *Fahrenheit 451* appeared in this political climate of technologically supported suspicion and censorship, a climate which seemed to promise the possibility of the mass conformity in our citizenry. It is no surprise, then, that these concerns are central to the book's themes<sup>518</sup>.

Dans le chapitre intitulé *Hommage aux incendiaires*, lorsque le policier Konrad Etzelkind s'apprête à infliger un coup aux capitalistes sociaux-démocrates en incendiant l'un de leurs lieux d'entrepôts, il y a non pas une référence au maccarthysme, mais bien un rappel de l'incendie des bureaux des services secrets américains par la RAF (qui eut lieu en 1984),

---

<sup>517</sup> *Ibid.*, p. 330.

<sup>518</sup> Candice L. Mancini, *Censorship in Ray Bradbury's Fahrenheit 451*, Detroit, Greenhaven Press, 2011, p. 41.



autant qu'un enjeu de trahison, que la focalisation problématise dans une logique propre au roman de Bradbury :

Konrad Etzelkind sentait sous ses phalanges l'angle net, un peu rugueux, formé par l'emballage de carton. Il pouvait jeter l'objet par-dessus son épaule et ne plus y penser, quitter le palier du premier étage, atteindre le hall, faire un signe d'encouragement aux incendiaires, courir sur la pelouse et remonter dans la voiture. Mais il savait qu'il allait conserver dans sa poche le rouleau étrange, et cette certitude le rendait pensif : un tel larcin, bien que véniel, trahissait l'éthique de la police. C'est pourquoi, malgré la puanteur entêtante de l'essence, malgré l'imminence des flammes, il s'attarda sur les marches supérieures de l'escalier<sup>519</sup>.

La morale du policier Konrad est la même que celle du pompier Montag (deux noms presque permutables), car leur geste de vol compense pour celui de vandalisme, et ce, dans une traîtrise qui s'avère fidélité à une cause plus grande qu'eux. Dans le cas de Montag, il est question de défier secrètement la loi incendiaire du fascisme et d'en découvrir toutes les conséquences bénéfiques (ou funestes, c'est selon); dans le cas de Konrad, il s'agit de protéger et d'aider une amie révolutionnaire (associée à la RAF), qui s'efforce de dénoncer le pouvoir totalitaire par la littérature dite des poubelles. L'influence prégnante de Bradbury dans l'ensemble des livres de Volodine se trouve toutefois ailleurs, dans un motif répété et rejoué jusqu'à en devenir une sorte d'ethos. Il faut, en effet, se référer à la troisième partie de *Fahrenheit 451*, lorsque Montag fuit vers un camp de résistants vivant en marge de la société et composé d'un « tas de vieux diplômés de Harvard<sup>520</sup> », pour le constater.

Après avoir admis Montag parmi eux, l'un des clochards intellectuels de *Fahrenheit 451* répond à sa question « combien êtes-vous? » de manière à l'informer davantage sur l'enjeu et la stratégie de leur résistance :

---

<sup>519</sup> Antoine Volodine, *Lisbonne, dernière marge*, loc. cit., p. 233.

<sup>520</sup> Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, Paris, Denoël, 1997, p. 173.

Des milliers sur les routes, les voies ferrées désaffectées, à l'heure où je vous parle, clochards au-dehors, bibliothèques au-dedans. Rien n'a été prémédité. Chacun avait un livre dont il voulait se souvenir, et y a réussi. Puis, durant une période d'une vingtaine d'années, nous nous sommes rencontrés au cours de nos pérégrinations, nous avons constitué notre vague réseau et élaboré un plan. [...] Nous ne sommes que des couvre-livres, rien d'autre<sup>521</sup>.

La communauté post-exotique se confond avec celle de Bradbury par différentes ressemblances intertextuelles. Premièrement, au lieu de mémoriser des livres, les protagonistes post-exotiques apprennent souvent des listes (comme, encore une fois, dans *Le Nom des singes*) ou écrivent des œuvres révolutionnaires post-exotiques sous le manteau (comme cela s'impose dès *Lisbonne, dernière marge*, premier roman de fiction totalitaire), sachant très bien que le « totalitarisme entretient un rapport viscéral avec la littérature, qu'il rejette ou phagocyte, c'est selon, et cela plus que toute autre forme de pouvoir<sup>522</sup> ». Deuxièmement, les uns comme les autres sont marginalisés et portés par un même idéal, à savoir résister dans l'attente de passer le flambeau de leur cause aux générations futures : dans le cas des résistants de *Fahrenheit 451*, ce travail de passeur s'inscrit dans un idéal humaniste (« [...] quand la guerre sera finie, un jour, une année viendra où l'on pourra récrire les livres [...] »<sup>523</sup>); dans celui des personnages de Volodine, il s'agit presque du même projet, à la différence de la dimension idéologique de leur combat (celui de la gauche radicale, communiste et révolutionnaire, qui lutte dans l'espoir – par la littérature des poubelles – pour le renouveau d'un égalitarisme futur). Dans une lettre adressée à Lionel Ruffel, Volodine indique au sujet de ses livres qu'il s'adresse à un lecteur du futur à la manière d'un Louis-Ferdinand Céline, guetté par d'éventuels juges :

---

<sup>521</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>522</sup> Éric Faye, *Dans les laboratoires du pire. Totalitarisme et fiction littéraire au XX<sup>e</sup> siècle*, loc. cit., p. 29.

<sup>523</sup> Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, loc. cit., p. 199.

Cette préoccupation obsessionnelle de Céline, à replacer dans une logique du procès totalitaire où pas une parole n'est innocente, coïncide avec celle de mes surnarrateurs, qui s'adressent à leurs pairs emprisonnés et à des « sympathisants » mais qui dans le même temps parlent pour les générations ou les individus imaginaires qui, plus tard, se pencheront avec sympathie sur leur discours. Qui parlent pour être en règle devant un éventuel tribunal idéologique posthume. On a ici une intime prise en compte d'une période historique à venir, une justification de la parole qui repose sur une conviction historique (la victoire) complètement à l'opposé de la réalité présente (la défaite)<sup>524</sup>.

Tout l'artifice littéraire, que la métatextualité vise habituellement à dénoncer et/ou à amplifier, élabore chez Volodine une poétique du faux-semblant, indissociable d'un arrière-plan historique (celui d'une crainte des procès-spectacles de type soviétique), et d'un avant-plan politique anticipatif (à savoir donner en héritage par la lecture le « feu du message égalitariste » aux générations futures).

### **3.3.2. Prométhée incendié**

Dans sa relation à l'œuvre de Bradbury, il y a donc chez Volodine une vague référence à Prométhée, car tous ses résistants cherchent en quelque sorte à transmettre le feu du combat et de la justice aux générations futures; mais c'est avec la figure du phénix que la parenté entre les deux romanciers s'établit véritablement sous le thème de la résistance. Dans *Fahrenheit 451*, l'un des clochards-professeurs décrit l'animal mythologique dans la perspective d'une filiation didactique de l'erreur, laquelle donne sens d'une autre façon à l'avenir de l'humanité, lié à la mémoire des livres :

Il y avait autrefois, bien avant le Christ, une espèce d'oiseau stupide appelé le phénix. Tous les cent ans, il dressait un bûcher et s'y immolait. Ce devait être le premier cousin de l'homme. Mais chaque fois qu'il se brûlait, il ressurgissait de ses cendres, renaissait à la vie. Et on dirait que nous sommes en train d'en faire autant, sans arrêt, mais avec un méchant avantage sur le phénix. Nous avons conscience de l'énorme bêtise que

---

<sup>524</sup> Lionel Ruffel, *Volodine post-exotique*, loc. cit., p. 43-44.

nous venons de faire. [...] À chaque génération, nous trouvons un peu plus de monde qui se souvient<sup>525</sup>.

L'œuvre de Volodine rejoue de différentes façons cette métaphore du phénix avec ses enjeux propres, dont celui d'une « mémoire contrainte, sous la chape du totalitarisme<sup>526</sup> », à se taire face à l'ennemi et à renaître chez d'autres post-exotiques présents ou futurs. Les personnages-oiseaux, plus souvent qu'autrement symboles de liberté chez l'auteur, ainsi que cela a été évoqué auparavant, ne sont pas rares dans son œuvre, et semblent indiquer une issue presque victorieuse à leurs aspirations profondes; le même phénomène a lieu pour les scènes où les protagonistes se consomment comme des bonzes tibétains, et ce, afin d'échapper aux griffes de l'ennemi ou d'éviter de trahir le secret de leurs pensées et de leur révolution. Dans une perspective sociocritique, le phénix est ce principe moteur qui donne sens textuellement à la désintégration de l'utopie communiste du XX<sup>e</sup> siècle, comme s'il annonçait et incarnait par la fiction le prélude d'une autre renaissance, prochain épisode anticipé ou souhaité de l'humanité.

Bref, dans une perspective intertextuelle globalisante, il est possible d'affirmer que la littérature post-exotique se trouve à la jonction des univers d'Orwell et de Bradbury, jonction qui s'articule singulièrement dans la complémentarité d'éléments fictionnels emblématiques de l'un et de l'autre. Cette dynamique, qui permet à Volodine de mieux dire le passé, le présent et le futur dystopiques, est tantôt totale, tantôt partielle, voire parfois « impressionniste » : par exemple, certains de ses romans ne racontent pas l'horreur des interrogatoires, alors que d'autres insistent sur ce motif en le mettant en lien avec la stratégie de résistance typique des

---

<sup>525</sup> Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, *loc. cit.*, p. 211.

<sup>526</sup> Quatrième de couverture de *Lisbonne, dernière marge*.

protagonistes exilés de *Fahrenheit 451*. Il s'agit d'un système varié et variable qui n'a rien d'absolu et dont les implications relèvent aussi d'autres strates intertextuelles. Deux romans méritent une attention particulière à ce sujet, car ils intègrent et résument ces éléments à l'ombre de la thématique totalitaire dans sa relation à l'anticipation : *Le Post-exotisme en dix leçons*, *leçon onze* et *Alto solo* révèlent, en effet, l'influence plus ou moins grande de la dystopie anglo-saxonne d'Orwell et de Bradbury, en ce sens qu'ils problématisent le récit par l'intratextualité post-exotique, l'intermédialité artistique et d'autres références intertextuelles riches de signification.

### **3.3. *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze et la flambulance***

Pour une énième fois dans l'œuvre de Volodine, l'incipit du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* reprend la situation initiale de l'emprisonnement et n'est pas sans rappeler – cela a été vu – l'ouverture de la troisième partie de *1984*, sorte de modèle du roman dystopique d'incarcération : « Les derniers jours, Lutz Bassmann les passa comme nous tous, entre la vie et la mort. Une odeur de pourri stagnait dans la cellule, qui ne venait pas de son occupant, encore que celui-ci fût à l'article de et se négligeât, mais du dehors<sup>527</sup>. » L'odeur putride du cachot de Bassmann a fini par remplacer, dans la description, la porcelaine brillante de l'antichambre de Winston, l'expérience limite de l'interrogatoire en contexte d'incarcération qui leur est commune conjurant dans chaque cas celle de la folie :

Lucide en dépit des dédoublements de la personnalité qui gangrenaient son agonie, Bassmann déjà ne cherchait plus à communiquer qu'avec les trépassés. Il ne tapait plus sur les tuyaux du lavabo ou sur la porte, disant, par exemple, J'appelle la cellule 546, ou sur le syphon scellé derrière la cuvette des cabinets, demandant la cellule 1157, ou sur les barreaux de la fenêtre, disant ici Bassmann... répondez... Bassmann écoute... répondez... Il cognait, désormais, nulle part. Il concentrait son regard sur nous, sur les

---

<sup>527</sup> Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, *loc. cit.*, p. 9.

photographies de ceux et celles qui l'avaient précédé dans la disparition, et il faisait le nécessaire pour qu'un murmure franchît ses lèvres, feignant de ne pas être encore mort et reproduisant une technique de chuchotement que les plus tantriques d'entre nous avaient mainte fois utilisée dans leurs romances<sup>528</sup>.

La référence à l'univers totalitaire du Goulag est ici prégnante bien que subtile, du fait que les tapements sur les tuyaux rappellent discrètement les modes de communication rudimentaire et codée des prisonniers de Staline, tels que rapportés dans l'étude d'Applebaum : « La forme la plus élaborée de communication interdite était peut-être, cependant, le code Morse mis au point par les détenus, qui tapotaient sur les murs des cellules ou la tuyauterie<sup>529</sup>. » En même temps, ces tapements indiquent les signes d'un esprit dissociatif, car ils sont accompagnés par une sorte de monologue de fou, faisant du « nous » liminaire et narratif bien plus qu'un groupe carcéral réel, mais aussi et possiblement une communauté mentale délirante.

Tout aussi prégnante est l'emprunt à *Fahrenheit 451* de Bradbury, décelable dans la prise en charge au « je » par le narrateur pour expliquer la démarche chamanique de Bassmann, et ce, à la lumière du post-exotisme :

Il s'arrangeait pour que sa voix ne s'évanouisse pas encore. Pour qu'une heure de plus, deux heures et demie, une nuit de plus, persistent les mondes que nous avons tenu à charpenter âprement et à défendre. Édifice mental... Mondes... Âpre charpente... Qu'est-ce que... Hein?... Je vais répondre. Nous avons appelé cela le post-exotisme. C'était une construction qui avait rapport avec du chamanisme révolutionnaire et avec de la littérature, avec une littérature manuscrite ou apprise par cœur et récitée, car parfois pendant des années l'administration nous interdisait de posséder du matériel de papeterie; c'était une construction intérieure, une base de repli, une secrète terre d'accueil, mais aussi quelque chose d'offensif, qui participait au complot à mains nues de quelques individus contre l'univers capitaliste et contre ses ignominies sans nombre<sup>530</sup>.

---

<sup>528</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>529</sup> Anne Applebaum, *Goulag*, Paris, Gallimard, 2008, p. 285.

<sup>530</sup> Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, *loc. cit.*, p. 16-17.

Les mondes à défendre sont ici évoqués dans la perspective d'une *persistance de la mémoire*, celle d'une littérature apprise « par cœur », et reprennent le motif final de *Fahrenheit 451* par une référence non pas au maccarthysme, mais bien à la réalité de l'enfer soviétique, enfanté par l'échec utopique du XX<sup>e</sup> siècle : la mention que « parfois pendant des années l'administration nous interdisait de posséder du matériel de papeterie » est un autre indice qui confirme l'hypothèse que le lieu d'incarcération est ici modelé à l'image du Goulag. La « terre secrète d'accueil », la « base de repli », ne se trouve toutefois pas dans une communauté vagabonde réfugiée en marge des villes – elle n'est pas géographique – elle est « construction intérieure » de résistance contre le capitalisme mafieux et totalitaire. Dans ce cadre limitatif d'incarcération, le thème chamanique devient une réponse pratique à la question de la transmission des savoirs révolutionnaires et conjure la figure du phénix par l'univers tragique et magique du feu.

Tous les personnages-oiseaux du *Post-exotique en dix leçons, leçon onze* sont à lire à la lumière de cette idée, car ils permettent le passage du monde carcéral à celui des idées subversives, et ce, d'un résistant à un autre. Comme l'indique le premier insert (*Inventaire fragmentaire des dissidents décédés*), leur captivité et leur geste d'écriture se relaient d'un personnage à l'autre, à l'image de renaissances bardiques qui trouvent dans l'oiseau mythologique en cage, le phénix, l'expression de leur condition duelle et perpétuelle. Même s'il est possible d'établir des liens symboliques et intertextuels variés entre le motif récurrent du feu chez Volodine et des réalités diverses (l'enfer chrétien, par exemple), ce dernier indique souvent une manière chamanique de renaître de ses cendres, malgré la souffrance et l'échec du combat. Le deuxième insert, intitulé *Maria Clementi « Des Anges mineurs »*, române, 1977,

débute de façon éloquente à ce sujet : « Moyocoyatzin et Mlatelpopec, deux êtres à l'apparence d'oiseaux grotesques, globalement semi-humains, purgent une peine de réclusion ou d'exil dans l'incendie d'un grand magasin<sup>531</sup>. » D'autres personnages-phénix, comme Manuela Draeger, « immolée par le feu<sup>532</sup> », habitent cette société à la fois incendiaire et incendiée : « Quelqu'un souhaite les rejoindre. C'est Gardel, un révolutionnaire qui appelle depuis sa cellule, où il est en train de s'immoler par le feu, et qui [...] découvrir la *flambulance* : le déplacement dans le feu, la pétrification de la durée, la migration d'un corps à l'autre<sup>533</sup>. » Ce concept de *flambulance* suggère implicitement que l'hétéronymie doit être comprise comme une décorporation qui vise stratégiquement à protéger la tribu post-exotique et ses écrits dangereux en contexte totalitaire pour une renaissance future.

Cette intertextualité liée à la littérature d'anticipation anglo-saxonne n'existe pas seule, isolée en elle-même, dans le système-texte : au-delà des apparences de l'intrigue, elle se déploie dans une architecture labyrinthique et signifiante, qui dit autrement l'expérience dystopique d'une résistance incarcérée dans ses propres rêves. L'idée d'une communauté vouée corps et âme à la mémoire résistante se développe également par l'intratextualité, fait analysé précédemment. L'indice patent de ce phénomène est le fait que le nom du personnage principal renvoie à celui d'un des hétéronymes de Volodine, sous lequel, par exemple, il a publié ses *Haïkus de prison*. De multiples croisements peuvent d'ailleurs être faits entre les personnages de son œuvre et les livres publiés sous les autres pseudonymes de Volodine. Dans le même ordre d'idées, la toute dernière partie du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*,

---

<sup>531</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 22-23.



intitulée « Du même auteur, dans la même collection », fournit la liste de nom des personnages qui auront su résister à l'ennemi par leurs écrits, liste qui fait référence à différents personnages de Volodine, à ses hétéronymes, ainsi qu'à son propre nom d'emprunt d'écrivain : *Lisbonne, dernière marge*, œuvre d'Antoine Volodine, est attribuée à Vassilissa Lukaszczyk<sup>534</sup>; *Le Radeau de la sardine*, œuvre publiée sous l'hétéronyme Manuela Draeger, est associée à un écrivain anonyme<sup>535</sup>; etc. À son tour, cette intratextualité est à comprendre avec la notion d'intersubjectivité (évoquée précédemment en lien avec Soljenitsyne), dès lors que le nom « Volodine » y est absorbé, comme l'indique cet extrait :

Il y a eu plusieurs porte-parole : Lutz Bassmann, Maria Schrag, Julio Sternhagen, Anita Negrini, Irina Kobayashi, Rita Hoo, Iakoub Khadjbakiro, Antoine Volodine, Lilith Schwack, Ingrid Vogel. Cette liste que je donne contient des informations volontairement erronées et elle est incomplète. Elle respecte le principe post-exotique selon quoi une part d'ombre toujours subsiste au moment des explications ou des aveux, modifiant les aveux au point de les rendre inutilisables par l'ennemi<sup>536</sup>.

La marque intersubjective de Soljenitsyne chez Volodine concerne plus qu'un nom d'écrivain, car ce dernier n'est que le signe premier et apparent d'une esthétique post-exotique, dont l'un des enjeux renvoie, comme chez l'auteur du *Premier cercle*, à la tradition littéraire soviétique du *samizdat* (comme l'ont souligné certains critiques). Mot russe traduisible par « autoédition », sorte d'antonyme ironique de l'expression *gosizdat* ou « édition d'état », le *samizdat* décrit le système clandestin d'écrits dissidents en U.R.S.S., auxquels ont collaboré Soljenitsyne, Akhmatova et bien d'autres. Le motif d'une résistance par les livres, auquel il faut ajouter celui du phénix et de la clandestinité, ne se limite donc pas à l'univers de Bradbury; il est à comprendre dans la perspective de ce réseau clandestin de littérature manuscrite, dans laquelle a figuré *Le Premier cercle* à son époque.

---

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>535</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 11.

Comme le souligne Frank Wagner au sujet de la tendance poétique post-exotique d'exploiter le paratexte, « les marges et les seuils d'un récit constituent des espaces stratégiques particulièrement efficaces pour la mise en place de l'horizon de réception<sup>537</sup> », ce à quoi il rajoute, à propos du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* :

Cette mise en œuvre systématique de stratégies dénudantes et déréalisantes ne vise pas tant une désormais banale proclamation d'hyperlittérarité ou d'hyperfictivité qu'une radicale dissolution des frontières entre littéraire et extralittéraire, entre rêve et réalité, entre vie et mort<sup>538</sup>.

En lien avec cette notion de dissolution, différents éléments du paratexte valident l'idée que cette œuvre brouille la frontière entre réalité et fiction, dans la mesure où le livre, dans sa réception matérielle comme dans ses implications intratextuelles et intersubjectives, se veut le double d'un *samizdat*. À la manière de *Vue sur l'ossuaire*, où les jeux paratextuels graphiques s'imposent pour la première fois (par exemple, le fait que la page couverture soit reprise de façon mimétique – bien que changée – à deux autres pages de ce roman), les premières pages du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* usent du faux-semblant pour révéler autrement la dimension clandestine du personnage dans son rapport communautaire, pour ne pas dire communiste. Pour résumer, la première de couverture du livre est suivie d'une page de garde (au recto de laquelle figure une bibliographie réelle de Volodine), suivie d'une page de faux-titre et de la page de titre, où se trouvent le nom de l'auteur, le titre du livre, la maison d'édition. Cette même page est reprise ensuite, pour ne pas dire dédoublée, dans la suivante, à la différence que d'autres noms d'auteurs apparaissent au-dessus de celui de Volodine : Lutz Bassmann, Ellen Dawkes, Iakoud Khadjbakiro, Elli Kronauer, Erdogan Mayayo, Yasar

---

<sup>537</sup> Frank Wagner, « On ne badine pas avec la mort. Esquisse d'une typologie des résurrections fictionnelles », *Poétique*, n° 135, 2003, p. 348.

