

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

*Le Discours utopique dans
La Possibilité d'une île
de Michel Houellebecq*

Par
Daniel Letendre

Département des littératures de langue française
Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M. A.
en Études françaises

Août 2008

© Daniel Letendre 2008



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Le Discours utopique dans
La Possibilité d'une île *de Michel Houellebecq*

présenté par :
Daniel Letendre

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Élisabeth Nardout-Lafarge

.....
président-rapporteur

Ugo Dionne

.....
directeur de recherche

Gilles Dupuis

.....
membre du jury

RÉSUMÉ

Ce mémoire vise à analyser la construction du discours utopique dans le roman *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq. Ce texte, mêlant le récit d'anticipation, la science-fiction et une réflexion sur la société contemporaine, présente un amalgame des modalités utopiques classiques et modernes – utopie, anti-utopie, uchronie, etc.

Nous nous attacherons d'abord à définir ces différentes modalités utopiques en prenant soin d'énumérer les conditions littéraires et sociales de leur apparition. Cette typologie nous permettra ensuite d'évaluer l'appartenance du texte de Houellebecq à l'une ou l'autre de ces modalités. Cependant, l'écrivain s'amuse à détourner les modèles utopiques, à déjouer les attentes du lecteur en faisant le récit d'une utopie en élaboration et celui de sa réalisation quelque 2 000 ans plus tard. L'utopie prend alors des airs d'anti-utopie, et nous postulons que ce changement du paradigme utopique s'inscrit dans un effet de lecture créé par l'ironie, composante essentielle de l'écriture houellebecquienne.

Nous établirons finalement que l'ironie a partie liée à la fois avec l'utopie et avec la morale – l'héritage des satiristes et des moralistes en faisant foi – en ce sens que, chez Houellebecq, elle dénonce un état de société en laissant sous-entendre celui qu'il aimerait voir régner. La dernière partie du mémoire sera donc consacrée à lire, sous l'ironie, l'utopie réelle que Houellebecq propose : une nouvelle morale fondée sur la liaison des êtres humains.

Mots-clé : roman français contemporain; Michel Houellebecq; utopie et société; ironie; morale.

ABSTRACT

In this essay, we intend to analyze the construction of the utopian discourse in Michel Houellebecq's novel *La Possibilité d'une île*. Combining anticipation, science fiction and a reflection on contemporary society, this novel presents a mix of classic and modern utopian modalities - utopia, anti-utopia, uchronia, etc.

First, we will define these different utopian modalities while making sure to list the literary and social conditions of their emergence. Then, this typology will permit us to assess Houellebecq's text as belonging to a particular modality. However, the writer twists playfully the utopian models and thwarts the reader's expectations by presenting in the same novel the story of a utopia in development and of its implementation about 2000 years later. Utopia comes to resemble an anti-utopia, and we postulate that this shift of the utopian paradigm is part of a reading effect created by means of irony, an essential component of the houellebecquian style.

Finally, we will establish that irony is intimately linked to both utopia and morality – the legacy of the satirists and of the moralists – for Houellebecq uses it to denounce a state of society, and to suggest implicitly all the while the state which he would like to see prevail. The last part of the essay will be devoted to decode, hidden beneath the irony, Houellebecq's real utopia: a new morale based on the liaison between human beings.

Keywords: French contemporary novel; Michel Houellebecq; utopia and society; irony; morale.

Table des matières

RÉSUMÉ	iii
ABSTRACT	iv
REMERCIEMENTS	vii
Introduction	9
Chapitre 1 : Une typologie de l'utopie	18
De l'Utopie à l'utopie	21
Modalités utopiques	24
L'utopie littéraire classique	25
Anti-utopies	29
Dystopie et science-fiction	33
Uchronie	37
Chapitre 2 : <i>La Possibilité d'une île</i> : la complexification de la notion d'utopie	42
La Possibilité d'une île : une utopie ?	43
À la recherche de la modalité utopique houellebecquienne	45
Le lieu utopique.....	47
L'individu, l'utopie et la société.....	53
Le temps et l'utopie.....	56
L'art, la science et l'individu.....	59
Le récit de vie comme transmetteur de l'utopie	63
Et l'effet de lecture ?.....	64
Chapitre 3 : Le renversement de l'utopie ou l'ironie performative	66
L'ironie : définitions et mécanique	69
Fonction de l'ironie	73
Composantes de l'ironie dans <i>La Possibilité d'une île</i>	76
Houellebecq, les Daniel et l'ironie	78
L'intertextualité et l'ironie.....	85
Chapitre 4 : L'utopie : un idéal au creux de lui-même.....	96
Tendance objective d'un temps incertain de lui-même.....	98
Moi et l'autre : le corps et l'esprit de l'utopie.....	109
L'amour ou la mort	118
Un idéal moral.....	122
Conclusion	124
Bibliographie.....	130

À cette année en apnée...

REMERCIEMENTS

Je remercie tout d'abord M. Ugo Dionne qui a dirigé cette recherche avec exigence : ses conseils justes et ses remarques nourries m'ont grandement aidé à cheminer dans la complexité de l'écriture houellebecquienne.

Je remercie également le Département des littératures de langue française de m'avoir accordé une bourse, et du coup sa confiance, dons qui m'ont poussé à conduire ce projet jusqu'à son terme.

Je remercie ensuite mes parents pour leur appui incessant, pour la grande confiance qu'ils me portent, et surtout pour m'avoir inculqué très jeune le goût de la lecture, un héritage qui me définit aujourd'hui.

Je remercie mon plus grand ami, Thomas Mainguy, qui m'accompagna, en sa qualité de colocataire et de collègue littéraire, à chaque pas dans l'écriture de ce mémoire. Mes irruptions impromptues dans sa chambre chaque fois qu'un doute lexical s'immisçait dans ma tête ont sûrement ralenti l'écriture de son propre mémoire, mais il prenait toujours le temps – fidèle Sancho Pança au pays des mots plus grands que la langue, mais surtout ami incomparable – d'aller avec moi à la quête du mot juste. Je garderai sur mon coeur, Thomas, des souvenirs et une gratitude tatoués.

Florence, merci d'être dans ma tête à chaque instant. Ta présence en moi est un bien innommable.

L'humanité gémit, à demi écrasée sous le poids des progrès qu'elle a faits. Elle ne sait pas assez que son avenir dépend d'elle. À elle de voir d'abord si elle veut continuer à vivre. À elle de se demander ensuite si elle veut vivre seulement, ou fournir en outre l'effort nécessaire pour que s'accomplisse, jusque sur notre planète réfractaire, la fonction essentielle de l'univers qui est machine à faire des dieux.

Henri Bergson, *Les Deux sources de la morale et de la religion*

« L'Europe vieillit », constate la démographie. « Mais où sont passés les adultes ? » demande l'anthropologie.

Alain Finkielkraut, *Les Battements du monde*

Introduction

L'imagination permet de combler la béance qu'est l'avenir et d'échapper à un présent qui nous renvoie constamment, par son insaisissabilité, à notre propre fugacité, à cette condamnation à mort qui nous courbe le dos dès la naissance. Certains y voient le pendant païen de l'inspiration divine, d'autres ce qui nous libère de la condition animale que nous camouflons par un déguisement tissé des fils de la raison et du raffinement. Une chose est certaine cependant : l'imagination est la mère de nos croyances, de nos mythes, de nos utopies, de tout ce que l'homme a pu proposer comme réponses à ses questionnements métaphysiques sur le début et sur la fin du monde. Chaque époque, chaque société a une façon bien à elle de traiter ces questions, les contraintes temporelles et spatiales induisant à chaque fois un système unique de hiérarchisation des valeurs et des croyances. Or l'avenir et le destin de l'homme ne peuvent être envisagés qu'à partir d'une réflexion sur le présent, sur l'état de la société et du monde en général. Tout comme le temps et son déroulement peuvent être angoissants, le lieu est souvent hostile à l'homme qui s'y voit enfermé, captif d'un espace géographique et social qu'il aimerait autre. Gaston Bachelard affirme dans *La Poétique de l'espace* qu'un « être-là est soutenu par un être de l'ailleurs » qui « fai[t] barrage aux forces qui nous retiennent dans la prison de l'ici¹ ». L'imagination, au-delà de sa grande capacité à « expliquer » le temps, ouvre la possibilité de se libérer de cet *ici* contraignant par la création d'un ailleurs s'accordant à l'idéal de celui qui le façonne – un ailleurs lui permettant de rêver, pour quelques instants, qu'une vie meilleure est possible.

Thomas More a, le premier, nommé cet ici parallèle au réel : *Utopie*, le « lieu de nulle part ». Ce mot – bien que son acception contemporaine n'ait conservé que l'idée d'impossibilité – renvoie à un lieu coupé du monde, un lieu hors de l'histoire, un lieu qui agit pour l'écrivain comme une sorte de laboratoire, dont les sujets d'expérimentation sont des hommes n'ayant connu que la société utopique. Ce laboratoire ne présente pas

¹ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1967 [1957], p. 188. Pour la suite du mémoire, toutes les italiques dans les citations relèvent d'un choix de l'auteur cité, à moins d'avis contraire.

une recherche *en cours* : les manipulations sont terminées, les données colligées. Le lecteur est confronté aux résultats, à une description de ce que l'expérience a révélé sur une organisation sociale particulière. L'hypothèse de recherche que l'auteur s'est proposé de vérifier est antérieure à l'écriture. Il s'agit alors pour le lecteur de reconstituer cette hypothèse, afin de dégager la visée du « chercheur » et les principes sur lesquels sa société repose ; partant de ces prémisses, le lecteur doit aussi en déceler la source, l'élément déclencheur, la réalité dans laquelle l'utopiste est plongé, et qu'il a tenté de contrer.

En effet, le point de départ de toute utopie, au-delà du désir de vérifier une intuition, est une prise de conscience, un questionnement : « Pourrait-il en être autrement, et de quelle façon ? » Depuis Platon et *La République*, les utopistes ont tenté de trouver une nouvelle configuration de la société, afin d'atteindre un état de perfection soulageant la collectivité des maux engendrés par l'inégalité sociale et l'abus de pouvoir des gouvernants. Cela présuppose que l'insatisfaction ressentie par ces hommes et ces femmes envers la réalité est causée par une organisation sociale déficiente, ne parvenant pas à combler leurs besoins matériels et spirituels. Plusieurs avenues ont ainsi été explorées, du proto-communisme de Thomas More au communautarisme exacerbé du *Phalanstère* de Charles Fourier.

Pourtant, malgré l'apparente noblesse de la cause, très peu d'utopies se sont traduites en actes. Cet échec a mené certains écrivains des XIX^e et XX^e siècles à s'interroger sur cet « autrement » dont rêvaient les utopistes classiques : le bonheur social est-il vraiment ce que l'on peut espérer de mieux ? Plutôt que de construire un laboratoire hors du temps comme leurs prédécesseurs, les utopistes sceptiques ont élevé en objet d'étude le modèle utopique lui-même. Dans ce qu'on a appelé les anti-utopies, ils ont voulu montrer que la recherche du bonheur par l'égalité entre les hommes est susceptible de dévier vers un totalitarisme pernicieux, ou vers un conditionnement de l'homme faisant en sorte que le bonheur individuel est nié au profit du bien de la société. Évidemment, cette lecture des utopies classiques est elle-même datée, la plupart des anti-utopies ayant été écrites à la grande époque des totalitarismes. Néanmoins, elles obligent à repenser la question qui est au fondement de l'utopie : « Et si l'insatisfaction devant la réalité n'était pas causée par une organisation sociale et politique déficiente, mais par les hommes eux-mêmes, du fait, précisément, qu'ils sont des hommes ? »