<sup>538</sup> Frank Wagner, « Leçon 12 : Anatomie d'une révolution post-exotique », *Études littéraires*, *loc. cit.*, p. 195.

Tarchalski, Ingrid Vogel, Antoine Volodine. Cette nomenclature du groupe post-exotique indique une fois de plus la pluralité du « *je*, Volodine », dont les parties ne sont que des prête-noms, et inversement. Cette apparition nominale peut être interprétée comme son envers, à savoir un espace caché, celui d'un livre dans un livre grâce à une fausse couverture qui révèle des auteurs dangereux... C'est bel et bien la technique qui fut utilisée en Union soviétique et ailleurs en Europe pour échapper à la censure et aux griffes du pouvoir. Tous les inserts du récit deuxième, interprétés précédemment comme des comptes rendus de colloque, pourraient ainsi se révéler simultanément comme des fragments théoriques et fictionnels, sorte de onzième leçon qui échappe à Niouki et Blotno, mais qui se révèle dans le récit premier aux gens de l'extérieur, les lecteurs et lectrices complices de Volodine.

Finalement, l'intertexte de *Fahrenheit 451*, prolongé dans l'intratexte post-exotique et l'intersubjectivité nominale, laisse entrevoir une « quatrième strate » du tissu narratif, celle de l'intermédialité, laquelle permet un autre arrimage entre l'historique et le littéraire. Cette dernière a des enjeux divers, dont celle de la survivance révolutionnaire en contexte dystopique, et devient apparente avec la partie intitulée *Inventaire fragmentaire des dissidents décédés*, où les noms des prisonniers post-exotiques indiquent une certaine parenté avec des artistes qui ont lutté contre les fascismes et les totalitarismes du XX<sup>e</sup> siècle : quelques noms rappellent certains penseurs de la gauche contemporaine (Anita Negrini n'est pas sans rappeler Toni Negri, l'auteur d'*Empire*), autant que des artistes ayant contesté le cauchemar politique de leur époque, comme Béla Bartók (Giovan Bartok dans le texte) et Alfred Schnittke (Maria Schnittke dans le texte). Pour ce qui est du premier, Béla Bartók fut un compositeur hongrois de talent et d'intégrité, qui s'est efforcé de lutter et de résister avec acharnement contre les

dictateurs de son temps, en l'occurrence Hitler. Pour ce qui est de Schnittke, ce compositeur russe de l'après-guerre a souvent été persécuté par le pouvoir totalitaire de son pays : il a vécu différentes situations de censure dès ses débuts dans le domaine de la musique, il a été espionné comme tant d'autres artistes soviétiques du XX<sup>e</sup> siècle, pour ne donner que ces deux exemples. Les concertos du musicien dérangeaient, car, comme certains critiques l'ont souligné, ils tendaient à signifier l'univers de persécution de l'U.R.S.S. : en effet, dans sa forme classique, le concerto sert à mettre en valeur un instrument central (piano ou violon) par le concert d'autres éléments musicaux « d'importance moindre »; or, chez Schnittke, l'instrument central est toujours écrasé par l'ensemble cacophonique de l'orchestre, dans de longs mouvements aléatoires, comme si la musique devenait l'allégorie d'une persécution. La référence à Schnittke est d'ailleurs d'autant plus significative dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* que le personnage de Maria Schnittke sera le dernier à être interrogé par les journalistes, comme pour signifier une dernière oppression de « l'orchestre » des journalistes.

#### **3.4. *Alto solo* et la résistance au néofascisme**

Alors que l'imaginaire de *Lisbonne, dernière marge* a comme toile de fond l'odyssée de la RAF en Allemagne, *Alto solo* fait allusivement référence à la montée de la droite politique en France au début des années 1990 avec le Front national. Par l'anticipation et l'exagération, le récit imagine un pays vivant sous le pouvoir d'un tel parti. La logique textuelle orwellienne y est surtout celle d'un cauchemar du futur devenu réalité par un passé réactivé, et n'est pas tellement basée sur l'intertexte marqué et repérable de *1984*. Il s'agit

presque du même phénomène pour les allusions à l'univers de Bradbury : moins directe et plus impressionniste que dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (où le « par cœur » renvoie autant à *Fahrenheit 451* qu'à l'univers des goulags), l'idée d'une communauté de résistants y est quand même centrale, donc tributaire – à certains égards – du modèle établi par l'écrivain américain. L'intrigue gravite autour d'une communauté d'individus disparates et minoritaires, présentée tout au long de la première partie du roman, *L'après-midi du 27 mai*. Bien que les personnages ostracisés soient différents les uns des autres, ils appartiennent à une même communauté post-exotique de par leur statut d'exclus ou d'artistes, ce sont : trois prisonniers vagabonds noirs, les oiseaux Ragojine et Will MacGrodn, l'écrivain Iakoub Khadjbakiro, le quatuor auquel l'altiste Tchaki Estherkhan appartient, le clown et la naine peintre du cirque Vanzetti, etc. Ces derniers sont autant d'ennemis objectifs qui luttent pour la même cause : résister à la domination, au populisme et au racisme du « Parti frondiste », expression connotée évoquant le Front national (les membres du FN sont appelés « frontistes »), et au chef du frondisme, Balynt Zagoebel, nom évocateur dont l'étrangeté sonne clairement comme celui du chef de la propagande nazi, Joseph Goebbels. Leur destin culmine vers un événement tragique, une sorte de *Reichskristallnacht* décrite dans la deuxième partie du roman, *Le soir du 27 mai*, où Zagoebel et quelques-uns de ses frondistes réussissent à interrompre le concert de musique classique du quatuor de Tchaki Estherkhan, à évincer musiciens et auditeurs vers une foule excitée et à provoquer une émeute qui fera au moins un mort, la naine artiste Dojna. La dernière partie du roman, *Le matin du 27 juin*, raconte l'arrivée de l'écrivain Iakoub Khadjbakiro et du violoncelliste Dimirtchi Makionian chez leur amie, Hakatia Badrinourbat, qui les héberge à leur sortie de l'hôpital : la main blessée de l'un et les yeux endommagés de l'autre signifient la blessure d'un pouvoir fascisant, voire totalitaire.

L'intertextualité d'*Alto solo* renvoie d'abord et avant tout à l'Histoire de la France, plus précisément à celle de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, se confondant une fois de plus avec le phénomène littéraire de l'allégorie sociale. Au-delà des références apparentes à l'Allemagne nazie par le nom d'un des personnages importants, les dates qui structurent le récit confirment ces intuitions, car elles inscrivent la fiction dans un imaginaire social de la résistance, celle de la France sous l'occupation nazie durant la Seconde Guerre mondiale : les deux premières parties du roman, *L'après-midi du 27 mai* et *Le soir du 27 mai*, ainsi que la dernière, *Le matin du 27 juin*, renvoient directement aux deux figures héroïques que furent Jean Moulin et Charles de Gaulle. Le 27 mai 1943 fut une date cruciale pour la France occupée : le CNR (Conseil national de la Résistance, dont le premier président fut Jean Moulin, délégué du général de Gaulle) se réunit pour la première fois afin d'assurer la résistance de l'intérieur durant le gouvernement de Vichy. « Le Conseil national de la Résistance (C.N.R.), fondé au printemps 1943, fait sortir la France combattante de sa longue nuit<sup>539</sup>. » Dans le même ordre d'idées, le 27 juin 1940 renvoie aussi à un moment clé de cette période trouble : il s'agit de la reconnaissance officielle, par Winston Churchill, du général de Gaulle comme chef des Français libres. Ce n'est que plus tard que le leader des États-Unis emboîta le pas à son homologue anglais : « Aussi, quand les alliés débarquent, le 6 juin 1944, la France d'après la Libération est déjà prête : un gouvernement provisoire a été proclamé (3 juin 1944). Son chef, le général de Gaule, s'impose à Roosevelt, qui renonce au projet d'administration américaine du pays [...]»<sup>540</sup>. Il faut donc voir dans ces dates plus qu'un simple jeu sur la forme (dédoulement, tripartition), mais bien une piste d'interprétation qui place en parallèle FN et

---

<sup>539</sup> Daniel Couty (dir.), *Histoire de la littérature française*, Paris, Bordas, 2004, p. 609.

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 609.

Vichy. Le passé historique est donc évoqué pour mieux dessiner le présent, selon une perspective future dystopique.

L'Histoire en tant que « texte premier » au « texte deuxième » qu'est *Alto solo* se révèle bel et bien allégoriquement dans une situation particulière de l'intrigue, celle de la répression lors du concert de musique avant-gardiste du quatuor de Tchaki Estherkhan. Cette dernière est l'aboutissement de la propagande de Zagoebel, à laquelle un Hitler ou un Staline ont eu recours en leur temps pour exercer la violence totalitaire : « Le peuple aime la culture, pas l'aviculture! ne cessait de barrir Zagoebel. Pas les baldakchianneries pour intellectuels prétentieux et fainéants huppés! Pas l'art dégénéré qui donne la chair de poule<sup>541</sup>! » Ces mots, et leur contexte d'émergence (concert), évoquent deux événements historiques que le roman rejoue métaphoriquement par l'allégorie catastrophique et l'anticipation uchronique : l'exposition de 1937 organisée par Goebbels sur l'art dégénéré (*entartete kunst*), qui visait à discréditer les peintres d'avant-garde au profit d'un art officiel nazi (« pur », néoclassique, épique, etc.); l'article incendiaire de la *Pravda* de 1936 au sujet de l'opéra *Lady McBeth du district de Mtsensk*, de Shostakovich, musicien échappant de peu aux menaces du NKVD en 1937 parce que sa musique « formaliste » ne correspondait pas à l'idéal de l'art soviétique officiel, le réalisme socialiste. Shostakovich combattit Staline au péril de sa vie : « During his leadership of the Soviet Union, Josef Stalin ordered the deaths of an estimated 30 million people. Dmititri Shostakovich survived Stalin's purges. With his symphonies, he portrayed the terror of his epoch<sup>542</sup>. » Le meurtre de l'artiste peintre et naine Dojna dans le contexte d'un

---

<sup>541</sup> Antoine Volodine, *Alto solo*, *loc. cit.*, p. 109.

<sup>542</sup> Larry Weinstein, *Shostakovich against Stalin. The War Symphonies*, film documentaire, Canada / Allemagne / Pays-Bas, Rhombus Media / IdtV Cultuur / ZDF / Arte, 1997.

concert d'avant-garde devient la synecdoque de ces deux événements condensés pour mieux dire la mutilation d'une société dévastée par le frondisme, que l'auteur veut associer aux dérives possibles du « frontisme » (l'extrême-droite à la française).

De par les diverses références au nazisme dans le roman, cette communauté est tout à fait assimilable à une notion évoquée précédemment et qui s'imposera en toutes lettres dans *Des Anges mineurs* et ensuite dans la nouvelle intitulée *Un étrange soupir de John Untermensch*, celle d'*Untermensch*. Le préfixe de ce mot suggère de façon dénotative l'idée de souterrain, et indique en même temps une réponse à la violence totalitaire dont elle est victime – la clandestinité – stratégie constitutive de son être qui affecte jusqu'à la matière esthétique même du récit. Un peu comme dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, la stratégie textuelle pour répondre à cette condition qui menace les résistants post-exotiques est multiple (double dans le cas présent). La première est une intratextualité de type balzacien, ce qui n'est pas sans rappeler la technique de Houellebecq : comme chez l'auteur de *La Comédie humaine*, Volodine fait réapparaître certains personnages d'une œuvre à l'autre, à cette différence près que l'effet de réel, de filiation et d'exactitude de l'un est remplacé par un travail de gommage, de coupure et de déroutement chez l'autre. Dojna et Hakatia, deux victimes du pouvoir dans *Alto Solo*, sont les noms de deux personnages du tout premier roman de Volodine, *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, dans lequel ils sont du côté des bourreaux, plus précisément de la brigade de surveillance. Le jeu du « qui est qui? » s'avère inconciliable et aboutit à un ensemble d'interprétations qui atteignent leur seule vérité dans la coexistence des contraires et le principe du travestissement, qu'il soit identitaire, idéologique ou autre chose. La deuxième stratégie, celle de l'intertextualité, est complémentaire et rappelle



le principe post-exotique de l'hétéronymie, avec cette différence que la multiplication de la figure du résistant est assurée par un principe sériel formel. À l'image de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, d'Italo Calvino, « le roman des commencements, le roman des débuts de romans<sup>543</sup> », où chaque chapitre recommence l'histoire annoncée dans le titre, la première partie d'*Alto solo* se bâtit sur une série d'incipits qui valident l'identité de chacun face à la « masse totalitaire » (définie à partir des théories d'Hannah Arendt dans le chapitre sur Houellebecq), tout en invalidant le principe de primauté du personnage au profit de l'idée de communauté (du fait que chacun semble « renaître » dans l'autre, et ce, par la récurrence de l'expression idiomatique « C'est l'histoire de... » dans *L'après-midi du 27 mai*, qui donne l'impression du même chez les protagonistes). Autrement dit, les éventuelles victimes de la nuit du 27 mai portent individuellement l'espoir de ceux et celles qui veillent pour de meilleurs lendemains, et ce, à l'intérieur d'un groupe dont l'action transcende leur unique personne.

C'est avec cette notion de groupe que l'intertexte avec Bradbury se révèle une fois de plus dynamique, quoique de façon atténuée en comparaison de celui du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. À l'image des rescapés de *Fahrenheit 451*, le rapport à la résistance et à la communauté s'articule essentiellement, dans *Alto solo*, autour de l'écart entre marginalité artistique minoritaire et masse fasciste grégaire, schème que l'opposition *civilisation* et *barbarie* double par différentes associations implicites : l'art véritable menacé par la culture populaire et la censure, la liberté étouffée par l'intimidation et la violence, la diversité ethnique et culturelle bafouée par le racisme. Le devoir de mémoire livresque orienté vers une

---

<sup>543</sup> Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Points, 1995, p. 2.

passation éventuelle est remplacé par l'exercice de la musique avant-gardiste, véritable rempart contre le mal ambiant. Tributaires d'une société néofasciste comme chez Bradbury qui affirme haut et fort « un seul peuple, une seule culture, un seul spectacle<sup>544</sup>! », les *Untermenschen* d'*Alto solo* sont persécutés tout au long de l'intrigue, certains éléments laissant entrevoir une communauté d'exilés située ailleurs, que certains aimeraient rejoindre dans l'attente de meilleurs lendemains, comme autant de professeurs-clochards habités par leur idéal humaniste. C'est le cas des personnages-oiseaux, à commencer par Ragojine : « C'est aussi l'histoire d'un oiseau. D'un oiseau qui, à la fin de l'automne, n'a pas pu accompagner son groupe vers le sud, car il a eu l'aile blessée lors d'une bagarre avec les frondistes<sup>545</sup> », « Tapi à Chamrouche derrière des carreaux fendus et des toiles d'araignées, il essaie de rejoindre son groupe par le chemin des rêves. Il s'imagine qu'il réussira à rétablir, en dormant, le contact<sup>546</sup>. » Il s'agit de la même chose pour Will MacGroodno :

Le cachot l'a rendu dépressif. Tout cela ne l'a pas empêché de rester fidèle à lui-même. Malgré les barreaux et les humiliations, il n'a cessé de penser aux siens. Parfois, la nuit, il visitait une colonie d'oiseaux qui évoluaient dans un paysage bleu, habitaient des grottes en altitude, au creux d'une falaise bleue, à proximité d'un volcan bleu dont les fumées ouataient des vallées tranquilles, des plaines de bruyères bleues<sup>547</sup>.

Même si Ragojine et MacGroodno ne sont pas directement des oiseaux phénix, il semble que le principe de *flambulance* ne leur soit pas totalement étranger. Sans la magie du feu, leur être opère allégoriquement la migration d'un corps à l'autre, phénomène que la finale atteste à la lumière des écrits du personnage écrivain, Iakoub Khadjbakiro, qui « souffrait de rédiger des ouvrages peu conformes au goût du public, remplis d'énigmes que peu de lecteurs

---

<sup>544</sup> Antoine Volodine, *Alto solo*, *loc. cit.*, p. 108.

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>546</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 14.

décortiqueraient, des textes pour oiseaux perdus qui ne lui assuraient aucun succès et lui attireraient la réprobation des services frondistes<sup>548</sup> »).

La littérature post-exotique de Iakoub Khadjbakiro obéit à ses fondements esthétiques, car elle opère différentes déformations oniriques à dimension allégorique tout au long de l'intrigue, ce qui donne au refuge d'oiseaux évoqué par Ragojine et MacGrodno un autre sens, celui de la résistance dans l'attente d'une disparition du frondisme (idée suggérée et non pas explicitée dans le roman). À la toute fin de l'intrigue, lorsque les rescapés de l'attaque frondiste se réunissent pour être hébergés dans l'appartement d'Hakatia Badrinourbat (« le temps pour eux de se préparer à leur solitude future<sup>549</sup> »), un basculement se produit dans l'excipit, alors que la scène se confond aux rêves de MacGrodno évoqués précédemment :

C'est l'histoire d'un violoncelliste qui se détourne. Il regarde par la fenêtre. En fait, ce n'est pas une fenêtre, mais l'ouverture d'une caverne où habitent des oiseaux. Dehors, tout est à pic, tout est bleu : nuages bleus, soleil bleu, abîmes bleus. Quand il se penche, il aperçoit des volcans, des lacs, des coulées de lave, des montagnes que couronne une neige d'azur. La brise est légère, tiède, embaume. Il se penche un peu plus à la lisière du précipice. Les étendues d'herbe scintillent, les oiseaux planent, traversent le ciel, plumes frémissantes. Certains ne sont pas ses congénères, mais cela lui est égal. Il sait que, malgré son aile blessée, il pourra voler. Il écoute la musique. Il écoute le murmure de Tchaki Estherkhan qui chante autour de lui et, quand il s'élance, il la voit<sup>550</sup>.

Les rêves de MacGrodno se matérialisent dans les écrits de Iakoub Khadjbakiro pour indiquer que le violoncelliste est (potentiellement et simultanément) un des personnages-oiseaux (le contraire est aussi vrai) et pour dire que l'un et l'autre appartiennent à un seul corps *flambulant* de bataille (la liberté). Gage de lutte et de victoire future (lorsque « leur solitude future » sera terminée), la musique remplace ici les livres pour incarner le dernier rempart

---

<sup>548</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>549</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>550</sup> *Ibid.*, p. 126.

contre la barbarie fasciste, car il est l'unique moyen pour le résistant seul (*solo*, celui qui s'oppose à la masse) de s'élever au-dessus de la mêlée (étymologiquement, *alto* veut dire « haut »). Le conflit propre au « héros » post-exotique en marge de la société se révèle une fois de plus en tant qu'impasse et pas tellement comme un échec total : même s'ils vont résister en marge à la société, les *Untermenschen* opposés au frondisme n'ont pas triomphé, ils se retrouvent confinés dans une sorte d'*untergrund*, à contempler « des volcans, des lacs, des coulées de lave<sup>551</sup> », autant d'images minérales de la destruction politique qui sévit à l'extérieur, autant de faits qui font converger leur destin avec celui de Montag...

## **4. Les lieux concentrationnaires**

### **4.1. La poétique du camp**

Certes, l'influence d'Orwell et de Bradbury se fait sentir dans les récits post-exotiques, principalement par la reprise fictionnelle d'incarcération ou de répression politique contre lesquels la résistance communautaire du combat égalitariste constitue la seule arme en vue d'une renaissance future. Aussi noires qu'elles ont pu être, les anticipations de ces auteurs anglo-saxons n'ont toutefois pas cherché à décrire l'horreur propre à la littérature des camps d'internement, ce qui les différencie de Volodine. Chez ce dernier, le lieu matérialise l'Histoire noire du XX<sup>e</sup> siècle, période durant laquelle les camps se sont multipliés de façon virale selon les différents régimes politiques : c'est cette image de l'inconscient collectif qui fait retour dans les tableaux plus contemporains ou futurs des fictions post-exotiques, comme autant de refoûlés de l'échec utopique communiste capturés dans leur élan propre.

---

<sup>551</sup> *Ibid.*, p. 126.

Dans l'univers post-exotique, la figure du camp compense pour l'absence du dictateur, dans la mesure où il en matérialise les délires de terreur et les fantasmes de violence auprès d'une faune carcérale résistante. À la manière de la physique d'un trou noir, la poétique du lieu totalitaire converge plus souvent qu'autrement vers les espaces centripètes de néantisation que sont les camps de concentration et d'extermination, où toute liberté et dignité humaines sont soustraites, pour ne pas dire réduites à zéro. « Dans la chronologie des grands massacres de l'Histoire, les camps d'extermination représentent l'incarnation suprême de l'esprit totalitaire et de l'aveuglement idéologique au service des forces meurtrières<sup>552</sup> », affirme Nikola Kovač, proposition que Hannah Arendt avait antérieurement suggérée dans sa description du phénomène comme dernière réalisation par étape de la domination totalitaire :

Pour la conquête du monde, son objectif à long terme, et pour l'orientation des branches du mouvement, le totalitarisme au pouvoir se sert de l'Administration d'État; il fait alors de la police secrète l'exécutant et le gardien de ses expériences à l'intérieur pour transformer continuellement la réalité en fiction; et finalement, il érige des camps de concentration, laboratoires spécialement conçus pour poursuivre l'expérience de domination totale<sup>553</sup>.

Quant à eux, les mots de Todorov complètent ceux d'Arendt, bien que l'écrivain bulgare-français, dans son *Homme dépaycé*, ne fasse pas de la figure du camp l'un des trois traits constitutifs de ce qu'il nomme « l'expérience totalitaire<sup>554</sup> » :

Les camps de concentration sont doublement emblématiques des régimes totalitaires : ils en sont à la fois une pièce maîtresse, puisqu'ils incarnent cet « enfer réel » dont parlait Renan et servent, plus encore que la mort elle-même, de fondement à la terreur; et un concentré quintessentiel, dans la mesure où le pays tout entier est organisé à la manière d'un camp au régime allégé. Une société dans laquelle les camps de concentration sont impensables ne peut plus être qualifiée de totalitaire<sup>555</sup>.

---

<sup>552</sup> Nikola Kovač, *Le Roman politique. Fictions du totalitarisme*, Paris, Éditions Michalon, 2002, p. 157.

<sup>553</sup> Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*, loc. cit., p. 723.

<sup>554</sup> Todorov parle, premièrement, de l'adhésion à une idéologie; deuxièmement, du « dressage » de la population par la terreur; troisièmement, de l'intérêt particulier et de la volonté de puissance comme règle générale de vie.

<sup>555</sup> Tzvetan Todorov, *Le Siècle des totalitarismes*, loc. cit., p. 472.

Indissociable d'un investissement particulier de l'espace d'incarcération, le camp de concentration, ce concentré de « forces meurtrières », ce laboratoire « d'expérience de domination totale », cet « enfer réel », s'impose en véritable archétype pour quiconque aborde la question totalitaire et, de surcroît chez Volodine, celle de l'anticipation dystopique.

Ce lieu redoutable apparaît au centre de la démarche d'écriture de Volodine, même s'il se confond ici et là avec la simple prison, avec le camp de travail, voire avec le quartier de haute sécurité. Le camp de concentration obéit à cette ambiguïté identitaire, comme le fait remarquer David Rousset : « Les camps ne sont pas tous identiques ou équivalents. L'univers concentrationnaire s'organise sur des plans différents<sup>556</sup>. » À ce sujet, en réponse à la question « où vous situez-vous? », Volodine affirme :

La réponse est un lieu : nous nous situons dans la prison, dans le camp, dans le quartier de haute sécurité où la société isole ses criminels les plus dangereux. Nous nous situons dans l'enfermement physique des murs et dans l'enfermement psychique de la folie, de la perpétuité et de la privation sensorielle<sup>557</sup>.

L'originalité de sa démarche d'écriture relative à l'emprisonnement est multiple et en rupture complète avec les Lévi, Semprun et Chalamov, car il s'agit de représenter le camp d'une façon impressionniste et hybride (pour le situer sur la carte imaginaire du futur), d'en faire un espace fantôme qui hante la représentation (sans tout à fait l'habiter complètement), d'organiser son extérieur « à la manière d'un camp au régime allégé » (pour reprendre les mots de Todorov) et, finalement, de le représenter comme un lieu désiré, voire paradisiaque (dans certains cas, pas toujours).

---

<sup>556</sup> David Rousset, *L'Univers concentrationnaire*, Paris, Hachette littératures, 2008, p. 50.

<sup>557</sup> Frédéric Detue et Pierre Ouellet (dir.), *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons avec Antoine Volodine*, *loc. cit.*, p. 386.

#### 4.1.1. La direction générale des camps post-exotiques

Dans l'œuvre post-exotique, le concept de *camp* est avant tout un mot à comprendre sans adjectif ni complément, un paradigme qui offre des entrées floues dans la réalité concentrationnaire, laquelle ne lui est pas exclusive. Bien que le camp soit plus souvent qu'autrement imprégné du Goulag, lequel lui donne en quelque sorte sa « direction générale<sup>558</sup> », il peut aussi rappeler le cauchemar nazi, qui hante sa représentation par différents éléments emblématiques. À ce sujet, le système russe ressembla en plusieurs points à celui des nazis mais, à certains égards, les desseins de Hitler étaient différents de ceux de Staline, ne serait-ce que par la mise au point de la Solution finale par Himmler et Reinhard autour de 1942. Du côté de l'U.R.S.S., cette politique du génocide ne caractérisa le Goulag que durant la Grande Terreur, et ce, sans reposer sur un quelconque motif racial, bien que d'autres « ennemis du peuple » servaient de bouc émissaire aux bolchéviques, comme les bourgeois par exemple :

À partir de 1939, il semble que Beria – et, vraisemblablement, Staline, derrière lui – cessât de vouloir explicitement que les camps du Goulag fussent des camps de la mort – comme certains l'avaient été, de fait, en 1937 et 1938. [...] À compter de 1939, Moscou se préoccupa avant tout d'économie : les détenus devaient être affectés au plan de production du camp comme les rouages d'une machine<sup>559</sup>.

Même si la malnutrition et l'épuisement exterminèrent d'innombrables zeks, l'une comme l'autre constituaient une stratégie de productivité et visaient la sélection naturelle « des captifs les plus rentables », économiquement parlant. Étrangère aux chambres à gaz et aux fours crématoires, l'identité du Goulag reposa beaucoup plus sur une économie planifiée, basée sur le *travail forcé*, et non pas sur l'*extermination systématique* :

---

<sup>558</sup> Dans la perspective post-exotique, ce dernier ne peut évidemment pas être réduit à la seule réalité soviétique, entre autres parce que le terme « *Untermensch* », typique du discours hitlérien ou himmlérien, apparaît ici et là pour qualifier la faune post-exotique. D'où l'expression « direction générale », en référence au mot « Goulag ».

<sup>559</sup> Anne Applebaum, *Goulag, loc. cit.*, p. 327.

Le travail était la fonction centrale de la plupart des camps soviétiques : la principale occupation des détenus en même temps que la première préoccupation de l'administration. La vie quotidienne était organisée autour du travail, et le bien-être des détenus dépendait de leurs résultats<sup>560</sup>.

Dans cette logique toute soviétique, le joug carcéral des personnages de Volodine se caractérise presque exclusivement par les techniques de l'interrogatoire, lesquelles appellent un travail forcé particulier, essentiellement celui de la mémoire (tel que cela a été évoqué précédemment avec l'intertexte orwellien).

Le camp serait donc un espace d'emprisonnement à tendance *soviétique* qui ne se limiterait pas à sa dimension concentrationnaire, bien que *le souvenir de* le hanterait et le travestirait jusqu'à son contraire : un lieu de retraite et de refuge, un terminus radieux. Le tout premier roman d'Antoine Volodine dans lequel s'impose ce topos, *Nuit blanche en Balkhyrie*, permet d'illustrer cette idée, entre autres à partir d'une théorie métafictionnelle à comprendre presque littéralement pour qui analyse la question. Dès le début de l'intrigue, le camp où se déroule l'action est ambigu, d'une part parce que ce dernier se confond étrangement à un hôpital psychiatrique et d'autre part parce qu'il ne semble appartenir à aucun territoire reconnaissable :

Le camp, un médecin le dirigeait, un spécialiste du cerveau et de son lavage. Je parlerai peu de cet homme, nommé Kotter. Dimitri ou John Kotter, peu importe. À sa merci nous étions. On nous avait incarcérés parce que nous avions rêvé trop fort et à trop haute voix, et souvent avec des armes, et aussi parce que nous avions perdu successivement toutes les batailles sans en excepter une seule<sup>561</sup>.

L'évocation d'un médecin digne du Mengele d'Auschwitz semble situer allusivement l'action en Allemagne, fait confirmé par d'autres indices textuels (le pavillon Schultz, par exemple),

---

<sup>560</sup> *Ibid.*, p. 375.

<sup>561</sup> Antoine Volodine, *Nuit blanche en Balkhyrie*, *loc. cit.*, p. 13.



mais contredit par d'autres : Dimitri, prénom typiquement russe, et John, prénom anglo-saxon, brouillent les pistes du « où est-on? », car ils contredisent l'hypothèse d'un camp allemand. La seule certitude associée à ce lieu relève du « qu'y fait-on? ». En guise de réponse, il s'agit d'un travail forcé d'enquête, d'effacement et de reformatage de la mémoire, qui rappelle autant les techniques policières durant le III<sup>e</sup> Reich que celles derrière le Rideau de fer. Il s'agit donc d'un endroit hybride, une image paradoxale digne de Maurits Cornelis Escher hantée par différents éléments du passé totalitaire du XX<sup>e</sup> siècle, avec tantôt une impression au présent, tantôt une projection dans le futur. L'étrange théorie élaborée par le personnage principal dans ce contexte d'emprisonnement problématise ces données dans la perspective d'une « direction générale des camps » à l'extérieur de ses murs :

Quant à définir l'au-delà des murs, je vais te répondre. Il y a trois mondes. Le monde crânien, puis le monde concentrationnaire, avec ses gardiens en blouse blanche et ses quatre pavillons, le pavillon Locatelli, le pavillon Schultz, le pavillon Kronstein et le pavillon Borschem, tout cela compris entre la rue des Vincents-Sanchaise et la gare de triage, et enfin le monde proprement dit, immense, auquel nous avons donné le nom de Balkhyrie et où la guerre dès le premier jour avait fait rage, tantôt interethnique, tantôt interrégionale, tantôt punitive, mais jamais en faveur des vaincus et des déguenillées de notre espèce<sup>562</sup>.

Marqué par le paradoxe et l'incertitude, le lieu semble se situer nulle part, sinon que dans la tête du locuteur (le monde crânien<sup>563</sup>), en même temps que dans un au-delà des murs qui semble plutôt renvoyer à son en-dedans (les pavillons devraient logiquement se trouver au sein même du camp, mais ils seraient à l'extérieur des murs...). L'espace extérieur apparaît tout autant problématique, voire improbable : ce camp semble englober plus que lui-même, car il se confond avec une ville (comme l'indique le nom de certaines rues), projetant ainsi la réalité

---

<sup>562</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>563</sup> Cette réalité trouve écho dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, où il est dit que c'est la littérature qui façonne le monde extérieur : « L'extérieur n'était plus qu'une invention littéraire, un monde virtuel que nous façonnions ou détruisions à notre guise » [Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze, loc. cit.*, p. 64].

concentrationnaire dans la société en général; et par la mention de la Balkhyrie – présentée comme le monde proprement dit – l’ailleurs des murs semble offrir une réalité pire qu’à l’intérieur (il est dit que la guerre « tantôt interethnique, tantôt interrégionale, tantôt punitive » y fait rage). Dans ce contexte, la psychologie du détenu subit un renversement total, presque délirant, décelable dans un aveu surprenant : « La captivité ne nous pesait guère, tant elle nous paraissait naturellement liée à notre destin<sup>564</sup>. »

#### 4.1.2. Hantise concentrationnaire du territoire

Cette confluence d’éléments paradoxaux relatifs au camp post-exotique apparaît dans plusieurs romans, même si certains d’entre eux insistent sur différents aspects, alors que d’autres tendent à omettre jusqu’à celui du camp. À cela s’ajoute le fait que lesdits éléments caractéristiques gagnent parfois en autonomie, en singularité et en nuance, par exemple l’idée que le camp soit « un espace fantôme qui hante la représentation ». Pour reprendre une autre image dostoïevskienne, le camp se définit aussi littéralement comme une *maison des morts*, où le refus de l’aveu et la rétention du souvenir poussent les captifs au seuil de la mort physique/psychologique et de la décorporation chamanique/schizophrénique. Signe d’une certaine littérature française contemporaine, la figure du fantôme lui est associée : « Les fantômes y abondent, comme chez Volodine, où le narrateur est généralement mort lorsqu’il prend la parole, flottant dans un espace singulier, le Bardo, qui confère à cette œuvre une part de son originalité<sup>565</sup>. » Comme cela a été souligné auparavant, l’incipit du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, grand roman concentrationnaire, marque la situation initiale de cette ambiguïté : « Les derniers jours, Lutz Bassmann les passa comme nous tous, entre la vie et la

---

<sup>564</sup> Antoine Volodine, *Nuit blanche en Balkhyrie*, *loc. cit.*, p. 13.

<sup>565</sup> Lionel Ruffel, *Le Dénouement*, *loc. cit.*, p. 49.

mort<sup>566</sup>. » Ce détenu, sorte de mort-vivant qui n'en finit plus d'agoniser, contemple les murs de sa cellule, qui lui renvoient une image de sa mémoire, celle de ses camarades défunts :

Il s'asseyait en face de nos visages abîmés et il les regardait. Il contemplait les photographies mal lisibles, spongieuses, les portraits obsolètes de ses amis hommes et femmes, tous défunts, et il se remémorait on ne sait quoi de trouble et, en même temps, de merveilleusement scintillant, qu'il avait vécu en leur compagnie [...] <sup>567</sup>.

L'emploi du déterminant « nos », associé à l'expression « tous défunts », indique presque que le surnarrateur serait une entité fantôme, entre autres parce que ses commentaires laissent croire qu'il est l'un des spectres murés dans ce lieu hanté par le souvenir, qu'il appartient à ce camp, lequel donne virtuellement sur l'infini du « Bardo Thödol ». Dans *Terminus radieux*, où la question du camp est centrale, les personnages à l'intérieur comme à l'extérieur de celui-ci semblent tous fantômes, comme en fait foi la description liminaire du personnage principal :

- Avec son manteau de feutre trop chaud et trop long, inadapté à la saison, ses bottes trop grandes, son crâne rasé où les cheveux déjà ne repoussent plus, Kronauer ressemble à nombre d'entre nous – je veux dire qu'au premier coup d'œil on voit qu'il s'agit d'un mort ou d'un soldat de la guerre civile, en fuite après n'avoir jamais remporté la moindre victoire, un homme épuisé et patibulaire, manifestement au bout du rouleau <sup>568</sup>.

La subtile description tend ici vers le contraire de ce qu'elle dénote : au lieu de dire qu'il ressemble à un mort, le personnage est décrit comme un mort, bien que certains signes indiquent l'inverse (se raser le crâne relève d'une habitude de vivant). Plus loin durant l'intrigue, il est dit qu'il « avait tout l'aspect d'un évadé de camps sans foi ni loi <sup>569</sup> », et la description de son arrivée le confirme :

- En résumé, il s'était évanoui, il s'était réveillé, et, à présent, il appartenait à l'étroite cohorte des habitants plus ou moins morts ou vifs du Levanidovo, avec un statut qu'il avait du mal à apprécier, car il ne savait toujours pas ce qu'il était dans le kolhkoze –

---

<sup>566</sup> Antoine Volodine, *Le post-exotisme en dix leçon, leçon onze*, loc. cit., p. 9.

<sup>567</sup> *Ibid.*, p. 10-11.

<sup>568</sup> Antoine Volodine, *Terminus radieux*, loc. cit., p. 14.

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 77.

détenu en semi-liberté, hôte indésirable, réfugié accepté à contre-cœur, par devoir plus que par compassion, ou déjà membre à part entière de la communauté du Levanidovo<sup>570</sup>.

Dans tous les cas, l'ennemi objectif appartient à une communauté de spectres, il incarne un être errant dans le camp comme ailleurs (le kolkhoze, la taïga ou autre). Hanté, voire possédé par son passé et par ses échecs, il fait du lieu carcéral un espace fantastique de l'au-delà, une sorte d'enfer réel où le XX<sup>e</sup> siècle totalitaire est souffert, réactualisé et anticipé<sup>571</sup>.

#### 4.1.3. Du paradis carcéral à la prison de l'extérieur

Autre élément paradoxal du camp post-exotique qui mérite nuance : l'extériorité « concentrationnaire » dans sa relation à l'intériorité paradisiaque, celle qui se retrouve entre les murs du camp. Certains éléments esthétiques laissent croire que le travail forcé de la mémoire transforme l'extérieur du camp *en camp*, dans la mesure où les victimes de tels sévices en projettent la réalité glauque à l'extérieur de ses murs; or, une autre interprétation est valable, et *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* en fournit un indice probant, bien loin de l'hypothèse solipsiste : « Dehors, le monde séculier semblait dans des conflits atroces, de plus en plus éloignés de l'alternative " égalitarisme ou barbarie " qui avait inspiré, qui avait illuminé, nos crimes durant les années soixante-dix et quatre-vingt<sup>572</sup>. » Dans la géographie

---

<sup>570</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>571</sup> L'amorce du roman *Bardo or not bardo*, par exemple, qui n'est pas située dans un camp mais plutôt dans un monastère, confirme cette assertion : la fuite du personnage principal, un résistant bolchévique prénommé symboliquement Kominform, est vaine parce qu'après avoir été assassiné par un agent spécial du nettoyage politique, il demeure prisonnier sous forme fantomatique dans un espace bardique où il continue d'être interrogé, entre autres, par son meurtrier. Au-delà du questionnement shakespearien parodié dans le titre, ce dernier pose la question existentielle d'un Hamlet sibérien et non pas danois : est-ce vraiment le Bardo Thödol ou simplement une autre prison, voire une extension de la direction générale des camps dans l'au-delà? Voir : Antoine Volodine, *Bardo or not bardo*, Paris, Points, 2004.

<sup>572</sup> Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, *loc. cit.*, p. 64.

post-exotique, le monde extérieur se caractérise très souvent par le ravage et l'atroce, réalité que des œuvres postapocalyptiques comme *Des Anges mineurs* ou *Terminus radieux* illustrent jusqu'à leurs ultimes conséquences : la dévastation totale. Dans d'autres œuvres, comme *Dondog*, l'idée de ravage est extrapolée autrement, dès lors que le monde extérieur devient camp, ou plutôt subit l'universalisation d'un tel système totalitaire :

Lorsque le système des camps se fut universalisé, l'aspiration à fuir cessa de nous obséder. L'extérieur était devenu un espace improbable, même les blattes les plus instables avaient cessé d'en rêver; les tentatives d'évasion s'effectuaient à contrecœur, dans des minutes d'égarement, elles ne menaient jamais nulle part<sup>573</sup>.

La « mondialisation concentrationnaire » rend improbable tout accès à l'extérieur, fait qui donne autrement raison aux dires de Todorov, à savoir que ce système carcéral de domination totale est emblématique du totalitarisme « dans la mesure où le pays tout entier est organisé à la manière d'un camp au régime allégé<sup>574</sup> ». C'est dans cette double perspective (l'atroce et ses diverses extrapolations) que le camp devient refuge, qu'il passe du statut de *pur enfer* à celui de *possible paradis* : « Nous avons fini par comprendre que le système concentrationnaire où nous étions cadennassés était l'ultime redoute imprenable de l'utopie égalitariste, le seul espace terrestre dont les habitants fussent encore en lutte pour une variante de paradis<sup>575</sup>. » L'emprisonnement apparaît ici en tant que seul foyer de résistance possible, voire de vraie liberté, association aussi inusitée que celle de trouver mentalement refuge et réconfort dans des images carcérales :

[...] quand, couverts de sang, en rêve nous cherchions refuge et délassément dans de somptueux sanctuaires totalitaires, des mondes imaginaires palissadés sans fin... encerclés sans faille... protégés de barbelés que l'intelligence ait jamais conçus...

---

<sup>573</sup> Antoine Volodine, *Dondog*, Paris, Points, 2003, p. 264.

<sup>574</sup> Tzvetan Todorov, *Le Siècle des totalitarismes*, loc. cit., p. 472.

<sup>575</sup> Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, loc. cit., p. 65.

ou plus tard encore, durant nos ultimes voyages réels... ou plus tard, à l'intérieur du monde carcéral [...]<sup>576</sup>.

Ces « somptueux sanctuaires totalitaires » ne sont pas sans rappeler le choix de société évoqué dans *Dondog*, « égalitarisme somptueux ou capitalisme, avec ou sans camp<sup>577</sup> », comme pour mieux monter la réversibilité de cette réalité carcérale en résonance avec l'un des slogans de *1984* d'Orwell, qui devient un peu autre : le camp, c'est la liberté.

Il y a une autre nuance à faire avec l'idée de paradis concentrationnaire héritée de l'univers de *1984* : l'oxymore « somptueux sanctuaires totalitaires » dépasse parfois l'horizon discursif des personnages pour devenir moteur thématique dans certaines œuvres, où l'incarcération est littéralement souhaitée, voire revendiquée. Dès lors, le lieu totalitaire en tant qu'espace centripète de néantisation devient force centrifuge d'attraction. Dans ce contexte de renversement du tout au tout, libération rime avec condamnation, phénomène que l'incipit d'*Alto solo* cultive avec une certaine ambiguïté, et ce, bien que le lieu carcéral soit qualifié de prison et non pas de camp :

C'est l'histoire d'un homme. De deux hommes. En fait, ils sont trois. Aram, Matko et Will MacGrodo. La porte de la prison se referme derrière eux. Elle claque. Les articulations de fer s'entreheurtent et produisent le même tonnerre que d'habitude. Avec toutefois une différence. Aujourd'hui, au lieu d'écouter les échos mourir le long des couloirs, le long des escaliers, de la verrière, les trois sont debout dans une rue tiède. Des murailles hautes les dominant, aussi rébarbatives que celles qui ont borné leur univers pendant quatre ans<sup>578</sup>.

À noter ici l'ambiguïté descriptive de situer clairement l'espace d'incarcération derrière les murs de la prison et non pas au-delà. Au lieu d'insister largement sur différents éléments symboliques susceptibles d'évoquer la liberté, le narrateur s'attarde, dans une logique de

---

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>577</sup> Antoine Volodine, *Dondog*, *loc. cit.*, p. 327.

<sup>578</sup> Antoine Volodine, *Alto solo*, *loc. cit.*, p. 9.

rétenion, à des éléments oppressants : sur le plan acoustique, il y a l'impression que les couloirs de la mort se prolongent sur les routes extérieures par des articulations de fer qui produisent un tonnerre; sur le plan de l'espace, il y a les murailles hautes qui les dominent et les rappellent au lieu de les inciter à s'en échapper. Tous ces éléments concourent à attester, à anticiper que les « libérés » seront tout aussi prisonniers à l'extérieur, en société, où sévit le parti néofasciste du frondisme. Cette triste réalité est d'ailleurs sous-entendue dans les paroles des geôliers :

Juste avant de déclencher le tintamarre, l'avalanche huilée des pènes et des cliquets et des barres, un surveillant leur a lancé, en guise d'adieu : Ça suffit, ici vous êtes indésirables. On en a soupé de vos sales tronches. Cherchez-vous un autre palace. Allez vous faire pendre ailleurs<sup>579</sup>!