Le XXI^e siècle débutant semble reprendre à son compte ce questionnement. Les avancées scientifiques dans le domaine de la génétique offrent aux écrivains un nouveau terrain d'expérimentation, un nouveau laboratoire pour étudier la perfectibilité humaine. Ainsi certains auteurs, comme Antoine Volodine ou Cormac McCarthy, prennent le pari d'une immuabilité de l'homme en exposant ce que sera l'avenir si rien ne change, si l'homme continue de vivre comme il le fait aujourd'hui². D'autres, comme Maurice G. Dantec, imaginent une transcendance de l'homme passant par un amalgame de l'humain et de la machine, soutenant une visée métaphysique nouvelle. Enfin, une troisième catégorie d'écrivains s'attache à la transformation même de l'espèce humaine considérée comme inapte à survivre à sa nature profondément destructrice. Pour cette catégorie d'auteurs, l'avenir de l'homme ne peut être assuré que par un changement radical de sa constitution et de son essence. Cette utopie est celle qui constitue la trame narrative du dernier roman de Michel Houellebecq, paru en 2005 : *La Possibilité d'une île*. Dans ce roman, l'écrivain damné des lettres françaises explore l'hypothèse d'une mutation des hommes fondée sur le clonage, mutation rendant possible la vie éternelle du corps. Le champ d'expérimentation utopique de Houellebecq se détache de l'ailleurs géographique des utopistes classiques : le lieu que crée l'auteur pour y installer son utopie est devenu le corps même de l'homme, un homme qui, grâce à sa réplique infinie, peut s'extraire de la continuité historique. Retiré de la linéarité temporelle qui régit la vie et la mort des êtres humains, cet homme nouveau peut échapper au devenir et à la disparition ; il n'est plus soumis à la loi de l'entropie qui dirige toute chose vivante vers l'arrêt de mort promulgué dès l'union des gamètes. Houellebecq fait du corps humain une île vaccinée contre l'écoulement du temps, contre l'Histoire, contre tout ce qui définit l'Homme.

L'utopie a une importance considérable dans l'œuvre romanesque de Michel Houellebecq. Déjà dans *Les Particules élémentaires*, paru en 1998, le personnage de Bruno

² L'ensemble de l'œuvre de Volodine est investi de ces questionnements sur le sort de l'humanité. Pour l'heure, mentionnons tout de même son plus récent roman intitulé *Avec les moines-soldats* (Paris, Éditions Verdier, 2008), publié sous le pseudonyme Lutz Bassman, dans lequel trois personnages doivent « sauver » une humanité arrivée à son ultime limite. Pour ce qui est de McCarthy, son roman *La Route* (Paris, Éditions de L'Olivier, 2007) est l'exemple même de ces romans post-apocalyptiques. À ces deux exemples issus de la sphère littéraire contemporaine, ajoutons celui du tout récent film d'animation de Disney/Pixar, *Wall-E*, dans lequel un petit robot est abandonné sur une Terre désertée par les humains, une Terre réduite au rang d'immense dépotoir, où les seuls vestiges humains sont des amoncellements de déchets.

entraîné en contact avec une micro-société, le « Lieu du changement », sorte de club naturiste *new age*. Ce « Lieu » offrait au personnage une porte d'entrée vers une configuration de plus en plus répandue : celle de groupes d'individus qui se rassemblent autour d'un mode de vie, d'une spiritualité qui, sans être normative, implique une certaine foi, dans laquelle Dieu est remplacé par le bien-être personnel. Les personnes faisant partie de ces groupes croient ni plus ni moins en l'avènement – par eux, en eux et pour eux – d'une vie meilleure, idéale. On assiste aussi, dans ce roman, à la genèse des idées scientifiques élaborées dans *La Possibilité d'une île*. En effet, Michel, le demi-frère de Bruno, est un chercheur de renom qui tente de séparer la reproduction de l'espèce et l'acte sexuel, afin que l'homme soit affranchi du cycle des désirs et des souffrances engendrés par le sexe et la recherche d'un partenaire.

Dans *Plateforme*, en 2001, la libération sexuelle et l'Eldorado de la chair ne sont plus confinés à la petite société du Lieu du changement : la Terre entière est devenue un parc de divertissement pour les sens. Afin d'échapper au combat incessant créé par la recherche d'un partenaire sexuel, les Européens, lorsqu'ils sont désavantagés par leur âge ou leur apparence physique, et qu'ils ont déjà goûté à l'âcreté de la défaite, se rabattent sur la peau mate des jeunes filles de Thaïlande et de Cuba. Ce roman ne met pas en place une utopie à proprement parler, mais il pose déjà les bases d'une critique de la condition humaine, fondée sur la satisfaction des désirs sexuels et contraignant les prétendants à s'engager dans un affrontement douloureux. Confronté à cette lutte acharnée, désespérante pour celui qui se sait vaincu avant même le début du combat, l'homme doit rechercher un ailleurs, un lieu idéal lui permettant d'échapper aux blessures et aux souffrances causées par son trop probable échec.

L'utopie est donc une composante importante des récits houellebecquiens. Pourtant, la critique semble jusqu'à maintenant ne pas avoir mesuré l'ampleur des thèmes et des structures propres à l'utopie développés, notamment, dans *La Possibilité d'une île*. Ce silence est explicable, d'une part, par la parution récente de ce roman (automne 2005), et d'autre part par la nature même de la critique sur Houellebecq, qui s'enlise dans une rhétorique de défense et d'attaque héritée de la critique journalistique³.