Ces mots suggèrent presque que les prisonniers préféreraient revenir en arrière, tout en indiquant définitivement que la prison et son dehors sont bonnet blanc et blanc bonnet, voire que la prison est aussi un palace<sup>580</sup>. Cette prison est simultanément celle d'un récit post-exotique à la capture même de sa réception, car « le texte *Alto solo* entoure ses lecteurs en voilant son contenu et la compréhension de celui-ci<sup>581</sup> ».

---

<sup>579</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>580</sup> Le roman-photo *Macau*, suite lointaine du *Port intérieur*, montre bien ce processus de généralisation et d'inversion : le motif du voyage, la figure du bateau, tous associés à la liberté, revêtent un sens contraire, celui de la captivité et de la mort. Le personnage principal, implicitement le même que dans *Le Port intérieur* (un dénommé Breughel, interrogé tout au long de ce dernier et qui apparaît aussi dans d'autres livres), est désormais en captivité : « On m'avait fait au cimetière, avant de me transférer dans le bateau, une piqûre pour que je me tienne tranquille. [...] Mes membres ne m'obéissaient pas. Ils étaient entravés par du ruban adhésif, eux aussi. Ainsi momifié, j'observais le vieux en ouvrant de temps en temps les paupières » [Antoine Volodine et Olivier Aubert, *Macau*, *loc. cit.*, p. 7]. La calle devient cellule, pour ne pas dire sarcophage, et le voyage vers Macau s'apparente à la traversée du Styx. La momie, sœur symbolique du fantôme dans un certain imaginaire cinématographique et fantastique, rappelle que les évadés de la maison des morts hantent ailleurs, que les murs de cette dernière sont partout. Autrement dit, le camp n'existe pas seulement physiquement, car toute sa logique imprègne les mentalités et les paysages : harcèlement par l'interrogatoire (*Le Port intérieur*), arrestation douteuse (*Le Port intérieur*), tribunal improvisé (implicite dans *Macau*), détention et exécution arbitraire (*Macau*).

<sup>581</sup> Alexandra Reuber, « À la recherche de l'identité dans *Alto solo* d'Antoine Volodine », *Études françaises*, vol. 46, n° 2, 2010, p. 151.

#### 4.2. *Terminus radieux* ou le camp dans tous ses états

Un peu comme dans *Paradis, clef en main* de Nelly Arcan, où l'individu suicidaire se rend librement à l'usine de mise à mort, ou comme dans *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq, où l'extérieur des enclaves pour néo-humains constitue une prison concentrationnaire à ciel ouvert, la figure de la prison et du camp, chez Volodine, subit une véritable distorsion et redéfinition. Le roman *Terminus radieux* s'aventure très loin dans la logique du paradis totalitaire, à commencer par l'ironie de son titre : bien qu'il évoque l'idée de radiation nucléaire (en lien avec la catastrophe évoquée dans le récit), l'adjectif « radieux » comporte une donnée méliorative et n'est pas sans suggérer l'image d'un paradis lumineux gagné au terme d'une vie vertueuse, celle des valeurs égalitaristes. Cette dimension double d'un merveilleux qui cache son contraire, le Levanidovo en est tout imprégné, car ce lieu se donne d'abord à découvrir en tant que paisible kolhkoze, pour ensuite se révéler comme prison cauchemardesque : « Entouré de verdure, de prés et de forêt, le Levanidovo avait toutes les apparences d'un hameau tranquille en automne, à l'écart des directives de la capitale, des offensives impérialistes et des soubresauts de la guerre civile<sup>582</sup>. » Enfermé dans sa cellule dès son arrivée, Kronauer va se poser une question significative à son réveil : « Ben c'est un kolkhoze ou une colonie pénitentiaire<sup>583</sup>? » Cette ambiguïté sera celle de l'imaginaire concentrationnaire, dont le procès tout au long de l'intrigue donnera raison autant aux tenants qu'aux adversaires d'un tel système carcéral, pour déboucher simultanément sur les idées d'idéal et d'enfer, autant que sur le thème d'un paradis perdu.

---

<sup>582</sup> Antoine Volodine, *Terminus radieux*, loc. cit., p. 107.

<sup>583</sup> *Ibid.*, p. 111.



Dans *Terminus radieux*, le camp est qualitativement désigné comme « hébergement concentrationnaire<sup>584</sup> », « havre concentrationnaire<sup>585</sup> », expressions confirmées dans le titre de la deuxième section, *Éloge des camps*, qui décrit des soldats cherchant désespérément à se faire enfermer dans un tel lieu, et ce, en voyageant par train, véhicule symbolique s'il en est un :

Leur but était un camp de travail qui n'était pas indiqué sur les cartes ferroviaires, mais dont ils connaissaient l'existence par ouï-dire. Ils parcouraient l'ensemble du réseau à la recherche de ce qu'ils considéraient comme la fin heureuse de leur errance. Dans un camp, prétendait l'un d'eux, ils seraient pris en charge et enfin libres. Ils avaient des regards et des discours d'insanes<sup>586</sup>.

Les monologues de Matthias Boyol aident à comprendre la psychologie des profondeurs qui anime tous les chercheurs de camps dans *Terminus radieux*, bien que ce dernier semble sous l'influence de Solovieï lorsqu'il prend parole « en face des flammes », portail par excellence pour ce président des lieux et des consciences :

- Nul n'ignore, dit-il, personne n'ignore que le camp est le seul lieu non imaginaire où la vie vaille la peine d'être vécue, peut-être parce que la conscience de vivre s'y enrichit de la conscience d'agir en compagnie des autres, dans un effort de survie collectif, un effort certes vain et pénible, mais dont la noblesse est inconnue de l'autre côté des barbelés, et aussi parce que la conscience de vivre est satisfaite de voir qu'enfin tout autour de soi les classes ont été abolies<sup>587</sup>.

Dans cette logique, il existerait une équivalence entre utopie et camp, ce dernier offrant un champ de possibilités à qui veut bien y habiter en communauté communiste, gage d'idéal et de protection contre les horreurs de l'extérieur. Cette conception s'accorde avec les mots de Solovieï précités (« Enfin la récompense de vos efforts... de votre persistance... enfin

---

<sup>584</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>587</sup> *Ibid.*, p. 258.

l'incarcération dans un camp où vous serez protégés des horreurs de l'extérieur...<sup>588</sup> »), et présente l'extérieur comme un endroit duquel il faut s'évader entre quatre murs, phénomène rapporté encore une fois par Matthias Boyol :

En nombre infime sont les théoriciens du camp qui appellent à quitter le camp, qui dénigrent les camps ou songent à une abolition du système des camps, ou qui préconisent une ouverture plus grande sur l'au-delà des barbelés et recommandent la fusion du camp avec les territoires de l'extérieur<sup>589</sup>.

Or, le camp se présente comme un enfer soviétique véritable aussi bien dans le récit en général que dans la bouche d'autres protagonistes, comme Idfuk Sobian, un habitué des camps qui affirme à Kronauer : « – L'enfer, c'est en surface, c'est ici, dit Idfuk Sobian. Pas besoin de plonger jusqu'à la pile<sup>590</sup>. » Chose certaine, ces deux conceptions sont en quelque sorte « réconciliées » vers la fin lorsque Kronauer s'évade de son cachot et qu'il s'interroge, un peu comme à son arrivée au Levanidovo : « Peut-être que plus personne s'est mis à faire la différence entre l'intérieur carcéral et l'extérieur concentrationnaire<sup>591</sup>. » Cette indifférenciation entre extérieur et intérieur débouche sur l'idée d'un paradis perdu, celui des luttes utopiques d'autrefois, car Kronauer erre ensuite comme un damné dans le néant du futur, en rencontrant parfois des hommes qui lui demandent des informations sur « les structures concentrationnaires des environs<sup>592</sup> », afin de s'y rendre. Dans la logique d'*En attendant Godot* de Samuel Beckett, où les délaissés de Dieu qui ont la chance d'avoir un maître impitoyable sont appelés Lucky, ces spectres de nulle part volodiniens semblent adhérer de tout cœur aux slogans mensongers de liberté qui ont caractérisé les camps les plus infâmes

---

<sup>588</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>589</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>590</sup> *Ibid.*, p. 385.

<sup>591</sup> *Ibid.*, p. 502.

<sup>592</sup> *Ibid.*, p. 547.

(comme le *Arbeit macht frei* d'Auschwitz), désespérément à la recherche d'un terminus de train radieux où ils pourront être irradiés.

## 5. La dialectique des interdiscours

### 5.1. L'ère post-totalitaire : entre passé, présent et futur

Sauf exception, les représentations dystopiques de la société chez Volodine, en lien direct avec celles du totalitarisme, ne visent pas tellement une traditionnelle mise en garde relative aux choses à venir, comme cela a cours dans la dystopie classique, mais elles constituent surtout un constat de l'échec, celui des grandes utopies du XX<sup>e</sup> siècle, autant qu'une mise en accusation de ses conséquences funestes sur le monde d'aujourd'hui et de demain : l'hégémonie capitaliste et son potentiel destructeur, voire « totalitaire ». Comme l'ont évoqué plusieurs critiques, la temporalité post-exotique s'éloigne du principe exclusif de l'anticipation pour intégrer l'action d'une simultanéité :

[L]'art de conjuguer le post-exotique ne s'appuie pas seulement sur l'opposition entre passé et futur, il relie l'injonction vindicative au futur, la parole à venir étant invoquée par l'impératif avant de se tourner de suite vers le passé pour en extraire non pas tant des souvenirs que des inventions. Recréer le passé passe donc par le futur<sup>593</sup>.

Dans le même ordre d'idées, Audrey Camus souligne : « La géographie de fin du monde propre au post-exotisme annule tout repère, et quand la fiction tend à substituer le futur au présent pour mieux réécrire le passé, il n'est pas non plus d'ancrage temporel possible<sup>594</sup>. » En écho pessimiste des espoirs politiques qui furent proclamés haut et fort au siècle dernier, le discours premier et central de toute son œuvre affirme le combat perdu de l'utopie gauchiste

---

<sup>593</sup> Fabienne Claire Caland, « Conjugaisons et désaccords », in Frédéric Detue et Lionel Ruffel (dir.), *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique, loc. cit.*, p. 81.

<sup>594</sup> Audrey Camus, « Roman à la limite », in Frédéric Detue et Lionel Ruffel (dir.), *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique, loc. cit.*, p. 206.

révolutionnaire, celle des années 1970, et ce, par l'inversion interdiscursive de son mot d'ordre fédérateur : « Vive la révolution! ». En effet, comme plusieurs critiques l'ont souligné, de *Biographie comparée de Jorian Murgrave* à *Terminus radieux*, en passant par *Le Nom des singes*, un seul et même slogan revient hanter en leitmotiv la parole de ses personnages et de ses (sur)narrateurs : « " Tout ce qu'on a fait, depuis le début, ça n'a servi à rien. La révolution a échoué " <sup>595</sup> », « La révolution était morte une fois de plus et même très morte. J'avais honte d'avoir participé à ce ratage<sup>596</sup> », « La chute annoncée de l'Orbise avait eu lieu, immédiatement suivie de l'exode et d'une totale absence d'avenir<sup>597</sup> ». Tributaire d'une conception marxiste de l'histoire, où la société est divisée en dominants et dominés, ce discours assume sa position (de classe) parmi celle des perdants, et ce, jusque dans l'image hyperbolique de l'emprisonnement, relayée d'un livre à l'autre.

La dimension dystopique de l'œuvre post-exotique assume tout autant à sa manière ce fait désormais connu : toute forme totalitaire ne saurait exister sans (la perversion de) l'utopie, qu'il s'agisse du rêve allemand d'un Reich de mille ans dirigé par une race de seigneurs surhommes (*Übermenschen*) ou du désir communiste d'une égalité entre tous les camarades de la Terre par le passage obligé d'une dictature du prolétariat. Il redit à sa manière une conséquence de ces échecs historiques d'un idéal social, ainsi que cela a été analysé dans le chapitre d'introduction : « Le mot " utopie " et ses dérivés ont gardé, jusqu'à nos jours, une valeur péjorative, ils sont chargés de connotations plus ou moins négatives<sup>598</sup>. » Dans cet

---

<sup>595</sup> Antoine Volodine, *Biographie comparée de Jorian Murgrave; Un navire de nulle part; Rituel du mépris; Des enfers fabuleux*, loc. cit., p. 82.

<sup>596</sup> Antoine Volodine, *Le Nom des singes*, loc. cit., p. 9.

<sup>597</sup> Antoine Volodine, *Terminus radieux*, loc. cit., p. 10.

<sup>598</sup> Hans-Günter Funke, « L'évolution sémantique de la notion d'*utopie* en français », in Hinrich Hudde et Peter Kuon (dir.), *De l'utopie à l'uchronie : formes, significations, fonctions*, loc. cit., p. 36.

esprit, et malgré sa plume engagée, Volodine semble faire preuve d'une prudence face aux propositions d'avenir que chaque récit serait tenté d'imaginer, il ne cède en rien à la tentation de représenter un nouveau possible :

Si le deuil de l'utopie marxiste n'est pas consommé et que les personnages énoncent à l'égard du monde une critique qui entretient des points communs avec la pensée altermondialiste contemporaine, l'auteur ne se rêve pas en nouveau Thomas More préfigurant dans son livre le modèle d'une organisation sociale à venir<sup>599</sup>.

Volodine ne peut effectivement pas être considéré comme un nouveau Thomas More, même si son œuvre entretient un double rapport à l'utopie, assimilable aux verbes « assumer » et « occulter ». D'une part, sa thématique de la résistance dans ses livres a quelque chose à voir avec les espoirs révolutionnaires d'un Toni Negri, qui parie non pas sur des groupes d'écrivains résistants, mais sur « la multitude », avatar du prolétariat : « Dans les nouvelles conditions d'existence du prolétariat, la multitude est une promesse de démocratie. Une démocratie absolue, un gouvernement de tous pour tous. On nous dira : c'est une utopie! Oui, sans doute; mais c'est aussi une expérience<sup>600</sup>. » D'autre part, la littérature post-exotique, idéologiquement imprégnée des mêmes valeurs que celles du philosophe italien, répond toutefois simultanément à son assertion par l'amertume d'un Cioran, ne serait-ce que par le motif répété de l'échec révolutionnaire d'un bout à l'autre de son œuvre : « L'utopie, c'est le grotesque en rose, le besoin d'associer le bonheur, donc l'in vraisemblable, au devenir, et de pousser une vision optimiste, aérienne, jusqu'au point où elle rejoint son point de départ : le cynisme, qu'elle voulait combattre<sup>601</sup>. » Brisé par les expériences désastreuses du XX<sup>e</sup> siècle, le rêve d'instaurer l'égalité universelle n'est presque plus envisageable – pas momentanément,

---

<sup>599</sup> Mélanie Lamarre, *Représentations de l'utopie dans la fiction romanesque contemporaine : Antoine Volodine, Olivier Rolin*, thèse de doctorat, Lille, Université Charles de Gaulle, 2010, p. 286.

<sup>600</sup> Antonio Negri, *Traversées de l'Empire*, Paris, L'Herne, 2011, p. 28.

<sup>601</sup> Émile Cioran, *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, 2001, p. 45.

à tout le moins – pour les personnages de Volodine. Leur lucidité est fondamentalement pugnace et malheureuse, même si une fibre de résistance, modelée sur la figure du Montag de *Fahrenheit 451*, persiste en eux.

La mécanique de l'anticipation, dans ce contexte, demeure ambiguë, car elle est rétrospective et non pas appréhensive. Cette conscience dysphorique, façonnée par la lucidité du discours de l'échec, a sans aucun doute quelque chose à voir avec l'idée de post-totalitarisme développée par Luc Rasson, laquelle pourrait être considérée comme une ultime leçon sur le sujet :

Notre analyse, qu'on se rassure, ne tend pas à conclure au caractère « totalitaire » de l'œuvre : les romans de Volodine sont une tentative originale et provocatrice de donner une forme inédite à un imaginaire post-totalitaire, ce qui leur permet de réactualiser, dans l'espace littéraire, l'élan utopique qui est au fondement des totalitarismes – utopie d'une société égalitaire, utopie d'une littérature dont le pouvoir critique se voit décuplé par un geste de repli sur elle-même<sup>602</sup>.

Un système en pièces détachées où le dictateur a disparu (sauf exception), où les agents du mal travaillent seuls à perpétrer la violence politique (par les interrogatoires), où le principe concentrationnaire existe de façon fantomatique (essentiellement), renvoie effectivement à autant de signes d'un univers dit post-totalitaire, héritier de surcroît des maîtres anglo-saxons dans le domaine de la dystopie (en matière d'intertextualité). Ce post-totalitarisme est donc, comme l'indique Rasson, affaire de réactualisation chez Volodine : pas seulement réactualisation d'éléments emblématiques du totalitarisme pour nommer l'horreur (comme celui des camps de concentration, par exemple), mais aussi celle des rêves et des discours utopiques d'autrefois, lesquels sont portés en survivance et en résistance par la mémoire historique du XX<sup>e</sup> siècle et par la perception idéologique de l'auteur.

---

<sup>602</sup> Luc Rasson, *L'Écrivain et le Dictateur : écrire l'expérience totalitaire*, loc. cit., p. 162.

## 5. 2. Mémoire et perception : une construction langagière de la réalité

De la *mémoire*, il faut préciser que chaque œuvre post-exotique offre une contre-plongée dans le cauchemar des totalitarismes passés, afin de mieux questionner l'effondrement du rêve communiste, ainsi que celui, égalitariste, de la gauche radicale des années 1960-1970 :

C'est principalement l'axiologie de l'univers ainsi créé qui favorise le retour à notre *ici et maintenant* : les prémices de l'œuvre volodinienne doivent en effet être recherchées dans le contexte des luttes idéologiques et théoriques des années 1970, dont plutôt que la permanence sont ainsi assurées la résurgence et la systématisation par le biais de leur mise en intrigue fictionnelle, cryptée et décalée. À l'échelle planétaire, nous nous situons effectivement dans un au-delà de la tentation collectiviste, supplantée par l'expansion apparemment inexorable d'un modèle « libéral » unitaire : l'œuvre volodinienne peut aussi être lue comme une description et bien sûr une contestation de ces mutations sociales, idéologiques et historiques<sup>603</sup>.

Il s'agit essentiellement d'une mémoire déformée et brouillée, laquelle n'est pas étrangère aux démarches de réappropriation qui ont caractérisé le moment de l'après XX<sup>e</sup> siècle, celui du post-totalitaire :

Après l'effondrement du communisme, on découvre qu'une série de concepts ont été contaminés : ils suscitent la méfiance, on ne sait plus s'en servir. Que veulent dire vraiment « la gauche », « les Lumières », « l'humanisme »? Ce qui ajoute au brouillage est l'idée que l'expérience vécue n'a été qu'une « perversion de l'idée communiste »<sup>604</sup>.

À son tour, ce questionnement – enclin au pessimisme et teinté de désillusion – trouve réponse dans une posture militante, à partir d'une *perception* marquée à gauche chez l'auteur, fait décelable dans les dires interdiscursifs de ses personnages et de ses (sur)narrateurs, comme autant de porte-paroles de ce dernier. Par exemple, le jargon communiste abonde dans ses romans, la récurrence des expressions « camarade » ou « prolétaire » étant indicatifs d'un

---

<sup>603</sup> Frank Wagner, « Leçon 12 : Anatomie d'une révolution post-exotique », *loc. cit.*, p. 196.

<sup>604</sup> Tzvetan Todorov, *Le Siècle des totalitarismes*, *loc. cit.*, p. 24.

ensemble de principes communs auxquels adhère l'ensemble de la communauté post-exotique, Volodine y compris. C'est ainsi qu'*Un navire de nulle part*, son deuxième roman, a donné le ton à cette pratique en insistant sur ce motif de redite, et ce, entre autres, par les affichettes que le personnage de la tortue combattante et centenaire lit tout au long de sa route (tantôt ils évoquent des sympathies envers le féminisme : « Jane Austen toujours vivante<sup>605</sup>! », tantôt ils rappellent les espoirs communistes d'autrefois : « Wiwe Koutylian! Wive la Tchéka<sup>606</sup>! »). En cela, la substance de l'œuvre post-exotique est fondamentalement celle d'un discours égalitariste construit sur d'autres discours gauchistes, elle est une parole idéologique qui se nourrit à celles des slogans d'autrefois. Ses représentations du passé, du présent et du futur doivent ainsi être considérées comme des accusations marquées par les réflexes propres à tels discours et paroles, dont celui de stigmatiser des épithètes « fascisme » ou « totalitarisme » ce qui ne l'est pas toujours ou pas tout à fait. Il n'en demeure pas moins que l'axe central du dystopique chez Volodine relève de ce basculement à droite du monde politique et de l'avènement d'un capitalisme planétaire.

Dénoncer les scories sociales en les associant au pire politique, ce n'est effectivement pas décrire en représentation le phénomène totalitaire. Dans *Alto solo*, loin du pacte de la mimésis anticipative, Volodine use d'une rhétorique typique de la gauche pour décrire l'extrême droite en la qualifiant de fasciste; bien plus, il s'emploie à confondre volontairement fascisme et totalitarisme, en associant le frondisme/frontisme au nazisme (par le biais de Zagoebel, avatar de l'infâme Goebbels). Certes, le parti de Jean-Marie Le Pen a d'emblée joué

---

<sup>605</sup> Antoine Volodine, *Biographie comparée de Jorian Murgrave; Un navire de nulle part; Rituel du mépris; Des enfers fabuleux*, loc. cit., p. 277.

<sup>606</sup> *Ibid.*, p. 277.



le jeu des étiquettes sulfureuses en copiant, pour son parti, le logo en oriflamme du M.S.I. (*Movimento sociale italiano*), le parti néofasciste italien. Toutefois, Volodine va plus loin sur le chemin de la dénonciation, car son personnage de Zagobel, placé à la tête du frondisme, tient les mêmes propos que ceux des nazis de l'entre-Deux-Guerres : « Le peuple aime la culture, pas l'aviculture! ne cessait de barrir Zagoebel. Pas les baldakchianneries pour intellectuels prétentieux et fainéants huppés! Pas l'art dégénéré qui donne la chair de poule<sup>607</sup>! ». Un autre exemple de cette tendance *idéologisante* du discours – mais à l'inverse, dans la mesure où l'auteur semble prêter sa voix à celle de ses personnages – se trouve dans *Lisbonne, dernière marge*, où le capitalisme est associé au totalitarisme, en écho aux dénonciations de tous les *damnés de la terre*, à commencer par les militants de la RAF. Comme l'a indiqué la critique, la reprise des communiqués de ce groupe radical et terroriste essaime le récit dans plusieurs passages en italique :

*et nous battre contre la chiennerie humaine, contre l'absurdité du monde, contre toutes les armées non rouges, contre le ventre insolemment repu de l'Amérique, contre le ventre insolemment repu de l'Europe, contre la vacherie humaine, contre le patron des patrons, contre l'argent totalitaire, contre toutes les guerres sinon de libération, contre la démocratie totalitaire, contre le cochon occidental, contre la bonne conscience, contre la sottise, contre la vaste prostitution sociale-démocrate, contre la veulerie, contre les affameurs du tiers monde, contre<sup>608</sup>*

Les expressions « argent totalitaire » et « démocratie totalitaire » ne cherchent pas tellement à décrire un système donné, mais plutôt à dénoncer tout ce qui n'est pas rouge, c'est-à-dire communiste ou RAF. Les traces de ce discours corrosif ne se limitent pas aux inserts, ils contaminent la pensée et la parole des personnages résistants :

Une construction politique de pure façade administre la société. Elle a été remise depuis des siècles entre les mains de dindons sociaux-démocrates qui exercent une sorte de totalitarisme idéologique de la nullité. Des classes sociales diverses,

---

<sup>607</sup> Antoine Volodine, *Alto solo*, loc. cit., p. 109.

<sup>608</sup> Antoine Volodine, *Lisbonne, dernière marge*, loc. cit., p. 240.

techniciens, ouvriers, manœuvres, aident à la mise en place de ce décor, tout en restant très en retrait<sup>609</sup>.

Bref, dans le cas d'*Alto solo* comme dans celui de *Lisbonne, dernière marge*, la représentation dystopique de la société relève en partie d'une construction langagière qui dit les cauchemars de la gauche, et ce, par la réminiscence des discours ennemis d'autrefois, comme par ceux, intempestifs, des alliés d'aujourd'hui.

### 5.3. « Capitalistes de tous les pays, unissez-vous! »

Cependant, ces rapprochements inusités entre le totalitarisme d'hier et le monde d'aujourd'hui ne doivent pas être interprétés comme une posture tendancieuse d'écrivain qui rate littérairement le réel, loin de là. D'une part, la « honte d'avoir participé au ratage de la révolution » est simultanément celle d'être impuissant devant une utopie nouvelle, de plus en plus hégémonique depuis l'effondrement de l'U.R.S.S., celle idéologiquement orientée par de petits groupes de convergences économiques qui, après avoir réinstauré un nouvel ordre capitaliste, cherchent à le rendre mondial, pour ne pas dire total :

L'imagination catastrophiste de l'avenir des romans volodiniens se double d'une critique très actuelle du capitalisme mondialisé et des « social-démocratie » rappelant les discours de l'extrême gauche « traditionnelle » (partis politiques trotskistes ou néo-communistes) ainsi que ceux de mouvance altermondialiste. La dénonciation de l'utopie néolibérale de la « richesse pour tous » – ou « trickle-down theory » – leur est commune<sup>610</sup> [...].

Lire Volodine, c'est effectivement entendre un (inter)discours pester contre la « pègre du capitalisme milliardaire<sup>611</sup> », contre les « maîtres du capitalisme<sup>612</sup> », etc. – autant

---

<sup>609</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>610</sup> Mélanie Lamarre, *Représentations de l'utopie dans la fiction romanesque contemporaine : Antoine Volodine, Olivier Rolin*, *loc. cit.*, p. 276.

<sup>611</sup> Antoine Volodine, *Lisbonne, dernière marge*, *loc. cit.*, p. 34.

<sup>612</sup> Antoine Volodine et Olivier Aubert, *Macau*, *loc. cit.*, p. 56.

d'expressions qui dénoncent le potentiel destructeur de l'après 1989. Dans les cas les plus extrêmes, comme avec les œuvres d'inspiration postapocalyptique que sont *Des Anges mineurs* et *Terminus radieux*, la catastrophe est totale (la civilisation n'est plus... que ruines) et va de pair avec l'idée d'une restauration (répétée) du capitalisme, que les ennemis objectifs décrivent avec véhémence.

Le meilleur exemple de ce discours critique, qui dénonce l'utopie néolibérale tout en disant, par l'anticipation de la simultanéité des trois temps, la ruine qu'elle provoquera dans le monde de demain, se retrouve dans le *narrat* intitulé Varvalia Lodenko, tiré de l'œuvre anticipative *Des Anges mineurs*. Ce titre fait référence au nom d'une des grands-mères révolutionnaires, qui, dans une logique toute syndicale, lit à voix haute, devant les autres grands-mères, une partie de leur manifeste afin d'en approuver le contenu. Le constat est d'abord celui de l'injustice, dénoncée par un discours d'inspiration marxiste (où le pauvre fait figure de camarade prolétaire et où le riche trône du haut de sa classe dominante); ensuite, c'est celui du *no man's land* du futur évoqué par le truchement de l'énumération, lequel n'est pas étranger aux préoccupations plus contemporaines de la pensée écologiste et aux vues pessimistes du Žižek de *Vivre la fin des temps*<sup>613</sup> :

Devant nous s'étend la terre des pauvres, dont les richesses appartiennent exclusivement aux riches, une planète de terre écorchée, de forêts saignées à cendre, une planète d'ordure, un champ d'ordures, des océans que seuls les riches traversent, des déserts pollués par les jouets et les erreurs des riches [...]<sup>614</sup>.

---

<sup>613</sup> Slavoj Žižek, *Vivre la fin des temps*, Paris, Flammarion, 2011.

<sup>614</sup> Antoine Volodine, *Des Anges mineurs*, *loc. cit.*, p. 45.

Le développement de ce discours typifié rejoint ensuite le cœur de sa critique, c'est-à-dire les avoires et les pouvoirs du riche, associés à la corruption interlope, au contrôle de l'information, voire au décervelage des masses par la société du spectacle :

[...] nous avons devant nous les villes dont les multinationales mafieuses possèdent les clés, les cirques dont les riches contrôlent les pitres, les télévisions conçues pour leur distraction et notre assoupissement, nous avons devant nous les brillantes vedettes et les célébrités doctorales dont pas une des opinions émises, dont pas une des dissidences spectaculaires n'entre en contradiction avec la stratégie à long terme des riches [...] <sup>615</sup>.

Dans ce même élan de gauche radicale, l'attaque concerne ensuite le substrat politique qui permet l'inégalité institutionnalisée, à savoir la démocratie, présentée comme un système fantoche et directement lié au thème volodinien de l'échec révolutionnaire :

[...] nous avons devant nous leurs valeurs démocratiques conçues pour leur propre renouvellement éternel et pour notre éternelle torpeur, nous avons devant nous les machines démocratiques qui leur obéissent au doigt et à l'œil et interdisent aux pauvres toute victoire significative, nous avons devant nous les cibles qu'ils nous désignent pour nos haines, toujours d'une façon subtile, avec une intelligence qui dépasse notre entendement de pauvres et avec un art du double langage qui annihile notre culture de pauvres [...] <sup>616</sup>.

Ce qui se dessine derrière cette attaque est un assaut spécifique contre la social-démocratie (en écho direct à *Lisbonne, dernière marge*, entre autres), son idéalisme étant présenté comme un mode d'asservissement hypocrite et, par extension, comme la source d'aliénation qui fait obstacle à un véritable égalitarisme :

[...] nous avons devant nous leur lutte contre la pauvreté, leurs programmes d'assistance aux industries des pauvres, leurs programmes d'urgence et de sauvetage, nous avons devant nous leurs distributions gratuites de dollars pour que nous restions pauvres et eux riches, leurs théories économiques méprisantes et leur morale de l'effort et leur promesse pour plus tard d'une richesse universelle, pour dans vingt générations ou dans vingt mille ans [...] <sup>617</sup>.

---

<sup>615</sup> *Ibid.*, p. 45-46.

<sup>616</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>617</sup> *Ibid.*, p. 46.

Tous ces éléments convergent vers les conséquences de tenir un discours post-exotique contestataire, celui de devenir un ennemi objectif marginalisé et persécuté, comme si la mémoire du XX<sup>e</sup> siècle totalitaire hantait le futur à nouveau :

[...] nous avons devant nous un cynisme tellement bien huilé que le seul fait d'y faire allusion, même pas d'en démontrer les mécanismes, mais d'y faire simplement allusion, renvoie dans une marginalité indistincte, proche de la folie et loin de tout tambour et de tout soutien, je suis devant cela, en terrain découvert, exposée aux insultes et criminalisée à cause de mon discours [...] <sup>618</sup>.

Ce discours s'apparente donc une fois de plus à celui de Debord, qui avait déclaré au sujet des sociétés qui s'annoncent démocratiques : « Jamais censure n'a été plus parfaite <sup>619</sup>. » Il adhère tout autant à l'idéologie marxiste, du fait que sa longue dénonciation a lieu dans le contexte du procès-spectacle du petit-fils, lequel est accusé d'avoir rétabli le capitalisme. Dans cette perspective, l'anaphore « nous avons devant nous » est une façon d'exposer le traître et la trahison, et ce, en nommant les conséquences des actes de celui-ci dans l'échec du futur qu'il aura provoqué.

D'autre part, il ne faut pas réduire la dimension dystopique du post-exotisme à une affaire de discours idéologique propre à certains personnages porte-parole, car les rapprochements inusités entre démocratie et totalitarisme dans plusieurs œuvres passent littéralement du discours à l'acte de représentation. Volodine est, à plusieurs égards, l'héritier esthétique de Marquez et aussi de Breton, qui souhaitait, en disciple de Freud, « la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une

---

<sup>618</sup> *Ibid.*, p. 46-47.

<sup>619</sup> Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle suivi de Préface à la quatrième édition italienne de « La Société du Spectacle »*, Paris, Gallimard, 1996, p. 31.

sorte de réalité absolue, de *surréalité*<sup>620</sup>. » Chez Volodine, l'idée de démocratie totalitaire déborde celle de l'oxymore et transcende son paradoxe inhérent, car elle se matérialise dans différents éléments du récit, comme pour montrer que le cauchemar d'hier est (re)devenu autrement réalité. Du fait que ces éléments de récit sont tributaires d'une conception du monde où le développement historique tient compte de la mémoire tourmentée du XX<sup>e</sup> siècle, la représentation dystopique du réel chez Volodine – au présent comme au futur – se révèle ainsi en tant que dialectique, phénomène que la formule « réalisme socialiste magique<sup>621</sup> », tirée de *Terminus radieux*, indique esthétiquement à sa manière. Le constat ou l'anticipation du nouvel ordre mondial capitaliste apparaît très souvent indissociable, chez lui, d'une dynamique de l'Histoire inspirée de celle développée par Marx et Engels : « Elle s'intitule *matérialisme dialectique* parce qu'elle soutient que l'Univers présente certains traits dynamiques de changement et d'évolution, traits qui se résument dans les lois *dialectiques* de l'évolution<sup>622</sup>. » En présentant l'avenir post-totalitaire comme un nouveau stade de développement historique combinant totalitarisme stalinien et capitalisme néolibéral, l'œuvre post-exotique procède d'une dynamique qui actualise librement un tel schéma, dans la lignée d'un Orwell, une fois de plus :

Le roman d'Orwell s'emploie tout autant à décrire le capitalisme britannique qu'à « réécrire » la Russie soviétique. Outre le fait évident que *1984* est situé en Grande-Bretagne, de nombreux aspects du monde qu'il dépeint indiquent clairement qu'il est conçu comme un développement futur du capitalisme britannique (tel qu'Orwell en dresse le tableau dans ses écrits non romanesques des années 1930 et 1940), et non comme un développement futur de la Russie stalinienne<sup>623</sup>.

---

<sup>620</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1995, p. 24.

<sup>621</sup> Antoine Volodine, *Terminus radieux*, *loc. cit.*, p.382.

<sup>622</sup> Reuben Osborn, *Marxisme et psychanalyse*, Paris, Payot, 1974, p. 119.

<sup>623</sup> James Conant, *Orwell ou le pouvoir de la vérité*, *loc. cit.*, p. 96.

Par le phénomène de la reprise et de la surprise, le récit tend à montrer, voire à inventer, le caractère connexe de ces deux systèmes, les discours associés à l'un servant de grille de lecture à l'autre, et inversement. Il force le lecteur à imaginer les nouveaux enjeux de la domination à partir de combinaisons paradoxales, c'est-à-dire à entendre les slogans révolutionnaires d'autrefois dans la voix des mondialistes d'aujourd'hui : « Capitalistes de tous les pays, unissez-vous! »

Cette esthétique du réalisme socialiste magique ne doit pas être comprise comme un système textuel repérable selon une série de caractéristiques; elle doit plutôt être conçue comme un principe dialectique littéraire à l'œuvre dans chaque récit selon un degré d'intensité variable, principe qui tient compte d'une histoire du XX<sup>e</sup> siècle réécrite en trois temps simultanés, à savoir un passé mixé dans un présent et/ou dans un futur (« La mémoire, loin d'être effet de fragment du passé et d'aveuglement du présent sur lui-même, se voit conférer un rôle dynamique de mise en relation du passé, du présent et de l'avenir<sup>624</sup> »). *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* en fournit un bon exemple. L'intrigue est vaguement située à l'époque de sa publication (le livre est paru vers la fin des années 1990 et le récit appréhende « un changement de millénaire ») et sa finale offre une entrée dans un futur plus ou moins rapproché (avec la liste bibliographique intitulée *Du même auteur, dans la même collection*, où l'année 2012 est mentionnée). Or, dans une logique surréaliste de fusion des contraires, certains éléments du passé totalitaire contaminent la représentation et son présent : ainsi que cela été évoqué précédemment, les péripéties gravitent autour du personnage de Bassmann, qui pâtit dans une prison goulag (à cause de ses écrits dangereux),

---

<sup>624</sup> Sylvie Servoise, « Présentisme et post-exotisme : les frères ennemis », in Frédéric Detue et Lionel Ruffel (dir.), *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique, loc. cit.*, p. 277.

alors qu'il vit dans l'univers capitaliste du vedettariat et non pas dans celui du communisme de Staline. L'interdiscours marxiste décelable dans la parole de ce détenu pourrait faire croire que le monde qu'il décrit est essentiellement teinté par son horizon idéologique, voire par son humeur : les deux interrogateurs, Niouki et Blotno, qualifiés par Bassmann de « salariés de l'idéologie dominante », de « virtuoses du journalisme, du vedettariat et de l'écriture », etc., sont en fait deux simples journalistes. Toutefois, cette hypothèse d'un monde totalitaire construit mentalement et verbalement par Bassmann perd en crédibilité à la lumière des motivations de l'entrevue-interrogatoire de Niouki et Blotno, car elles rappellent celles du NKVD et du KGB à une époque où les Soljenitsyne de ce monde se faisaient incarcérer pour leurs écrits contestataires et critiques du pouvoir : « Ils voulaient, annonçaient-ils, enquêter sur la littérature carcérale, et apporter un éclairage neuf et favorable sur les romances dont plusieurs volumes avaient paru à l'extérieur de la prison, sous la signature d'un de nos prête-noms<sup>625</sup>. » Qui plus est, la mention des Renseignements Généraux en lien avec la mission d'enquête de ces louches journalistes donne l'impression que le monde extérieur est régi par la surveillance d'une police secrète bien organisée comme à l'époque de l'U.R.S.S. :

Je pense aussi que les Renseignements Généraux désiraient évaluer l'état de nos forces et se faire une opinion sur la persistance ou l'extinction de nos capacités de nuire, sur les chances de survie de la propagande égalitariste au-delà du changement de millénaire<sup>626</sup>.

Dans cette perspective, et considérant que Bassmann est incarcéré pour ses écrits post-exotiques, l'expression « société totalitaire » qu'il utilise pour qualifier celle du spectacle et de l'argent (dans laquelle il vit emprisonné) n'est pas tout à fait hors sujet, mais décrit bel et bien le réel :

---

<sup>625</sup> Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze, loc. cit.*, p. 19.

<sup>626</sup> *Ibid.*, p. 19-20.



Les journalistes se présentèrent en insistant sur leur qualité de romanciers parfois en délicatesse avec le pouvoir, car, comme dans toutes les sociétés totalitaires, ceux qui se satisfont de la censure sont aussi ceux qui ont le droit de s'exprimer officiellement contre la censure, et ils articulèrent leurs noms d'auteur avec une humilité désinvolte, comptant peut-être nous impressionner avec leur notoriété, avec la valeur que les organismes de crédit et le public leur reconnaissait [...] <sup>627</sup>.

Bref, avec le réalisme socialiste magique à l'œuvre dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, tout est une question non pas d'inversion, mais bien de fusion, et le monde littéraire de la représentation dépasse celui de la perception de l'auteur – sans tout à fait l'abandonner – pour adhérer à celui de la mémoire historique, tout cela dans un jeu d'influences et de confluences qui cherche à dire allégoriquement la dimension totalitaire de nos démocraties-marchés.

#### **5.4. Du discours aux animaux au rire noir**

Face aux ratages de l'Histoire et à l'hégémonie capitaliste nouvelle, l'interdiscours post-exotique ne fait pas que dénoncer ou constater le post-totalitarisme, il s'adonne en même temps au rire, stratégie textuelle typique de la littérature russe depuis *Le Manteau* et *Le Nez* de Gogol, en réponse à l'écrasement de l'individu face à une société qui lui fait violence :

Rire toxique comme un gaz hilarant, rire jaune comme ces fièvres exotiques qui ravagent les corps de personnages soumis à la question, rire blanc comme *Le Non-Rire* du même Lutz Bassmann, ce rire par défaut, cité au rang de 294<sup>e</sup> titre de la littérature post-exotique, comme il l'était déjà dans *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, rire rouge comme ces étendards imprégnés de sang qui ne battent plus que pour les aurores de carton pâte de quelque dictature frondiste <sup>628</sup>.

En « syllogiste de l'amertume », Volodine n'est pas dupe de ses convictions, et son rictus se fait entendre dans l'ensemble de son œuvre, dans une relation entre le littéraire et le social. Comme le faisait remarquer Bergson, « le rire est un certain geste social, qui souligne et

---

<sup>627</sup> *Ibid.*, p. 19-20.

<sup>628</sup> Bruno Blanckeman, « La charge de la brigade légère. L'humour chez Volodine », in Frédéric Detue et Lionel Ruffel (dir.), *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique, loc. cit.*, p. 137.

réprime une certaine distraction spéciale des hommes et des événements<sup>629</sup> ». Un passage d'*Un navire de nulle part*, tiré de la partie intitulée *Idéologie des eunectes*, constitue un exemple convaincant de ce phénomène de mise à distance par la reprise interdiscursive : « Camarades! Tous! Pour la défense de Petrograd! Poitrine en avant! Poitrine offerte! EN AVANT<sup>630</sup>! » Le mot « eunecte », autre nom pour désigner l'anaconda, est phonétiquement à mi-chemin entre « insecte » et « eunuque », lequel revêt une connotation politique particulière, celui d'hommes castrés, autrefois chargés de fonctions administratives. Dans tous les cas, il s'agit d'une nomenclature qui relève indéniablement de la péjoration, voire d'une ironie qui traite à l'acide une page de l'Histoire russe ainsi que les discours qui l'ont enflammée en 1917.

Ce rire noir devant l'échec de la révolution et face à la dévastation du monde prend sens dans une image archétypale et répétée chez Volodine, qui matérialise le discours pessimiste – bien que combattif – du post-exotisme : la parole adressée aux animaux et aux insectes, en désespoir de cause ou pour cause désespérée, c'est selon. À son sujet, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* donne une première interprétation de sa signification, en lien avec l'intertexte des résistants de *Fahrenheit 451* :

Prenant à témoin des masses et des animaux imaginaires, veillant à ne pas choquer intellectuellement les araignées qui nidifient dans leur cellule, les auteurs post-exotiques continuent à décrire des ailleurs parallèles et un au-delà, comme ils l'ont fait depuis les origines de leur littérature, mais cet au-delà a changé de nature<sup>631</sup>.

---

<sup>629</sup> Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, PUF, 2002, p. 67.

<sup>630</sup> Antoine Volodine, *Biographie comparée de Jorian Murgrave; Un navire de nulle part; Rituel du mépris; Des enfers fabuleux*, loc. cit., p. 267.

<sup>631</sup> Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, loc. cit., p. 72.