³ Je pense ici à la « biographie » très polarisée (négativement) qu'a écrite Denis Demonpion intitulée *Houellebecq non autorisé : enquête sur un phénomène* (Paris, M. Sell, 2005). Cet ouvrage répond, d'une certaine façon, au livre qu'a fait paraître Dominique Noguez en 2003, *Houellebecq, en fait*

Quelques commentateurs, notamment Kim Doré et Laurence Dahan-Gaida, dans les numéros 70 et 73 de la revue *Tangence*, se sont approchés de l'utopie en traitant de l'évolution et de l'histoire naturelle, mais sans pour autant l'aborder en tant que structure littéraire. D'autres se sont concentrés sur la ton apocalyptique du roman⁴ en laissant de côté ce sur quoi est fondé le texte en entier : la croyance, transmise par une secte, en la possibilité d'une vie éternelle ; c'est-à-dire, en somme, un idéal, une utopie.

Car c'est bien là le propos qui est à la base de *La Possibilité d'une île*. Le roman articule deux voies narratives. L'une est celle de Daniel 1, un humoriste vivant à notre époque, qui face au constat de son vieillissement et des souffrances physiques, psychologiques et sociales qui l'accompagnent, s'intéresse à une secte, les Élohim, et à la proposition d'une vie éternelle rendue possible par le clonage. L'autre trame est celle des clones de Daniel 1, Daniel 24 et 25, néo-humains vivant 2000 ans après notre ère, dont la seule occupation est la lecture et la glose du récit de vie écrit par leur prédécesseur. Houellebecq met donc en scène, par l'entremise du récit de vie de Daniel 1, l'utopie élohimité en élaboration (le clonage et l'idéologie de la secte n'étant pas encore tout à fait au point) et, par les commentaires de Daniel 24 et 25, l'utopie réalisée.

Cette narration à deux voix, l'une contemporaine de la genèse de l'utopie et l'autre provenant de son futur, soulève de nombreuses questions : avons-nous vraiment affaire à une utopie, ou serait-ce plutôt une anti-utopie ? Peut-être s'agit-il d'une uchronie, ou d'un récit d'anticipation ? De plus, en proposant au lecteur cet heureux mélange d'utopie, de science-fiction, d'anti-utopie et d'uchronie, Houellebecq s'assure de brouiller les pistes reliant l'utopie et le réel, de sorte que la relation critique que tout utopiste instaure entre le monde tel qu'il est et le monde tel qu'il pourrait ou devrait être se trouve quelque peu effacée. L'utopie présente dans *La Possibilité d'une île* est-elle alors une simple extrapolation du futur de la société contemporaine, ou présente-t-elle un véritable idéal ?

La question qui sera d'abord traitée dans ce mémoire est celle de la modalité utopique que l'auteur emploie pour disputer avec le réel. Nous évaluerons, dans un

(Paris, Fayard, 2003) dans lequel l'auteur, ami de Houellebecq, tente de réhabiliter l'écrivain en le montrant dans toute sa tourmente affective.

⁴ Notons, entre autres, l'article de Claire et Jacques Arènes, « Michel Houellebecq, prophète des temps finissants », *Études*, vol. 404, no. 6, 2006, 796-803.

premier chapitre, les principales caractéristiques de ces différentes modalités utopiques, avant de passer, dans le deuxième chapitre, à l'étude de l'utopie que contient le roman. Par modalité utopique, il faut ici entendre le « type » d'utopie – anti-utopie, dystopie, uchronie, science-fiction utopique, satire utopique ou dystopique – que l'auteur met de l'avant pour décrire son idéal. Il peut, certes, paraître incongru de concevoir une anti-utopie ou une dystopie comme la présentation d'un idéal ; nous tenterons de montrer en quoi ces modalités constituent un cadre général, une forme ou, à la limite, une structure englobant et dirigeant une critique de la réalité et de l'utopie elle-même, critique camouflant ironiquement au creux d'elle-même un idéal.

La dissimulation est bien connue de Michel Houellebecq, lui qui est maître de cet art autant dans sa vie personnelle que dans ses romans. La posture d'écrivain qu'il adopte est celle de l'écrivain romantique « maudit », de l'incompris, du marginal, celui qui s'inscrit contre la doxa et la domination du capital monétaire et sexuel. En martyr de la société – il dit être mis à l'écart de toute vie sociale en raison de l'interdiction de fumer dans les lieux publics⁵ –, et donc à deux doigts d'être sanctifié, Houellebecq regarde la société occidentale du haut des falaises irlandaises ou des sommets de la Sierra Nevada – à l'image du jeune homme, peint par Caspar Friedrich, qui contemple la brume du haut des sommets rocheux. Dans ses romans, cette place supérieure qu'occupe l'écrivain se traduit par un jeu constant avec les registres de langage, avec les types de discours, avec les lecteurs. Houellebecq se plaît à attirer ces derniers dans la noirceur de l'âme avant de les entraîner abruptement au lit, au royaume du corps ouvert et offert. Il multiplie également les aphorismes dont la visée, souvent ambiguë, est contredite quelques lignes plus tard par le même narrateur. La lecture d'un roman de Houellebecq est une recherche constante de la vérité des phrases ; elle est une reconstruction de ce qui se cache sous des mots drapés d'une ironie omniprésente. La ligne de partage entre l'ironie et la sincérité est très mince chez Houellebecq, tout comme celle qui sépare l'idéal et la réalité : ce que l'on a pris pour un détournement du sens est en fait son exhibition ; ce qui est admis comme l'idéal peut aussi bien n'être qu'un reflet légèrement déformé de la réalité. Dans cette optique, l'utopie que présente *La Possibilité d'une île* est-elle vraiment

⁵ Cette affirmation a été faite lors d'une émission culturelle diffusée sur France 2 en février 2007. Malheureusement, la référence exacte (nom de l'émission en question, date de diffusion) n'a pu être trouvée. L'entrevue peut être visionnée sur le site internet YouTube, à l'adresse suivante : http://www.youtube.com/watch?v=_Wbr7ByhCw0

une utopie, ou est-elle un moyen pris par l'auteur pour montrer la faillite du mode de vie contemporain ? Ce mode de vie est-il vraiment l'objet de la critique, ou bien est-ce plutôt la constitution et la condition humaines qui sont déplorées ? Le réel est-il le seul objet de la critique, ou faut-il y ajouter l'utopie considérée comme structure d'organisation sociale ?