En germe dans le roman *Des enfers fabuleux* (« Les crabes qui s'étaient amassés en foule pour écouter ses histoires ne s'émurent pas de ce beuglement<sup>632</sup> »), ce motif va s'imposer dans l'excipit du *Nom des singes*, pour mieux dire l'échec de l'utopie du personnage principal de « fonder Juaupes, une commune égalitariste, et de construire en amont de l'Abacau un dispensaire [...], et d'instaurer là une municipalité chamanique et révolutionnaire<sup>633</sup>. » Arrivés sur leur place de prédilection en pleine forêt tropicale et tout près d'un bidonville, les protagonistes ne trouvent que des araignées pour entendre leur parole révolutionnaire et étrange, laquelle est tirée d'une autre époque et d'un autre monde :

...que les misérables d'entre les misérables soient les maîtres incontestés... absolus... qu'ils éliminent alors ceux qui rechignent... ceux qui ne veulent pas vivre avec eux dans la selve... la révolution est à ce prix... dans la forêt faire table rase... avancer jusqu'à la victoire... [...] abolir l'inégalité... que rien ni personne ne dépasse... que les plus misérables soient la norme... même seul proclamer l'égalité... même depuis la fange... pour la proclamation recourir au langage des plus démunis... même si tous ont disparu... obliger ce langage à vivre... même seul dans la forêt l'apprendre... le parler<sup>634</sup>.

Ce long (inter)discours est écouté d'une oreille presque sourde par ledit peuple d'araignées (« Sans hostilité ni intérêt elles faisaient acte de présence<sup>635</sup> », précise cruellement le texte), indiquant le cul-de-sac réel et idéologique du locuteur. C'est la même chose pour *Terminus radioux*, où la dystopie du kolkhoze n'empêche pas certains des zombies qui l'habitent de discourir auprès des mouches, des chenilles et autres bêtes de compagnie sourdes à leur langage vaguement communiste :

Les journées étaient interminables et il finissait de les remplir en ânonnant les textes grâce auxquels il avait appris à lire. Outre les nuées de mouches et de moustiques, un public de petite taille se rassemblait pour l'écouter, deux ou trois chenilles velues,

---

<sup>632</sup> Antoine Volodine, *Biographie comparée de Jorian Murgrave; Un navire de nulle part; Rituel du mépris; Des enfers fabuleux*, loc. cit., p. 722.

<sup>633</sup> Antoine Volodine, *Le Nom des singes*, loc. cit., p. 227.

<sup>634</sup> *Ibid.*, p. 237-238.

<sup>635</sup> *Ibid.*, p. 238.

quelques fournis, parfois quelques renardeaux qui avaient encore tout à apprendre. Depuis le seuil de sa maisonnette, Oumroug Batiouchine reprenait l'essentiel de ses connaissances. Il faisait des leçons sur la nécessité de la discipline collective dans la toundra, il exposait les moyens d'éradiquer la notion de profit individuel quand il n'y avait plus que du lichen à ronger et que la température baissait en dessous de moins quarante<sup>636</sup>.

À la manière d'une fable postmoderne de La Fontaine, où la dimension moralisatrice a cédé à la didactique du pathétique, cette situation finale de plusieurs livres de Volodine indique une forme radicale de l'échec dans la traversée du post-totalitarisme.

À partir de cette idée de traversée, il est possible, en résumé, de conclure ce chapitre en faisant remarquer que c'est ce paradoxal rictus qui se fait voir dans tous les tableaux d'horreur des récits post-exotiques, signe définitif d'un écrivain acharné et désillusionné qui n'en finit plus de souffler sur les tisons presque éteints de l'espoir vaincu. Ce rire noir constitue la ruse supplémentaire de ses détenus incarcérés, de tous ses ennemis objectifs qui luttent pour la survie de leurs idées par l'hétéronymie, la voix de fuite, la surnarration et autres stratégies textuelles. Issu d'un sentiment partagé par les protagonistes d'Orwell et de Bradbury, ce rictus finit par se confondre avec un sourire en coin, en guise de vengeance devant les traîtres de la révolution qui sont devenus les nouveaux bourreaux; il est la réponse littéraire et définitive face à l'absurde et récent passé de l'humanité, autant que l'appréhension pessimiste et sarcastique face à sa destinée imminente. Depuis l'univers concentrationnaire buriné en code-barres sur la conscience de ceux qui ont vu se réaliser le « meilleur des mondes » allemand et russe au XX<sup>e</sup> siècle, cette crispation du visage et de l'être se prolonge en un cri sonore afin d'anticiper un avenir à la dérive du grand capital planétaire. Dès lors que les cauchemars d'autrefois se greffent aux rêves d'aujourd'hui dans une loi du marché qui devient

---

<sup>636</sup> Antoine Volodine, *Terminus radieux*, *loc. cit.*, p. 222.

martiale et qui mènera peut-être à la destruction de la civilisation et de l'humanité, l'horizon du futur est sans équivoque chez Volodine : vidé de ses illusions utopiques, il flotte en flocons gris comme les cendres d'un oiseau qui aimerait renaître.

## Conclusion

À la lumière de cette analyse en trois chapitres, il est possible de réaffirmer l'hypothèse qui l'a motivée : il existe une nouveauté dans le domaine de l'anticipation francophone, repérable dans un imaginaire dystopique ancré dans le présent et tourné vers le passé révolutionnaire récent de nos sociétés occidentales. Selon diverses références intertextuelles relatives aux grands titres de la dystopie anglo-saxonne, les romans d'Arcan, de Houellebecq et de Volodine inversent non seulement la langue d'usage en la matière (ils écrivent en français une littérature autrefois presque étrangère à cette langue, dirait Volodine), mais ils réinventent aussi la mécanique anticipative, qui a longtemps consisté à simplement grossir dans l'avenir des éléments du présent : les futurs qu'ils décrivent, souvent furtivement, diagnostiquent certes une crise de l'Histoire présente, mais révèlent tout autant les utopies brisées d'autrefois et, en lien direct, le poids des révolutionnaires années 1960 et 1970 sur le monde d'aujourd'hui. Qu'il s'agisse de la Révolution tranquille chez Arcan, de Mai 68 chez Houellebecq ou des échecs de la gauche radicale de 1917 comme des années 1970 chez Volodine, chaque fiction explore directement ou symboliquement l'expérience de l'échec en montrant que l'utopie, par certains côtés, a tourné à vide – qu'elle se nomme modernité ou laïcité, progressisme ou libéralisme, communisme ou socialisme – et que la fin des grands récits (Lyotard) a laissé place à tous les petits récits qui font notre présentisme individualiste : misère sexuelle et religieuse, règne du spectacle et de l'argent, récupération et trahison des discours idéalistes d'autrefois, etc. En d'autres mots, ces auteurs disent de concert que « le temps passé est lourd de l'avenir », tout en dévoilant les tendances néototalitaires de la planète capitaliste qui se lève à l'horizon du futur, tendances souvent symétriquement opposées à ce qu'elles furent dans leur actualisation passée en Allemagne et en Russie. Tout cela, ils le font par l'inventivité

singulière de leur verbe, et ce, sans tomber dans le piège de la pâle imitation stylistique, d'où l'idée d'un nouveau roman, qui n'est évidemment pas un nouveau Nouveau roman. Les uns déconstruisaient les formes romanesques traditionnelles jusqu'à l'illisibilité, les autres font de même avec la temporalité anticipative qu'ils réinventent pour mieux lire leur société.

En ce qui concerne spécifiquement *Paradis, clef en main* de Nelly Arcan, il y a véritablement, pour paraphraser l'expression fameuse de la maison d'édition Denoël, une simple « présence du futur », dans la mesure où la représentation de l'avenir se confond chez elle essentiellement au présent et se conjugue fondamentalement au passé de la modernité québécoise. L'anticipation chez Arcan vise effectivement à réinterpréter le legs de l'autrefois, plus précisément à questionner certains éléments progressistes donnés en héritage par le *Refus global* et la Révolution tranquille. Qu'il s'agisse du lieu en tant que nouveau camp de la mort (à savoir la compagnie Paradis, clef en main), de la remise en question de certains discours triomphalistes féministes par le dispositif de l'ironie (symptomatique de l'échec des deux sexes), des références intertextuelles au *1984* de George Orwell ou au *A Clockwork Orange* d'Anthony Burgess (qui disent les misères de la parentalité à l'ère de la rentabilité professionnelle), d'un héroïsme mis à mal par une société où toutes les générations apparaissent perdantes (et également coupables), *Paradis, clef en main* met en lumière les conséquences de la perte de repères liée, entre autres, à la mort sociologique de Dieu en insistant sur le nihilisme contemporain, celui d'une société de spectacle où même la mort est à vendre. Sans décrire une société totalitaire, le roman en reprend certains traits emblématiques, à commencer par la violence concentrationnaire renversée par l'image de l'euthanasie à la carte, et indique ainsi le spectre d'un totalitarisme invisible et inversé.

Dans la comédie posthumaine imaginée par Michel Houellebecq, il y a aussi une fixation sur l'époque présente, l'avènement des Futurs ne survenant généralement qu'en fin de récit dans son univers dépressif. À l'intérieur de ce cadre général d'anticipation, l'intrication dynamique de dystopies dites mineures (l'essor de l'islam radical ou modéré en Occident) converge vers celle, majeure et métaphysique, de l'asservissement, voire la fin de l'humanité, par la posthumanité totalitaire. Ce syntagme temporel catastrophiste de la possibilité du *nihil* trouve son origine dans le passé des années 1960 françaises : la mise en accusation de Houellebecq insiste sur le développement du libéralisme dans le domaine des mœurs depuis Mai 1968 au détriment de l'ordre religieux d'autrefois, et s'emploie à en fustiger l'idéologie anarchiste, qui fait en quelque sorte figure de nouveau dogme contemporain. « Nous refusons l'idéologie libérale au nom de / l'encyclique de Léon XIII sur la mission sociale de / l'Évangile et dans le même esprit que les prophètes / antiques appelaient la ruine et la malédiction sur la tête / de Jérusalem, / [...] »<sup>637</sup>, affirme Houellebecq, le poète en figure de prophète athée et conservateur, dont le diagnostic vise à maudire la période soixante-huitarde. Selon lui, cette dernière a produit les fruits de la décadence, de la barbarie, tout en mettant en place les conditions d'émergence des nouvelles religiosités (l'islam et l'église raëlienne), menace presque souhaitée à l'idéal républicain, prélude assuré aux néototalitarismes de demain. Des masses hédonistes aux démiurges-récitants, des camps de consommation au gouvernement planétaire, des sauvages du « meilleur des mondes » à la dictature de la Sœur suprême orwellienne, l'univers houellebecquien de demain montre que le Progrès, qu'il soit positivisme ou gauchisme, n'est qu'une utopie de plus qui finira par son contraire, une société

---

<sup>637</sup> Michel Houellebecq, *Poésies*, *loc. cit.*, p. 52.



de *kids* définitifs, écrasés par l'extension du domaine de la lutte économique et sexuelle, asservis par le « nous autres » de la posthumanité. « Jeunesse, beauté, force : les critères de l'amour physique sont exactement les mêmes que ceux du nazisme<sup>638</sup> », affirme le personnage principal de *La Possibilité d'une île* pour décrire sa société, idée autrement extrapolée dans l'utopie des Djerzinski, Hubczejak et Miskiewicz de ce monde, celle qui mène au suicide de l'Occident et de l'humanité.

En ce qui concerne la poétique post-exotique de Volodine, l'anticipation y trouve son originalité dans une dynamique de superposition – celle d'un passé ou d'un présent rabattus sur un futur – voire dans une simultanéité de ces trois temps diffus. Pour reprendre les mots d'un personnage de *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, le temps et sa représentation se donnent « comme des courbes impersonnelles où la mémoire ne pouvait plus distinguer ni passé, ni futur, ni présent<sup>639</sup> ». La littérature ne vise toutefois pas ici à critiquer le discours du progressisme ou du socialisme, nommés égalitarisme chez Volodine, mais bien à préserver son élan désespéré dans des personnages résistants, des ennemis objectifs doubles de ceux de Bradbury qui, pris au piège de l'interrogatoire orwellien, sont appelés à s'évader de ce réel carcéral par différentes ruses poético-narratives. L'enjeu de cette survivance post-exotique vise en même temps à exécrer la trahison de cet idéal dans un univers dialectique et magique où capitalisme rime désormais avec totalitarisme. Cette construction idéologique et langagière constitue la marque d'un auteur pluriel qui anticipe allégoriquement les dernières marges de la gauche depuis les années 1970 : dans *Lisbonne, dernière marge*, il s'agit d'un présent

---

<sup>638</sup> Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, loc. cit., p. 74.

<sup>639</sup> Antoine Volodine, *Biographie comparée de Jorian Murgrave; Un navire de nulle part; Rituel du mépris; Des enfers fabuleux*, loc. cit., p. 36.

vaguement situé dans le contexte des luttes de la RFA, période problématisée par les différentes fictions qui décrivent une époque fictive où se mêlent réminiscence, dénonciation et anticipation; dans *Alto Solo*, les violences totalitaires s'expriment par la figure de Zagobel, double allégorique de Goebbels, qui se présente désormais comme maître orchestre d'une culture de masse nationaliste, étrangement similaire à une possible et éventuelle France du Front national; dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, il y a une conjoncture entre lieu de savoir, société de spectacles et lieu carcéral, donnant une couleur glauque et prophétique aux théories de Lyotard sur la marchandisation du savoir dans *La Condition postmoderne*, comme pour mieux regretter l'idéal d'un savoir libre et gratuit; dans *Des Anges mineurs*, le capitalisme mafieux est planétaire, pour ne pas dire totalitaire, et n'est pas sans rappeler l'avant et l'après *perestroïka* dans un contexte de futur apocalyptique où errent les perdants de l'Histoire; dans *Terminus radieux*, le récit imagine la dévastation d'un monde à venir et en ruine, vaguement similaire à celui de la « Deuxième union soviétique » du président Poutine et du patriarche Cyrille, cauchemar de l'égalitarisme genré et radical. Ces univers parallèles sont hantés par l'imaginaire des camps de concentration, déconstruits dans chaque récit pour mieux réactiver la machine totalitaire et sa mémoire, trouée par l'absence d'un Hitler ou d'un Staline. En cela, c'est aussi les conséquences dystopiques de 1917 que la littérature assume douloureusement. Et même s'il peut évoquer historiquement l'Allemagne (celle de la RAF des années 1970 dans *Lisbonne, dernière marge*), sociologiquement la France (celle de la montée du Parti national des années 1990 dans *Alto solo*), philosophiquement l'Occident (celui de l'ère postmoderne dans *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*) ou économiquement et religieusement la Russie (celle de l'U.R.S.S. avant et après son démantèlement, tout autant que celle actuelle de Poutine), l'univers post-exotique réinvente

toujours le passé totalitaire dans un futur qui dit, lit, vit notre présent en devenir. Sa représentation dystopique de la société apparaît comme un pur espace littéraire qui diagnostique une crise idéologique et intellectuelle dans l'Occident contemporain, comme si elle cherchait à décrire un pays satellite de la gauche qui n'apparaît plus sur aucune carte, sinon celle d'un moment fantasmé auquel la mémoire collective du XX<sup>e</sup> siècle se greffe en corps étranger. Elle est fondamentalement le fruit d'un écrivain désillusionné qui, prisonnier de l'ère post-totalitaire qui est sienne, se demande comment il est possible d'espérer ou même de rire après La Kolyma.

\* \* \* \* \*

Ce qui apparaît évident à la lumière de ce résumé d'ensemble, c'est que la proposition de Jean-Louis Schaeffer présentée en introduction – celle que tout texte de valeur refonde au moins en partie le genre dont il relève – s'applique à Arcan, Houellebecq et Volodine<sup>640</sup>, qui s'approprient l'anticipation pour mieux la réinventer, voire pour en dérégler la ligne temporelle classique. À ce sujet, la sociocritique a permis un constat fondamental à valeur herméneutique : dans ce nouveau roman d'anticipation, la représentation du futur a pour objet un présent social à déchiffrer, qui se veut l'extension d'un passé référentiel et culturel commun. Cette idée de présent social peut sembler paradoxale, puisque, étymologiquement, « anticipation » signifie « prendre par avance » et non pas « prendre en contexte ». C'est néanmoins ce « prendre en contexte », dans sa dimension historique et généalogique, qui configure les récits de ces trois auteurs francophones, à tel point que le principe de distanciation, posé par Darko Suvin dans sa théorisation de la science-fiction et de ses

---

<sup>640</sup> Il faut mentionner ici que Christian Guay-Poliquin s'est partiellement intéressé à cette question dans sa recherche. Cf. Christian Guay-Poliquin, *Au-delà de la "fin": mémoire et survie du politique dans la fiction d'anticipation contemporaine : sociocritique de Dondog d'A. Volodine, Warax de P. Hak, Et je dirai au monde toute la haine qu'il m'inspire de M. Villemain*, mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM, 2013.

sous-genres, se fait parfois très discret ou s'efface presque complètement<sup>641</sup>. Le monde de *Paradis, clef en main* ressemble davantage à celui dans lequel Arcan a vécu, les marques habituelles du futur et de la technologie y étant quasiment réduites à zéro. Les anticipations de Houellebecq, quant à elles, n'englobent habituellement qu'une partie du schéma narratif, dont le cadre général rappelle mimétiquement la France que l'auteur connaît. Le post-exotisme de Volodine, pour sa part, mérite une plus longue explication, du fait de son caractère abscons : l'épithète « exotique » doit être comprise comme une catégorie de l'étranger esthétique, de l'ailleurs temporel, de l'en-dehors historique, de tout non-lieu que l'utopie ne pourrait faire exister que de manière fantasmatique et imaginaire. Pour comprendre le déroutant « futur » volodinien, il faut ajouter à cela que son cadre spatio-temporel vise à déjouer nos réflexes de lecture par des anachronismes ou différentes prises en charge textuelles par l'onirisme, le chamanisme, la folie. Sa technique littéraire ne saurait donc être réduite à l'idée d'anticipation, comme l'indique, par le truchement de la fiction, ce passage de son roman *Écrivains* :

Toutefois, *Rue des mendiants* n'est pas organisé comme le sont les romans d'anticipation et, contrairement à ceux-ci, il n'abonde pas en métaphores offertes au lecteur pour un décryptage sans peine. Les équivalences et les analogies dans *Rue des mendiants* existent, mais il s'agit plus de coïncidences que de correspondances voulues, et le monde mis en place par la narration ne renvoie qu'à lui-même. Il est clos, fabriqué avec une réalité familière tellement distordue qu'elle n'est plus transposable. Il faut l'admettre comme tel et non y voir une description décalée du nôtre<sup>642</sup>.

Même si *Rue des mendiants* n'existe pas, le commentaire critique du narrateur recèle une dimension métatextuelle (et, à certains égards, mensongère) qui concerne l'ensemble des livres de Volodine : ses livres ne sont certes pas « organisés comme les romans

---

<sup>641</sup> *Lanzarote* de Houellebecq, par exemple, constitue un cas limite, dans la mesure où la finale, qui anticipe un scandale sexuel doublé d'un procès, pourrait se situer dans le présent. Il en est de même pour Volodine avec *Lisbonne, dernière marge* : le II<sup>e</sup> siècle signifie-t-il une période à venir ou sert-il à dénoncer allégoriquement un état politique contemporain de l'auteur ?

<sup>642</sup> Antoine Volodine, *Écrivains*, Paris, Seuil, 2010, p. 102.

d'anticipation », mais « le monde mis en place par la narration ne renvoie *pas* qu'à lui-même », mais bien aussi à l'Histoire. Dans tous les cas, loin d'obéir à une logique de la projection à la manière, par exemple, de Welles et de Vernes, l'art d'anticiper chez Arcan, Houellebecq et Volodine s'exprime plutôt dans une représentation verticale de l'horizon temporel, qui actualise la mémoire révolutionnaire et totalitaire du XX<sup>e</sup> siècle selon des possibilités alarmistes d'avenir. En cela, à leur manière, leurs univers s'accordent avec les mots d'Eugène Zamiatine : « Chaque aujourd'hui est tout à la fois un berceau et un linceul : un linceul pour hier, un berceau pour demain. Aujourd'hui, hier et demain sont également proches et également éloignés les uns des autres [...] <sup>643</sup>. »

Dans le même ordre d'idées, à la lumière des grands axes qui ont structuré la présente recherche, plusieurs croisements thématiques et esthétiques permettent de mieux cerner cette nouveauté connexe des œuvres d'Arcan, de Houellebecq et de Volodine. Chez les personnages qui peuplent leurs futurs, l'expérience de l'échec se révèle presque pleinement, dans la mesure où elle se somatise dans leur chair pour dire quelque chose de notre monde idéalement à la dérive et au bord de la ruine. La paraplégie d'Antoinette dans *Paradis, clef en main* n'a rien à voir avec une qualité physique du héros traditionnel, et ce, pour mieux coder en symbole l'impasse de sa génération, simultanément dépassée par la vitesse d'une postmodernité mortifère. Le verbe de sa langue, l'extension de son corps limité, devient son moyen de contestation et de réconciliation avec son passé et celui de sa mère. Dans le même ordre d'idées, la chair meurtrie et famélique des captifs ou des vagabonds de Volodine trouve sa blessure au-delà des barreaux de la prison ou du désert de la postapocalypse, plus précisément

---

<sup>643</sup> Eugène Zamiatine, *Le Métier littéraire* suivi de *Cours sur la technique de la prose littéraire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990, p. 109.

dans la mort de l'utopie qui ronge leur conscience. Le terme « *Untermensch* » qui les désigne ne les empêche toutefois pas de résister à l'annihilation de leur cause qui les brûle de l'intérieur et qui renaît d'un récit à l'autre tel un phénix. L'anti-héros houellebecquien, quant à lui, constitue plus souvent qu'autrement cet élément particulier et pathétique de la masse sociale, à laquelle seuls certains échappent héroïquement pour mieux provoquer sa perte. Bien qu'il n'y ait pas de résistance chez les protagonistes de Houellebecq, qui manifestent leur laideur et leur soif d'amour d'un bout à l'autre de la comédie posthumaine, leur corps jouisseur en régime capitaliste connaît sa propre misère, celle de la « morale » du tout-faire pulsionnel et hédoniste, que la posthumanité finit par pleinement réaliser pour le meilleur et surtout pour le pire : corpuscule de krauze, clonage sériel, etc., sont les nouveaux attributs d'une humanité Frankenstein et totalitaire. Dans tous les cas, l'héroïsme apparaît presque comme une chose désuète du passé, voire comme un rêve utopique désormais impossible, et le pessimisme qui le caractérise rappelle les perdants définitifs ou les résistants désespérés des dystopies d'Huxley, d'Orwell et compagnie.

La poétique du lieu fait voir d'autres rapprochements révélateurs, à commencer par le fait que la territorialité du présent et du futur converge vers l'image de la prison. Plus précisément, les trois auteurs se réapproprient singulièrement ce qui a fait l'identité de l'expérience totalitaire – les camps de concentration – pour l'amalgamer de façon inusitée à des enjeux sociétaux contemporains. Le monde post-exotique exploite ce paradigme avec évidence, en lui faisant subir la réalité onirique du cauchemar. Présent à l'intérieur comme à l'extérieur de la cellule d'interrogatoire, le souvenir pénible du Goulag hante les paysages du futur, révèle l'envers du décor de la révolution communiste, et se présente même

mensongèrement comme un paradis radieux, donnant ainsi au récit une dimension schizophrénique. L'expérience carcérale prend tout son sens dans le système-texte post-exotique (qui l'impose au lecteur par son *architexture*), tout autant que dans une autre idée incongrue, celle du capitalisme totalitaire, que Volodine, campé dans sa posture idéologique, dénonce avec véhémence, à l'assaut des nouveaux maîtres du monde. Même chose avec Houellebecq, pour qui le supermarché fait figure d'un camp de consommation à l'échelle sexuelle et planétaire, comme l'indique allégoriquement le roman *Plateforme*. Le motif de l'île, présenté chez lui comme un paradis utopique, implique surtout le naufrage des idéaux d'autrefois et même celui de l'humanité, dont le destin ultime est de terminer emprisonnée dans l'univers virtuel et matriarcal de la Sœur suprême. Ce motif, qui se veut critique à l'égard de l'idéologie progressiste, n'est pas sans rappeler l'univers d'Antoinette dans *Paradis, clef en main*, détenue dans la prison, toute sociétaire et rose, de sa mère, qui donne à sa fille en héritage le spectacle de soi et surtout les droits et liberté de mourir. Cette prison à ciel ouvert trouve son expression ultime et inversée dans *Paradis, clef en main*, la compagnie du père meurtri et déchu qu'est monsieur Paradis et qu'Antoinette nomme judicieusement « usine à mort ». Bref, le lieu incarne l'envers des utopies révolutionnaires d'antan – communisme, modernité, etc. – autant de mots qui ont désormais valeur d'emprisonnement pour les protagonistes d'Arcan, de Houellebecq et de Volodine. En cela, ils sont singulièrement et une fois de plus les héritiers de la dystopie anglo-saxonne, mais, aussi, à certains égards, de la littérature des camps.

L'interdiscursivité repérable dans ce nouveau roman d'anticipation entretient un rapport certain à l'ironie, dont l'enjeu vise à relativiser ou à disqualifier l'idéologie d'autrefois

et l'utopie qui l'a nourrie. L'analyse de l'idéologème « Il faut tuer le père » dans *Paradis, clef en main* a prouvé la mise à distance de la romancière face à l'idée d'une victoire féministe, montrant plutôt, par le burlesque des symboles animaliers, que la guerre des sexes a surtout fait des perdants : depuis la mère « sacrificatatrice » jusqu'au sacrificateur monsieur Paradis, en passant par le suicidé Léon et la suicidaire Antoinette. La grammaire socialiste et ses discours dans l'œuvre de Volodine subissent le même traitement choc et disent d'une même voix, de la première à la dernière ligne, que la révolution a bel et bien échoué : les slogans plein d'espoir de la gauche d'hier sont ici et là proclamés sans réelle conviction, sinon celle, cruelle, que la dictature du capitalisme l'a emporté sur celle du prolétariat. Et que dire du très cliché « DEMAIN SERA FÉMININ<sup>644</sup> » des *Particules élémentaires*, dans lequel résonnent autant certaines revendications progressistes de Mai 68 que les sourds ricanements de Michel Houellebecq. En matière d'interdiscursivité, l'écrivain français se démarque toutefois de ses compères par l'usage occasionnel d'une narration où se mêlent sans ironie l'analyse sociologique et la description neurasthénique de la réalité du futur, jetant autrement le discrédit sur l'utopie sous toutes ses formes, particulièrement l'utopie transhumaniste. Depuis l'inquiétant dialogue scientifico-littéraire de Bruno et Michel au sujet du meilleur des mondes à venir, en passant par l'enseignement nazi de la Sœur suprême (qui souhaite un holocauste pour l'humanité), la reprise interdiscursive affirme surtout que DEMAIN SERA LA FIN, qu'il soit féminin ou posthumain. Dans tous les cas, ces écrivains proclament, par la dérision de discours dérivés, la dystopie des utopies.

---

<sup>644</sup> Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, *loc. cit.*, p. 311.



Pour ce qui est de la narration, elle problématise cette parenté stylistique en offrant des variations sur un même thème dystopique, pour ne pas dire dictatorial. Le sujet autofictionnel auquel Arcan a habitué son lectorat se mue, dans *Paradis, clef en main*, en sujet culturel, tel que théorisé par Edmond Cros. Cela signifie qu'il faut entendre la collectivité du « on » postmoderne dans la détresse du « je » de la narratrice, laquelle exprime finalement un réquisitoire contre sa *Big Mother* et tout ce qu'elle représente : dictature de l'image, de l'argent, de la performance, autant d'éléments qui accablent la femme moderne (et l'homme). Houellebecq procède autrement, en flirtant parfois avec les formes narratives du réalisme et du naturalisme, et ce, autant pour choquer la doxa littéraire par un retour à l'ordre narratif que pour contrer sa langue de bois grâce au recours à un style indirect libre de type vulgaire. En fait, le démiurge récitant à l'œuvre dans *Les Particules élémentaires* et en puissance dans *La Possibilité d'une île* figure allégoriquement les dictateurs de demain, ceux qui asserviront les sujets ordinaires de la première personne du singulier que sont, par exemple, François de *Soumission* ou Rudy de *Lanzarote*. À l'inverse, Volodine fait usage d'une autre métaphore, celle du piège et de la toile d'araignée, en multipliant les stratagèmes d'une narration aporétique à la limite parfois de l'illisible. L'auteur s'immisce ainsi dans la peau de ses personnages, comme s'il cherchait, à travers eux, à échapper aux ennemis subjectifs qui peuplent son œuvre, qu'il s'agisse des dictateurs Solovieï et Zagoebel de *Terminus radieux* et d'*Alto Solo* ou des inquisiteurs Niouki, Blotno et Kurt Wellenkind du *Post-exotisme leçon, leçon onze* et de *Lisbonne, dernière marge*. Comme une araignée qui tend son piège asymétrique, Volodine tisse son système-prison-narration où capturer rime avec dérouter, et inversement. Il n'existe donc pas une forme narrative privilégiée chez ces trois auteurs, mais

plutôt des modes narratifs divers et inventifs qui figurent tous, à leur manière, une relation à la chefferie totalitaire.

Enfin, la reprise intertextuelle des grands titres de la dystopie anglo-saxonne (et russe) par ces auteurs francophones confirme définitivement l'idée d'une représentation dystopique de la société d'aujourd'hui et de demain dans leurs œuvres respectives. L'influence subtile de Burgess chez Arcan, les références explicites et implicites au *Meilleur des mondes* (et à *Nous autres*) dans les récits de Houellebecq, l'emprunt répété du motif de la communauté résistante de *Fahrenheit 451* chez Volodine ne sont que quelques exemples de cet héritage générique. Le référent ultime partagé par les trois auteurs demeure le roman *1984* d'Orwell : l'ascendance du maître anglais en matière de cauchemar politique est, en effet, indéniable, qu'il s'agisse de l'infâme chambre 101, qui teinte l'imaginaire torturé du post-exotisme, jusqu'à la figure de *Big Brother*, ressuscité par Arcan et Houellebecq sous des traits féminins. À ce chapitre, et en écho à la définition un peu restrictive de la dystopie selon Aldridge évoquée en introduction, il est intéressant de constater que les récits d'Arcan et de Volodine insistent surtout sur la dimension désastreuse du politique comme chez Orwell, alors que Houellebecq explore surtout une vision scientifique du monde qu'il présente parfois et dangereusement comme utopique, et ce, au lieu de la critiquer clairement à la manière classique d'un Huxley. Cela justifie autrement le titre de la présente recherche, qui suggère que les représentations de la société dans ce nouveau roman d'anticipation sont tributaires de la dystopie, sans toutefois se confondre entièrement avec le genre lui-même.

Par extension, en ce qui concerne spécifiquement Houellebecq et, de manière moins affirmée, Arcan, un autre rapprochement d'ordre idéologique avec les premiers titres du genre dystopique s'impose. En référence à l'article d'Angenot mentionné en introduction, la dystopie, que d'autres nomment anti-utopie à ce stade de son développement littéraire, apparaît sous la plume d'auteurs réactionnaires en France au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et connaît un essor jusqu'à la Première Guerre mondiale. En 1846, Émile Souvestre donne le coup d'envoi à ce genre avec son roman *Le monde tel qu'il sera*, suivi par une cascade d'autres œuvres d'écrivains divers : *La cité nouvelle*, ouvrage anonyme associé à Fernand Giraudeau (1868), *La Vie électrique* d'Albert Robida (1890), *L'amour dans cinq mille ans* de Fernand Kolney (1905) et *Enquête sur le monde futur* de Jean Jullien (1909). À ce sujet, Angenot affirme :

L'anti-utopie au XIX<sup>e</sup> siècle représente une stratégie idéologique typée et stable [...]. Elle figure d'emblée, au nom d'un anarchisme conservateur, hostile à l'industrialisation comme au socialisme, une confusion de ces deux voies du changement social et prône indirectement un *statu quo* fondé sur une conception statique de valeurs humaines immuables. Son axiome narratif est celui d'une extrapolation asymptotique qui prétend inscrire les doctrines de progrès dans l'histoire concrète pour en montrer le caractère ultimement despotique, immoral et inhumain<sup>645</sup>.

Même si l'enjeu critique de la comédie posthumaine n'est pas celui d'un « anarchisme conservateur, hostile à l'industrialisation comme au socialisme », son discours s'apparente à celui de ces romans anti-utopiques dans la mesure où il tend à « inscrire les doctrines de progrès dans l'histoire concrète pour en montrer le caractère ultimement despotique, immoral et inhumain. » Pour sa part, Arcan s'inscrit en faux contre l'euthanasie, mesure contemporaine associée aux revendications des progressistes. Il serait toutefois périlleux d'associer cette romancière à un conservatisme proprement dit. Seul Volodine, en mouton noir, reste terré dans

---

<sup>645</sup> Marc Angenot, « Émergence du genre anti-utopique en France : Souvestre, Girardeau, Robida *et al.* », *Interventions critiques, loc. cit.*, p. 253.

ses positions idéologiques (déphasées, diraient certains), bien que son pessimisme postapocalyptique parle à sa manière, négative, de toute perspective de progrès.

Chose certaine, au-delà de toute allégeance idéologique, Arcan, Houellebecq et Volodine pensent de près comme de loin, c'est selon, la question politique du totalitarisme dans leurs œuvres, phénomène que les divers rapprochements tout juste évoqués ont rendu manifeste. Deux cents ans après la Révolution française, 1989 a symboliquement marqué la fin de l'ère totalitaire, et il est intéressant de souligner que c'est autour de cette période que ces trois auteurs ont pris la plume : Arcan et Houellebecq un peu après; Volodine un peu avant. Témoins attentifs des nouveaux enjeux socio-économiques de leur société en mutation à l'ère de la globalisation néolibérale, ils ont répondu, sans doute inconsciemment et à leur manière bien complémentaire, aux propos d'Arendt, qui affirmait : « Rien ne caractérise mieux les mouvements totalitaires en général, et la gloire de leurs leaders en particulier, que la rapidité surprenante avec laquelle on les oublie et la facilité surprenante avec laquelle on les remplace<sup>646</sup>. » Au sujet de ce remplacement imaginé par la fiction de l'anticipation, il a été posé en introduction que la présente analyse ne cherchait pas à prouver de façon scolaire que son corpus illustre point par point la théorie du totalitarisme d'Arendt. Après analyse, il est toutefois étonnant de constater que, pris dans leur ensemble (à la manière de pièces d'un casse-tête impressionniste divisé en trois grands morceaux), ces œuvres exemplifient en quelque sorte ladite théorie de la philosophe, à condition cependant de l'entrevoir dans l'esprit novateur d'Huxley, comme cela a été mentionné en introduction : « Il n'y a, bien entendu,

---

<sup>646</sup> Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*, loc. cit., p. 611.

aucune raison pour que les totalitarismes nouveaux ressemblent aux anciens<sup>647</sup>. » La représentation de la masse chez Houellebecq, la disparition de la sphère privée chez Arcan, les violences totalitaires des interrogatoires qui convergent vers l'horreur concentrationnaire chez Volodine, la figure du *Fürher* réinventée trois fois plutôt qu'une chez ces auteurs, pour ne donner que quelques exemples, répondent de façon surprenante et inquiétante à la définition d'Arendt, au prix toutefois d'une inversion parfois symétrique de ses éléments emblématiques, en reprenant les idées de Todorov et de Wolin.

Qu'il soit inversé, en pièces détachés ou *soft*, le cauchemar politique imaginé par ces écrivains francophones procède d'un dernier paradoxe : ce qui nourrit la *Bête*, ce n'est pas l'absence complète de liberté, mais plutôt son exaltation totale et à tout prix. Être libre de se tuer (Arcan), de se consommer sexuellement ou de se réinventer scientifiquement (Houellebecq), de détruire le tissu social ou la planète entière (Volodine), apparaît non seulement comme la perversion de cette valeur fondamentale – par la dévastation instrumentale de soi, de l'autre et du monde – mais aussi comme l'effet pervers d'un capitalisme qui, triomphant après la chute du mur de Berlin et conjugué à différentes tendances actuelles de l'évolution sociale, dicte les nouvelles valeurs du nihilisme : société du spectacle, de l'hyperréalité, de la compétition, de la marchandisation, bref de l'aliénation et de l'annihilation. Ce n'est donc pas la liberté en soi que ces auteurs dénoncent, mais son mirage dans un monde de plus en plus esclave de ses mille dictateurs individualistes. Ce n'est pas plus l'utopie, celle qui aspire à un monde meilleur, qu'ils rebutent, mais plutôt sa récupération cynique et sa déviation dystopique, croulant sous le poids du principe de réalité. Entre

---

<sup>647</sup> Aldous Huxley, *Le Meilleur des mondes*, *loc. cit.*, p. 14.

traumatisme et prophétisme, le nouveau roman d'anticipation cherche ainsi bien plus qu'à accuser un passé ou à exécrer un présent, il tente de prévenir le monde des pièges de l'avenir. L'apocalypse qu'il propose est complexe et multiforme, comme pour mieux actualiser la vision de l'évangéliste : « Alors je vis *surgir de la mer une Bête* portant sept têtes et dix cornes, sur ses cornes dix diadèmes, et sur ses têtes des titres blasphématoires<sup>648</sup>. » Que celui qui a des yeux pour lire comprenne.

---

<sup>648</sup> Saint Jean, « L'Apocalypse », *La Bible de Jérusalem*, Paris, Éditions du Cerf, 1961, p. 1630.

## Bibliographie

### 1. Corpus primaire

\**Nota bene* : Les romans de notre corpus d'étude sont en gras. Les thèses, mémoires, livres, articles ou documentaires portant sur Arcan, Houellebecq et Volodine cités durant le présent travail se trouvent dans la deuxième section, intitulée Corpus secondaire.

#### Nelly Arcan

*Œuvres :*

ARCAN, Nelly, *Putain*, Seuil, Paris, 2001.

\_\_\_\_\_, *Folle*, Paris, Point, 2005.

\_\_\_\_\_, *À ciel ouvert*, Paris, Points, 2009.

\_\_\_\_\_, *Paradis, clef en main*, Montréal, Coups de tête, 2009.

*En collaboration :*

ARCAN, Nelly et BOURGUIGNON, Pascale, *L'Enfant dans le miroir*, Montréal, Marchand de feuilles, 2007.

*Entrevue (citée dans la thèse) :*

ARCAN, Nelly, « La disparition des femmes », *L'actualité*, 15 septembre 2007.

*Essai :*

ARCAN, Nelly, *Burqa de chair* (préface de Nancy Huston), Paris, Seuil, 2011.

#### Michel Houellebecq

*Œuvres (romans et recueils de poèmes) :*

HOUELLEBECQ, Michel, *Poésies*, Paris, J'ai lu, 2000.

\_\_\_\_\_, *La Poursuite du bonheur*, Paris, Librio, 2000.

\_\_\_\_\_, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, J'ai lu, 2001.

\_\_\_\_\_, *Les Particules élémentaires*, Paris, J'ai lu, 2001.

\_\_\_\_\_, *Plateforme*, Paris, J'ai lu, 2002.

\_\_\_\_\_, *Lanzarote et autres textes*, Paris, Librio, 2003.

\_\_\_\_\_, *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005.

\_\_\_\_\_, *Configuration du dernier rivage*, Paris, Flammarion, 2013.

\_\_\_\_\_, *Non réconcilié. Anthologie personnelle 1991-2013*, Paris, Gallimard (NRF), 2014.

\_\_\_\_\_, *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015.

*En collaboration :*

HOUELLEBECQ, Michel et LÉVY, Bernard-Henry, *Ennemis publics*, Paris, Flammarion/Grasset, 2008.

*Entrevues (citées dans la thèse) :*

WEITZMANN, Marc, « Entretien avec Michel Houellebecq », *Les Inrockuptibles*, n° 161, août 1998, p. 38.

SÉNÉCAL, Didier, « Entretien avec Michel Houellebecq », *Lire*, n° 298, septembre 2001, p. 28-36.

*Essais (cités dans la thèse) :*

HOUELLEBECQ, Michel, *H.P. Lovecraft contre le monde contre la vie*, Paris, J'ai lu, 2007.

\_\_\_\_\_, *Interventions 2*, Paris, Flammarion, 2009.

### Antoine Volodine

*Œuvres (sous le nom d'Antoine Volodine) :*

VOLODINE, Antoine, *Biographie comparée de Jorian Murgrave; Un navire de nulle part; Rituel du mépris; Des enfers fabuleux*, Paris, Denoël, 2003.



- \_\_\_\_\_, *Lisbonne, dernière marge*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Alto solo*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Le Nom des singes*, Paris, Éditions de Minuit, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Nuit blanche en Balkhyrie*, Paris, Gallimard, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Vue sur l'ossuaire*, Paris, Gallimard, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Dondog*, Paris, Points, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Bardo or not bardo*, Paris, Points, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Nos animaux préférés*, Paris, Seuil, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Des Anges mineurs*, Paris, Points, 2007.
- \_\_\_\_\_, *Songes de Mevlido*, Paris, Seuil, 2007.
- \_\_\_\_\_, *Le Port intérieur*, Paris, Éditions de Minuit, 2010.
- \_\_\_\_\_, *Écrivains*, Paris, Seuil, 2010.
- \_\_\_\_\_, *Terminus radieux*, Paris, Seuil, 2014.

*En collaboration :*

VOLODINE, Antoine et AUBERT, Olivier, *Macau*, Paris, Seuil, 2009.

*Articles et entrevue de Volodine (cités dans la thèse) :*

VOLODINE, Antoine, « De la pétrification considérée comme un système de défense », *Spirale*, n° 176, janvier-février 2001, p. 20-21.

\_\_\_\_\_, « Écrire en français une littérature étrangère », *Chaoïd*, n° 6, automne-hiver 2002.

\_\_\_\_\_, (interviewed by Jean-Didier Wagneur), « Let's Take that From the Beginning Again... », *SubStance*, Issue 101, vol. 32, n° 2, 2003.

*Sous le pseudonyme de Lutz Bassmann :*

BASSMANN, Lutz, *Haïkus de prison*, Paris, Éditions Verdier, 2008.

\_\_\_\_\_, *Avec les moines-soldats*, Paris, Éditions Verdier, 2008.

\_\_\_\_\_, *Les aigles puent*, Paris, Éditions Verdier, 2010.

\_\_\_\_\_, *Danse avec Nathan Golshem*, Paris, Éditions Verdier, 2012.

\_\_\_\_\_, *Black Village*, Paris, Éditions Verdier, 2017.

*Sous le pseudonyme de Manuela Draeger :*

DRAEGER, Manuela, *Pendant la boule bleue*, L'École des Loisirs, 2002.

\_\_\_\_\_, *Au Nord des gloutons*, Paris, L'École des Loisirs, Médium, 2002.

\_\_\_\_\_, *Nos Bébés-pélicans*, Paris, L'École des Loisirs, 2003.

\_\_\_\_\_, *Le Deuxième Mickey*, Paris, L'École des Loisirs, 2003.

\_\_\_\_\_, *La Course au kwak*, Paris, L'École des Loisirs, 2004.

\_\_\_\_\_, *L'Arrestation de la grande Mimille*, Paris, L'École des Loisirs, 2007.

\_\_\_\_\_, *Belle-Méduse*, Paris, L'École des Loisirs, 2008.