C'est par un jeu subtil *sur* les mots et *dans* les mots que Houellebecq arrive à questionner le concept d'utopie. La frontière entre l'idéal et la réalité est construite de termes qui réussissent à déguiser leur sens véritable, de sorte que ce qui est pris pour vrai peut s'avérer n'être qu'une chimère. L'ironie est ce déguisement, ce camouflage utilisé par l'auteur dans le but de forcer le lecteur à considérer l'utopie sous un jour nouveau, sous une lumière oblique. Parce que l'ironie éclaire la réalité de côté, l'ombre du réel ainsi créée est celle où se cache l'idéal, dans les zones grisâtres du sens, dans le non-dit et le trop-dit. Les formes que prend l'ironie houellebecquienne sont aussi rhétoriques que stylistiques, aussi « verbales » que situationnelles.

Il s'agira donc, dans le troisième chapitre, d'évaluer la présence de l'ironie dans *La Possibilité d'une île*, en étudiant, d'une part, la posture narrative de l'auteur et des narrateurs, pour y repérer des indices de ce regard oblique propre aux ironistes, et, d'autre part, les interdiscours (moralistes, religieux, scientifiques) qui lient le roman à des types de textes reconnus comme ironiques – leur présence attestant une parenté de ton avec le roman. Ainsi, il sera possible d'accéder à cet idéal en creux enfoui dans l'ombre du réel. Or, pour ce faire, il faut postuler que l'ironie occupe une fonction dans l'écriture houellebecquienne, une fonction allant au-delà de la révélation d'un cynisme ou d'un mépris à l'endroit du fait social. C'est à la caractérisation de cette fonction qu'il faudra aussi s'attacher.

Le quatrième et dernier chapitre du mémoire sera consacré au lien entre l'utopie et l'ironie, de manière à accéder à l'idéal houellebecquien. L'utopie et ses dérivés sont toujours des tentatives pour construire ou poser les fondements d'un monde idéal, opposé au réel désenchanté. L'utopie apparaît lorsque la limite des discours et des pratiques dominantes semble sur le point d'être atteinte. Pour bien comprendre l'ampleur d'un projet utopique, il est impératif de déceler les failles de cette *doxa*, de voir si l'auteur s'y glisse pour faire imploser le système en place ou s'il construit sur ces failles

afin d'étendre, petit à petit, l'ordre nouveau qu'il propose. Le questionnement sur la modalité utopique qui composera les deux premiers chapitres rejoint ici la réflexion sur le rapport entre l'utopie et le réel, car toute inscription dans une tradition littéraire comporte des transformations et des reprises des modèles du genre, qui agissent sur la transmission des idées qu'elle met en texte. Il s'agira donc de questionner la construction de l'utopie houellebecquienne, et cette utopie elle-même, afin de mieux cerner la limite des discours et des pratiques que l'auteur tente de dépasser, et les moyens qu'il utilise pour y parvenir.

Nous verrons que l'ironie est le principal procédé que Houellebecq utilise pour entrer en confrontation avec le réel. Cette tournure de l'esprit travaille à cacher les véritables intentions de l'auteur, à dissimuler son idéal derrière un sourire en coin. En reprenant sur un ton ironique les diverses modalités utopiques et les discours hégémoniques dominant la société occidentale de ce début du XXI^e siècle, ou encore en les poussant à leurs ultimes limites, l'auteur prend le parti d'envoyer à cette société son propre reflet, de façon à ne laisser au lecteur d'autre choix que de reconstruire le réel défiguré qu'on lui présente. Le discours que tient Houellebecq sur le réel social est semblable au Gwynplaine de Hugo, qui derrière son sourire exagéré et artificiel cache un être profondément insatisfait de son sort. La tâche à accomplir dans ce dernier chapitre sera donc de repérer les traits sociaux que Houellebecq a choisi de grossir ou de dissimuler sous un maquillage clownesque, tout en portant une attention particulière à la manière dont ces traits sont transformés et aux liens qu'ils entretiennent avec l'utopie présentée.

Chapitre 1
Une typologie de l'utopie

Ce qui est rare, c'est une société sainement et sagement organisée.

Thomas More, *L'Utopie*

L'utopie est une notion qui a acquis sa pleine définition au fil du temps, et dont les différentes acceptions peuvent parfois paraître contradictoires et incomplètes. Alors qu'il désignait autrefois un lieu idéal inconnu, parallèle au présent et où règne la perfection sociale, le terme d'utopie renvoie de nos jours à un projet irréalisable, à un objectif impossible à atteindre, un rêve chimérique. Les différents dictionnaires lui accolent d'ailleurs les synonymes « illusion », « chimère », ou encore « mythe »¹. L'usage de ce terme témoigne très souvent d'une volonté de disqualifier à la fois la personne énonçant un tel projet et le projet lui-même. Le terme « utopie » s'est donc vu ajouter une connotation péjorative, fardeau qui n'était pas le sien au départ, et qui permet tout de même d'entrevoir, par l'évolution du terme, une caractéristique constitutive de l'utopie : une fois formulée, celle-ci ne se réalise que rarement. Elle est un idéal, une exploration du possible. Au-delà de l'esquisse d'un projet à réaliser, on peut aussi (surtout) la considérer comme la critique d'un présent insatisfaisant.