\_\_\_\_\_, *Un Œuf dans la foule*, Paris, L'École des Loisirs, 2009.

\_\_\_\_\_, *Le Radeau de la sardine*, Paris, L'École des Loisirs, 2009.

\_\_\_\_\_, *Onze rêves de suie*, Paris, L'Olivier, 2010.

\_\_\_\_\_, *La Nuit des mis bémols*, Paris, L'École des Loisirs, 2011.

\_\_\_\_\_, *Herbes et golems*, Paris, L'Olivier, 2012.

\_\_\_\_\_, *Moi, les mammouths*, Paris, L'École des Loisirs, 2015.

*Sous le pseudonyme d'Elli Kronauer :*

KRONAUER, Elli, *Ilia Mouromietz et le rossignol brigand*, Paris, L'École des Loisirs, 1999.

- \_\_\_\_\_, *Aliocha Popovitch et la rivière Saphrate*, Paris, L'École des Loisirs, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Soukmane fils de Soukmane et les fleurs écarlates*, Paris, L'École des Loisirs, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Sadko et le tsar de toutes les mers océanes*, Paris, L'École des Loisirs, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Mikhaïlo Potyk et Mariya la très-blanche mouette*, Paris, L'École des Loisirs, 2001.

## **2. Corpus secondaire (titres cités dans la thèse)**

*Thèses de doctorat et mémoires de maîtrise :*

- DANIS, Simon, *La fantasmagorie du grand remplacement dans le roman français contemporain (Renaud Camus, Éric Zemmour, Michel Houellebecq)*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2016.
- DEJONCKHEERE, Emilie, *Représentation d'une « néo-humanité » chez Maurice Dantec, Michel Houellebecq et Jean-Christophe Rufin*, thèse de doctorat, Houston, Rice University, 2011.
- GORDON-MARCOUX, Karine, *L'emprise maternelle ou l'absence de frontières dans Paradis, clef en main de Nelly Arcan, Insecte de Claire Castillon et Crève, maman! de Mô Singh*, mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM.
- GRANGER REMY, Maud, *Le Roman Posthumain*, thèse de doctorat, New York, Université de New York, 2006.
- GUAY-POLIQVIN, Christian, *Au-delà de la "fin": mémoire et survie du politique dans la fiction d'anticipation contemporaine : sociocritique de Dondog d'A. Volodine, Warax de P. Hak, Et je dirai au monde toute la haine qu'il m'inspire de M. Villemain*, mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM, 2013.
- LAMARRE, Mélanie, *Représentations de l'utopie dans la fiction romanesque contemporaine : Antoine Volodine, Olivier Rolin*, thèse de doctorat, Lille, Université Charles de Gaulle, 2010.
- LETENDRE, Daniel, *Le Discours utopique dans La Possibilité d'une île de Michel Houellebecq*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2008.

*Livres et articles :*

- ALDRIDGE, Alexandra, *The Scientific World View in Dystopia*, Michigan, UMI Research Press, 1984.

- AMOSSY, Ruth, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997.
- ANGENOT, Marc, « Émergence du genre anti-utopique en France : Souvestre, Girardeau, Robida *et al.* », *Interventions critiques*, Montréal, vol. 4 (Discours social/Social Discourse), Presses de l'Université McGill, 2003, p. 247-254.
- APPLEBAUM, Anne, *Goulag*, Paris, Gallimard, 2008.
- ARAGON, Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira, 1969.
- ARENDT, Hannah, *Les Origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*, Paris, Quarto Gallimard, 2002.
- ARISTOTE, *Métaphysique*, Paris, Vrin, 2003 (tome I, livre gamma, 1, 1003).
- ARRABAL, Fernando, *Houellebecq*, Paris, Cherche midi, 2005.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2013.
- BARDOLLE, Olivier, *La littérature à vif (le cas Houellebecq)*, Paris, Esprit des Péninsules, 2004.
- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Points, 1972.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1992.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 2002.
- \_\_\_\_\_, *La Société de consommation*, Paris, Folio essais, 2009.
- BEAUCHAMP, Gorman, « Technology in the Dystopian Novel », *Modern Fiction Studies*, vol. 32, n° 1, 1986, p. 53-63.
- BEAUDRY, Jacques, *Le Cimetière des filles assassinées. Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann, Sarah Kane, Nelly Arcan*, Montréal, Nota bene, 2015.
- BÉGAUDEAU, François (dir.), *Devenirs du roman*, Paris, Naïve, 2007.
- BELLANGER, Aurélien, *Houellebecq, écrivain romantique*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2010.
- BERGSON, Henri, *Le Rire*, Paris, PUF, 2002.

- BIRON, Michel, « Écrire du côté de la mort », *Voix et Images*, vol. 27, n° 2, 2002, p. 337-342.
- BORDUAS, Paul-Émile, *Refus global et autres écrits*, Louiseville, Typo, 1997.
- BOSSE, Anke et MAMATSASHVILI, Atinati (dir.), *Littérature et totalitarisme 1. Écrire pour témoigner*, Namur, Presses universitaires de Namur, 2014.
- BOUCHER, David, « Aux racines du théâtre et du cinéma de l'absurde : Witkiewicz, Buñuel et la vision philosophique de Rensi », *The Problems of Literary Genres*, n° 109, 2012, p. 59-78.
- BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Points, 2002.
- BOZZETTO, Roger, *La Science-fiction*, Paris, Armand Colin, 2007.
- BRADBURY, Ray, *Fahrenheit 451*, Paris, Denoël, 1997.
- BRASSARD, Christina, « Folle de Nelly Arcan (2004) : les " déterminations biologiques " dans la construction identitaire masculine », *Romanica Silesiana*, vol. 8.1, 2013, p. 198-206.
- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1995.
- BURGESS, Anthony, *A Clockwork Orange*, London, Penguin, 2000.
- CALVINO, Italo, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Points, 1995.
- CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Folio, 1995.
- CAMUS, Renaud, *Le Grand Remplacement*, Plieux, Chez l'auteur, 2015.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Folio, 1997.
- CLICHE, Anne Éline, « " Une voix en moi, pas la mienne " », *Tangence*, n° 105, 2014.
- CHABERT, George, « Michel Houellebecq, lecteur d'Auguste Comte », *Revue romane*, 37 (2), 2002, p. 187-204.
- CHROSTEK, Katharina, *Utopie und Dystopie bei Michel Houellebecq. Komparatistische Studien*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011.
- CIORAN, Émile M., *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, 2001.

- CLÉMENT, Murielle Lucie et VAN WESEMAEL, Sabine (dir.), *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam, Rodopi, 2007.
- CLÉMENT, Murielle Lucie, *Houellebecq, sperme et sang*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Michel Houellebecq revisité : l'écriture houellebecquienne*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- COLSON, Raphaël et RUAUD, André-François, *Science-fiction : les frontières de la modernité*, Saint-Laurent-d'Oingt, Mnémos, 2014.
- COMTE, Auguste, *Discours sur l'Esprit positif*, Montréal, Les classiques des sciences sociales, 2002.
- CONANT, James, *Orwell ou le pouvoir de la vérité*, Marseille, Agone, 2012.
- COUTY, Daniel (dir.), *Histoire de la littérature française*, Paris, Bordas, 2004.
- CROS, Edmond, *La Sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- CURIEN, Annie (dir.), *Écrire au présent. Débats littéraires franco-chinois*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2004.
- D'ALMEIDA, Fabrice, *La Vie mondaine sous le nazisme*, Paris, Perrin, 2008.
- DANTEC, Maurice G., *Le Théâtre des opérations : journal métaphysique et polémique 1999*, Paris, Folio, 2000.
- DEBORD, Guy, *Commentaires sur la société du spectacle suivi de Préface à la quatrième édition italienne de " La Société du Spectacle "*, Paris, Gallimard, 1996.
- \_\_\_\_\_, *La Société du Spectacle*, Paris, Folio, 2001.
- DELVAUX, Martine, « Écriture et nudité. Les femmes de Nelly Arcan et de Vanessa Beecroft », *Tangence*, n° 103, 2013, p. 79-91.
- DERRIDA, Jacques et Élisabeth ROUDINESCO, *De quoi demain... Dialogue*, Paris, Flammarion, 2001.
- DESROCHE, Henri, « Les cavalcades de l'utopie », *Magazine littéraire*, n° 139, juillet-août 1978, p. 20.
- DETUE, Frédéric et OUELLET, Pierre (dir.), *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons avec Antoine Volodine*, Montréal, VLB, 2008.

- DETUE, Frédéric et RUFFEL, Lionel (dir.), *Volodine, etc. Post-exotisme, poétique, politique*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- DORÉ, Kim, « Doléances d'un surhomme ou La question de l'évolution dans *Les particules élémentaires* de Michel Houellebecq », *Tangence*, 70, 2002, p. 67-83.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Les Frères Karamazov*, Paris, Babel, 2002, (vol. 1 et 2).
- DUCHATELET, Christophe, Jacques HENRIC, Jean-Yves JOUANNAIS, Catherine MILLET, *Michel Houellebecq*, Paris, IMEC éditeur/Artpress, 2012.
- DUFOUR, Dany-Robert, *La Cité perverse. Libéralisme et pornographie*, Paris, Folio, 2012.
- DUMONT, Georges Henri, *Hans Memling*, Deventer, Marabout université, 1966.
- DUPUIS, Gilles, « Arcanes de Montréal : la métropole dans les romans de Nelly Arcan », *Études littéraires*, vol. 45, n° 2, 2014, p. 27-40.
- ESSLIN, Martin, *The Theatre of the Absurd*, London, Methuen, 2001.
- FAYE, Éric, *Dans les laboratoires du pire. Totalitarisme et fiction littéraire au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 1993.
- FORTIER, Frances, « Le problème de l'autorité narrative dans la fiction québécoise : modalités et perspectives », *Voix et Images*, vol. 36, n° 1, (106) 2010.
- GATTÉGNO, Jean, *La Science-fiction*, Paris, PUF, 1992.
- GAUVIN, Lise et al. (dir.), *Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS Éditions, 2013.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil (collection Poétique), 1972.
- GENETTE, Gérard et TODOROV, Tzvetan (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Point, 1986.
- GLEIZE, Mélanie, « Reine », *Spirale*, n° 204, 2005, p. 56-57.
- GOUANVIC, Jean-Marc, *La Science-fiction française au XX<sup>e</sup> siècle : (1900-1968). Essai de socio-poétique d'un genre en émergence*, Amsterdam, Rodopi (« Faux titre »), 1994.
- GREVISSE, Maurice et GOOSSE, André, *Le Bon usage*, Bruxelles, De Boeck, 14<sup>e</sup> édition, 2008.
- GUCHET, Yves, *Littérature et politique*, Paris, Armand Colin, 2000.

- HAMEL, Yan et PARENTEAU, Olivier, « Pour la sociocritique : l'École de Montréal », *Spirale*, n° 223, novembre-décembre 2008, p. 15.
- HAREL, Simon, « La méchanceté littéraire : les figures malaises de l'autre et de soi », *Le Coq-héron*, n° 192, 2008, p. 57-69.
- HANANIA, Cécile, « Arcan, Nelly. *Paradis, clef en main* », *Dalhousie French Studies*, vol. 90, printemps 2010, p. 174-175.
- HERMAN, Maxime, *Vie et œuvre de Vladimir Soloviev*, Fribourg, Éditions universitaires Fribourg (Suisse), 1995.
- HERTZLER, Joyce Oramel, *The History of Utopian Thought*, New York, Macmillan, 1923.
- HESS, Rudolf, *Le Commandant d'Auschwitz parle*, Paris, Julliard, 2007.
- HITLER, Adolf, *Mon Combat*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1979.
- HUGLO, Marie-Pascale, « The Post-Exotic Connection : Passage to Utopia », *SubStance*, Issue 101, vol. 32, n° 2, 2003.
- \_\_\_\_\_, « D'aplomb », *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 14, 2007-2008, p. 143-146.
- HUXLEY, Aldous, *Island*, New York, Harper Perennial, 2009.
- \_\_\_\_\_, *Le Meilleur des mondes*, Paris, Pocket, 2010.
- HOTTOIS, Gilbert, *Philosophie et Science-Fiction*, Paris, J. Vrin (Annales de l'Institut de philosophie et de sciences), 2000.
- HUDDE, Hinrich et KUON, Peter (dir.), *De l'utopie à l'uchronie : formes, significations, fonctions*, Actes du colloque d'Erlangen (16-18 octobre 1986), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988.
- IBRAHIM, Laïth Khaled, « Qu'est-ce que l'utopie? », *Dirasat : Human and Social Sciences*, vol. 43, n° 1, 2016, p. 307-317.
- JAHANCHAH, Amir, *Vaincre le III<sup>e</sup> totalitarisme*, Paris, Ramsay, 2001.
- JEAN (saint), « L'Apocalypse », *La Bible de Jérusalem*, Paris, Éditions du Cerf, 1961.
- \_\_\_\_\_, « Évangile selon saint Jean », *La Bible de Jérusalem*, Paris, Pocket, 1998.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1978.



- KUHNE, Cecil (dir.), *Seeing Through The Eye : Malcom Muggeridge on Faith*, San Francisco, Ignatius Press, 2005.
- KOGON, Eugen, LANGBEIN, Hermann et RÜCKERL, Adalbert, *Les Chambres à gaz, secret d'État*, Paris, Éditions de Minuit, 2000.
- KOVAČ, Nikola, *Le Roman politique. Fictions du totalitarisme*, Paris, Éditions Michalon, 2002.
- LAFORÉST, Daniel, « Les révolutionnaires rêvent-ils de moutons électriques? », *Spirale*, n° 219, 2008, p. 53-54.
- LAMARRE, Mélanie, *Ruines de l'utopie : Antoine Volodine, Olivier Rolin*, Paris, Septentrion, 2014.
- LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, « Dans la fiction, absolument », *Voix et images*, n° 1 (106), automne 2010, 133-136.
- LAROSE, Jean, *La Petite noirceur*, Montmagny, Boréal, 1993.
- LECOURT, Dominique, *Humain, posthumain*, Paris, PUF, 2003.
- LEDOUX-BEAUREGARD et MAVRIKAKIS, Catherine, « L'œuvre du fantasme infanticide et matricide dans l'évolution d'une prise de parole au féminin », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 13, n° 1, janvier 2009, p. 91-99.
- LEIBNIZ, *Essais de théodicée*, Paris, Flammarion, éd. Brunshwig, 1969.
- LEMIEUX, Raymond, « Penser la religion au Québec », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 11, n° 1, 2008, p. 225-236.
- LIMAT-LETELLIER, Nathalie et MIGUET-OLLAGNIER, Marie (dir.), *L'intertextualité*, Paris, Les Belles Lettres, 1998.
- LINDENBERG, Daniel, *Le Rappel à l'ordre : enquête sur les nouveaux réactionnaires*, Paris, Seuil, 2002.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'Ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Folio, 1997.
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

- MANCINI, Candice L., *Censorship in Ray Bradbury's Fahrenheit 451*, Detroit, Greenhaven Press, 2011.
- MANNOORETONIL, Agnès, « Des astronefs dans la littérature », *Études. Revue de culture contemporaine*, vol. 5, mars 2015, p. 77-87.
- MARCOTTE, Gilles, *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone, 1989.
- MARIS, Bernard, *Houellebecq économiste*, Paris, Flammarion, 2014.
- MEUNIER, Emmanuel-Martin et WARREN, Jean-Philippe, *Sortir de la « Grande noirceur ». L'horizon « personnaliste » de la Révolution tranquille*, Cap-Saint-Ignace, Septentrion, 2002.
- MEULEAU, Maurice, *L'Histoire de France en 100 mots célèbres*, Paris, Armand Colin, 2010.
- MORE, Thomas, *Utopia*, London, Penguin Classics, 2012.
- MOHR, Dunja M., *Worlds apart? Dualism and Transgression in Contemporary Female Dystopias*, Jefferson (NC), McFarland and Co., 2005.
- MONTREMY, Jean-Maurice, « Volodine tricéphale », *Livres hebdo*, n° 823, vendredi 28 mai 2010, <http://www.editions-verdrier.fr/v3/œuvre-lesaiglespuent.html>.
- MÜLLER, Jürgen Ernst, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinemas : revue d'études cinématographiques*, n° 2-3, 2000, p. 105-134.
- NEGRI, Antonio, *Traversées de l'Empire*, Paris, L'Herne, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Folio, 1995.
- NOGUEZ, Dominique, *Houellebecq, en fait*, Paris, Fayard, 2003.
- NYE, Joseph S., *Soft power*, New York, Public Affairs, 2004.
- ORWELL, George, *1984*, Paris, Folio, 2007.
- OSBORN, Reuben, *Marxisme et psychanalyse*, Paris, Payot, 1974.
- PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris, Folio classique, 2004.
- PETERSON, Michel, « Ce qui se tient là derrière », *Spirale*, n° 234, automne 2010, p. 76-78.

- \_\_\_\_\_, « Nelly me tangere », *Filigrane : écoutes psychanalytiques*, vol. 21, n° 2, 2012, p. 127-142.
- POLIN, Claude, *Le Totalitarisme*, Paris, PUF, 1982.
- POPOVIC, Pierre, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Folio essais, 2010.
- PRUCHER, Jeff, *Brave New Words. The Oxford Dictionary of Science Fiction*, New York, Oxford University Press, 2007.
- RABELAIS, François, *Pantagruel*, Paris, Les Classiques de Poche, 2011.
- RASSON, Luc, *L'Écrivain et le Dictateur : écrire l'expérience totalitaire*, Paris, Imago, 2008.
- REICH, Wilhelm, *La Psychologie de masse du fascisme*, Paris, Payot, 1972.
- RIMBAUD, Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, NRF, 1993.
- ROBIN, Régine, *Le Réalisme socialiste : une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986.
- ROBITAILLE, Antoine, *Le Nouvel homme nouveau. Voyage dans les utopies de la posthumanité*, Montréal, Boréal, 2007.
- ROCHE, Anne et VIART, Dominique (dir.), *Antoine Volodine, fictions du politique*, Paris, Caen, 2006.
- ROUSSET, David, *L'Univers concentrationnaire*, Paris, Hachette littératures, 2008.
- REUBER, Alexandra, « À la recherche de l'identité dans *Alto solo* d'Antoine Volodine », *Études françaises*, vol. 46, n° 2, 2010.
- RUFFEL, Lionel, *Le Dénouement*, Paris, Verdier, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Volodine post-exotique*, Nantes, C. Defaut, 2007.
- RUFIN, Jean-Christophe, *Globalia*, Paris, Gallimard, 2004.
- SAINT-GELAIS, Richard, « Faction Antoine Volodine », *Tangence*, n° 52, septembre 1996, p. 89-104.

- \_\_\_\_\_, *L'Empire du pseudo : modernités de la science-fiction*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 1999.
- SANSAL, Boualem, *2084 : La fin du monde*, Paris, Gallimard, 2015.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Du texte au genre », in Gérard Genette et de Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Point, 1986, p. 179-205.
- \_\_\_\_\_, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989.
- SELLIER, Philippe, *Le Mythe du héros*, Paris, Bordas, 1990.
- SMART, Patricia, *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan*, Montréal, Boréal, 2014.
- SOLJENITSYNE, Alexandre, *Le Premier cercle*, Paris, Robert Laffont, 1968.
- \_\_\_\_\_, *Une journée dans la vie d'Ivan Denissovitch*, Paris, 10/18, 1995.
- SPENGLER, Oswald, *Le Déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle (tome II)*, Paris, Gallimard, 1976.
- STERLING, Bruce, *Mozart en verres miroirs*, Paris, Folio/SF, 2001.
- STERNBERG, Jacques, *Les Chefs-d'œuvre de la science-fiction*, Paris, Planète, 1970.
- SUVIN, Darko, *Pour une poétique de la science-fiction. Études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977.
- TODOROV, Tzvetan, *Le Siècle des totalitarismes*, Paris, Bouquins, 2010.
- VAN WESEMAEL, Sabine (dir.), *Michel Houellebecq*, Amsterdam, Rodopi, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Michel Houellebecq : le plaisir du texte*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- VIART, Bruno, *Houellebecq au laser : la faute à Mai 68*, Paris, Ovidia, 2010.
- VOLTAIRE, *Candide*, Paris, Bordas, Univers des Lettres Bordas, 1992.
- WAGNER, Frank, « Leçon 12 : Anatomie d'une révolution post-exotique », *Études littéraires*, vol. 33, n° 1, 2001, p. 187-199.
- \_\_\_\_\_, « On ne badine pas avec la mort. Esquisse d'une typologie des résurrections fictionnelles », *Poétique*, n° 135, 2003, p. 333-353.
- WOLIN, Sheldon S., *Democracy Incorporated. Managed Democracy and the Specter of Inverted Totalitarianism*, Princeton, Princeton University Press, 2008.

YE'OR, Bat, *Eurabia : l'axe euro-arabe*, Paris, J.-C. Godefroy, 2006.

ZAMIATINE, Eugène, *Le Métier littéraire suivi de Cours sur la technique de la prose littéraire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990.

\_\_\_\_\_, *Nous autres*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 2015.

ZEMMOUR, Éric, *Le Suicide français*, Paris, Albin Michel, 2014.

ŽIŽEK, Slavoj, *Fragile absolu. Pourquoi l'héritage chrétien vaut-il d'être défendu?*, Paris, Champs essais, 2008.

\_\_\_\_\_, *Vivre la fin des temps*, Paris, Flammarion, 2011.

*Documentaires (films) :*

CARRÉ, Jean-Michel, *Poutine... pour toujours?*, film documentaire, France, Les Films grain de sable, 2014.

WEINSTEIN, Larry, *Shostakovich against Stalin. The War Symphonies*, film documentaire, Canada / Allemagne / Pays-Bas, Rhombus Media / IdtV Cultuur / ZDF / Arte, 1997.