Le terme « utopie » s'est répandu plus largement après la parution du récit du même nom écrit par un homme politique anglais de la Renaissance, Sir Thomas More (1478-1535). Ami intime d'Érasme, qui fut son maître à l'école de droit de New Inn, à Londres, More propose dans *l'Utopie* le récit d'un naufragé échoué sur l'île d'Utopie à la suite d'une tempête. Sur cette île inconnue de tous, le marin découvre une société égalitaire, très réglée, où chacun tient un rôle bien défini. Un seul objectif est poursuivi par cette administration stricte et quelque peu contraignante : le bonheur pour tous.

Le mot « utopie » est donc tributaire de ce « lieu de nulle part », coupé du monde, anhistorique, puisque More le forgea à partir du grec *ou* « non » et *topos* « lieu » : « en

¹ Dans son *Dictionnaire historique de la langue française* (Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, à l'entrée « Utopie », p. 3979), Alain Rey écrit qu'au milieu du XIX^e siècle, « [d]e l'idée de système idéal, le mot [utopie] est passé au sens de "vue politique ou sociale qui ne tient pas compte de la réalité" [...] et à l'emploi courant (1851) pour désigner une conception qui paraît irréalisable, une chimère ».

aucun lieu », c'est-à-dire hors du lieu par excellence de l'homme de la Renaissance : l'Europe civilisée². Le choix de l'île comme emplacement idéal pour fonder une utopie n'est d'ailleurs pas innocent. L'île est un lieu séparé du monde, issu de la fracture d'un continent dont une parcelle s'est détachée et vogue à la dérive, ou bien d'une éruption sous-marine dont la lave s'est refroidie et figée en surface³. Mentionnons rapidement que, d'un point de vue étymologique, il faut rapprocher les termes « île » et « isoler », le deuxième provenant du mot italien *isola*, qui veut dire « île ». Nous y reviendrons.

Michel Houellebecq, fidèle au canon du genre, présente l'île comme un lieu utopique. D'ailleurs le titre de *La Possibilité d'une île*, dont la redondance sera analysée au troisième chapitre, ne pourrait être plus explicite. Or, avant de rattacher le roman de Houellebecq à la tradition utopique, il faut d'abord se demander s'il met effectivement une utopie en scène. À première vue, on pourrait le croire : la présentation et la description d'une « religion » – ou à tout le moins d'un système de croyances coordonné à un dogme (des règles de vie) –, promettant le bonheur éternel, renvoient à l'utopie classique telle que More l'a conçue ; il y a présence d'un idéal à atteindre, d'une utopie. D'ailleurs, toute religion, sectaire ou non, est une forme d'utopie – tout comme le sont les idéologies –, en ce sens qu'elle rallie les adeptes autour d'un programme dont la finalité est un état idéal, que cet état soit social, physique ou spirituel. La différence majeure entre l'utopie narrative classique et un système religieux est que l'utopie présente un monde déjà-là, auquel on peut accéder, tandis que, pour la religion, le monde idéal est à atteindre, il ne sera accessible qu'après une vie menée selon les règles du dogme. Un indice de cette concomitance entre les religions/sectes et l'utopie est l'isolement qu'imposent les sectes à leurs membres. En effet, toute secte s'isole⁴ : les

² Il est à noter que l'Amérique, récemment découverte à cette époque, ne fait pas encore partie de ce qu'on appelle « le Monde » : on ne peut considérer comme civilisée une population de sauvages n'ayant pas été éclairée par la foi chrétienne et les manières européennes. C'est pourquoi beaucoup d'utopistes placeront le lieu utopique dans le continent américain, ce continent étant celui sur lequel tout est à faire, là où la perversité de la civilisation n'a pas encore gangrené les possibles qu'il contient. Le XVIII^e siècle, pour les mêmes raisons, substituera l'Australie à l'Amérique.

³ À ce sujet, et pour connaître toutes les implications de cette différence d'origine des îles, voir Gilles Deleuze, « Causes et raisons des îles désertes », dans *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, p. 11-18.

⁴ Quelques exemples : la secte du Temple du peuple fonda une « ville » dans la forêt guinéenne qui porte le nom de Jonestown en l'honneur du fondateur de la secte, Jim Jones ; l'Ordre du Temple solaire s'installa dans la forêt, près de Morin Heights dans les Laurentides et dans les Alpes suisses ;

individus qui la composent se regroupent en un lieu, ils se constituent en un îlot, retranchés volontaires du monde des incroyants laissés à leur décadence, afin d'atteindre la perfection sociale et ainsi renouveler l'espoir humain.

Pour parvenir à situer Houellebecq dans la tradition utopique, et ainsi obtenir une idée plus juste de la modalité utopique qu'il met en place, il sera nécessaire d'effectuer une typologie de l'utopie et de ses différentes formes (anti-utopie, dystopie, uchronie). Toutefois, avant de nous lancer dans cette étude des modalités utopiques, nous devons lever le voile sur la double nature de l'utopie : l'utopie-programme et l'utopie littéraire.

De l'Utopie à l'utopie

Que le terme « utopie » se soit enrichi d'un paradoxe au fil des siècles, d'une part en désignant une société idéale dont il faudrait s'inspirer pour transformer les sociétés bien réelles, et d'autre part en avouant que de tels projets sont irréalisables – voire insensés –, n'est pas la seule manifestation de la complexité de la notion. Un deuxième couple paradoxal vient s'ajouter au premier. Outre le paradoxe sémantique tout juste posé, une division au sein de la manifestation de l'utopie a été observée par la majorité des critiques littéraires et des philosophes qui s'y sont intéressés. Cette séparation en deux branches⁵ s'effectue au moment de la mise en forme de l'utopie, de son énonciation verbale, écrite ou même « physique ».

Dans *L'Utopie narrative, 1675-1761*, Jean-Michel Racault donne à Raymond Ruyer le crédit d'avoir précisé les implications de la mise en forme de l'utopie. Pour distinguer les deux principaux cas de figure de structuration d'une utopie, Ruyer

les Davidiens de David Koresh achetèrent un propriété en banlieue de Waco, au Texas, pour tenir leur réunion; les Raéliens se rassemblent très souvent dans des endroits un peu excentrés (le prochain grand rassemblement européen aura lieu en Slovaquie alors que celui de l'Afrique sera en Côte-d'Ivoire).

⁵ Nous ne retenons ici, par souci de concision, que la théorie la plus largement diffusée, qui propose une séparation de l'utopie en deux « genres », l'utopie littéraire et l'utopie-programme. Il n'est cependant pas rare de voir des critiques ajouter une troisième branche à l'arbre utopique : l'utopie « en acte ». Au sujet de cette utopie en acte, voir le colloque *Stratégies de l'utopie* organisé par Pierre Furter et Gérard Raulet, et dont les actes sont parus à Paris aux Éditions Galilée en 1979. Jean-Michel Racault fait également mention de l'utopie en acte dans son imposant ouvrage, *L'Utopie narrative en France et en Angleterre, 1675-1761* (Oxford, The Voltaire foundation, coll. « Studies on Voltaire and the eighteenth century », 1991).

propose les expressions « mode utopique » et « genre utopique »⁶ de manière à départager ce que nous nommions plus haut les utopies-programmes et les utopies littéraires. Peu importe la terminologie utilisée, le simple fait qu'il y ait une différence, et que celle-ci soit remarquée et étudiée, montre à quel point elle est constitutive de la notion d'utopie. Voici comment Racault définit les deux branches de l'utopie :

L'opposition du genre et du mode recoupe encore une fois les deux virtualités sémantiques du terme : l'utopie conçue comme modalité, celle des philosophes, des sociologues et des historiens, est un contenu intellectuel envisagé indépendamment de sa forme [...]. L'utopie conçue comme genre, objet de l'étude littéraire, s'appréhende à travers les codes formels du texte de fiction, donc dans son irréalité [...].⁷

Le terme « modalité » qu'utilise ici Racault n'est pas à prendre au même sens que celui par lequel nous avons désigné les différents types d'utopies, et que nous définirons plus tard. La « modalité » ou le « mode utopique », pour parler comme Ruyer, représente ici une manière de penser, de réfléchir sur le monde, une posture d'esprit qui tente d'entrevoir les « possibles latéraux » (autre expression de Ruyer) qui forment des utopies-programmes. Nous sommes donc très loin d'une élaboration littéraire de l'utopie. En effet, la séparation entre utopie-programme et utopie littéraire s'est concrétisée au cours du XIX^e siècle, lorsque l'idée de progrès a fait son entrée dans les systèmes intellectuels – philosophiques ou autres. Alors que l'utopie littéraire est une proposition d'un monde idéal qui « existe » narrativement en parallèle avec le réel et sur lequel il faudrait, selon son auteur, prendre exemple, l'utopie-programme est un projet au sens plein du terme : un processus, une progression, une série d'étapes à suivre vers l'accomplissement d'un objectif dont l'atteinte signerait d'un seul geste la fin de l'Histoire et l'entrée dans l'utopie enfin réalisée. Les utopies-programmes, qui sont très souvent un idéal social, ont donc pour caractéristique première d'être téléologiques. Elles définissent les stades du développement et les règles à suivre pour atteindre la perfection sociale.

Il est maintenant aisé de comprendre les raisons qui nous ont amené à affirmer que les religions et les idéologies peuvent être considérées comme des utopies. En effet, chacune a un dogme que les « croyants » doivent accepter et auquel ils doivent se plier dans le but de mettre le pied hors de l'Histoire, de figer la société ou l'homme dans un

⁶ Voir Raymond Ruyer, *L'Utopie et les utopies*, Paris, Presses universitaires de France, 1950.

⁷ Jean-Michel Racault, *L'Utopie narrative*, *op. cit.*, p. 18.

état idéal de perfection. L'objectif est très souvent le bonheur pour tous : l'entrée dans la vie éternelle après la mort est la conception du bonheur partagée par la plupart des religions ; une société sans classes est celle des communistes ; une vie de loisirs sans travail ni souffrance, celle des hédonistes ; etc. Quelle que soit l'utopie, sa réalisation a pourtant le même effet : la sortie de l'Histoire et l'élimination de tout devenir. Ainsi, alors que l'atteinte de l'idéal est inséparable et dépendante du progrès et du déroulement historique, elle est également ce qui leur mettra ultimement fin. Le paradoxe utopique réside dans cette aporie : au moment où l'idéal est atteint, il cesse immédiatement d'exister en tant qu'idéal, en tant qu'utopie. Sa réalisation signe son arrêt de mort. Étrange ressemblance avec la dynamique du désir et de sa satisfaction⁸...

Cette juxtaposition du devenir historique et de l'utopie a donné lieu à plusieurs théories accentuant la disparité entre les utopies-programmes et les utopies littéraires. Alexandre Cioranescu, dans *L'Avenir du passé. Utopie et littérature*, a ainsi dénoncé la « distorsion subie par le terme [utopie]⁹ » et par la notion qu'il recouvre, déformations attribuables en particulier aux théories se réclamant du marxisme, lequel avait déjà décelé la potentialité contestatrice du concept d'utopie, qu'elle soit sociale ou littéraire. Plutôt que de concevoir l'utopie comme une simple réflexion sur le possible et l'idéal, certains philosophes ou sociologues – Cioranescu s'attache surtout à Karl Mannheim¹⁰ – en ont fait le seul et unique moteur de l'Histoire. L'auteur utilise le mot « utopisme » – pendant de l'historicisme – pour désigner l'inflexion d'une pensée qui construit l'Histoire de cette façon. Ainsi, selon Mannheim, l'utopie est constituée des « orientations qui transcendent la réalité et qui, servant de norme à la conduite des hommes, tendent à détruire en tout ou en partie l'ordre des choses prédominant¹¹ ». Et Cioranescu d'expliquer :

⁸ Platon fait référence à cette « pulsion de mort » du désir dans *Le Banquet* (207 d-208 e). Un désir doit être insatisfait pour demeurer un désir. Sa satisfaction l'abolit aussitôt. Il en va de même de l'utopie.

⁹ Alexandre Cioranescu, *L'Avenir du passé. Utopie et littérature*, Paris, Gallimard, 1972.

¹⁰ Mannheim a en effet écrit un essai intitulé *Idéologie et utopie* (paru en allemand en 1929 et traduit pour la première fois en français, de la version anglaise, en 1956) dans lequel il propose ce type de conception « sociale » et historisante de l'utopie. Cependant, Mannheim – Cioranescu l'indique clairement – n'a jamais appliqué sa théorie à la littérature utopique. Ce n'est qu'après avoir pris connaissance de son texte que certains critiques ont donné à la littérature utopique une visée progressiste et même révolutionnaire.

¹¹ Mannheim, cité dans Cioranescu, *L'Avenir du passé, op. cit.*, p. 256.

Le parti de l'utopie est le parti du progrès et même de la révolution; sa présence est la manifestation dialectique de la pensée politique envisagée historiquement, face à l'idéologie dont elle forme l'antithèse¹².

Ainsi, l'utopie sert à contester l'ordre établi. Elle propose à la société de nouveaux idéaux qui, dans le processus même de leur réalisation, deviendront à leur tour l'idéologie dominante, laquelle sera par la suite contestée par une nouvelle utopie. C'est dans et par ce jeu cyclique, qui n'est pas nécessairement soumis à l'éternel retour du même, que se forme l'Histoire. La portée de l'utopisme sur la conception de l'Histoire est importante : cette dernière ne peut plus être considérée comme une suite d'événements, comme une succession de dates rappelant des batailles mémorables ; selon Mannheim, elle est issue d'un devenir perpétuel, elle est progrès constant et révolution permanente s'alimentant de la succession des utopies.

Les deux couples paradoxaux analysés dans les dernières pages semblent être imbriqués l'un dans l'autre, indissociables. Toutefois, bien que l'utopie littéraire ne puisse pas être complètement détachée de l'utopie-programme, cette dernière peut très bien, comme nous venons de le voir, ne pas avoir de lien avec la littérature. Il est vrai qu'un certain nombre de textes littéraires viennent appuyer une utopie-programme, mais elle pourrait tout à fait survivre sans eux et n'être répandue que par la force de la voix et des symboles rassembleurs. Que certains aient perçu dans la réflexion littéraire sur les possibles un moyen de contestation déguisé en roman est tout à fait justifiable – beaucoup s'y sont d'ailleurs adonnés. Or, se représenter la littérature utopique uniquement sous cet aspect revient à écarter volontairement toute réflexion sur l'incidence de la mise en récit d'une utopie sur l'utopie elle-même. Nous verrons en outre que la plupart des textes utopiques qui ont pour fin une satire ou une critique de l'ordre établi n'appartiennent pas à la modalité utopique classique, telle que nous la définirons maintenant.

Modalités utopiques

D'abord, un rappel et une précision : alors que Ruyer emploie l'expression « modalité utopique » pour nommer une manière de réfléchir sur le réel et ses possibles,

¹² *Ibid.*

nous utiliserons ici ce terme pour désigner les déclinaisons du paradigme de l'utopie littéraire classique. Ce terme rappelle l'origine commune des différents types d'utopies et suggère l'idée d'une transformation de *certaines* caractéristiques de cette source première, modifications qui ne sont pas aussi drastiques que le laisserait entendre, par exemple, le terme « mutation ». L'utopie littéraire classique, dont le modèle est celle de More, est en effet le cadre originel à partir duquel travailleront les utopistes ultérieurs. Or, là où il y a cadre, là où il y a limite et frontière, on retrouve inévitablement des auteurs prêts à les transgresser, à passer outre le mur et à se servir des pierres qui le composent pour attaquer ce qu'il est censé protéger. L'érosion du mur affaiblit la frontière de l'utopie, elle la rend sujette aux invasions qui modifieront sa composition. Ce sont ces « contaminations », ces transformations que nous nommons ici « modalités ». Nous ne pouvons passer sous silence le contexte d'apparition de ces différentes formes de l'utopie : chaque époque, chaque société a une manière singulière d'appréhender le monde, qui influe sur la mise en récit du réel et de ses possibles. Nous effectuerons donc ici une typologie et une contextualisation sommaires, mais précises, de l'utopie et de ses modalités ; elles nous serviront de base pour évaluer la teneur de *La Possibilité d'une île* en matière utopique.

L'utopie littéraire classique

Bien que le texte de More soit considéré comme la première manifestation littéraire de l'utopie, cette dernière existe depuis l'Antiquité. Déjà Platon (427 – 348 av. J.-C.), dans *La République*, proposait une forme d'organisation sociale et étatique qui assurerait le bonheur à tous les individus de la cité. Ce dialogue est cependant beaucoup plus près des utopies-programmes définies plus haut que de l'utopie littéraire. Avant Platon, Hésiode (VIII^e siècle av. J.-C.) avait évoqué le mythe de l'âge d'or, notamment dans sa *Théogonie*. Or l'âge d'or, bien qu'il soit une idéalisation du réel, est en fait un temps révolu, celui du début du monde, dont l'auteur a la nostalgie. En ce sens, il ne peut être considéré comme une utopie au sens strict du terme puisqu'il n'est pas synchrone au temps de l'écriture. Le Nouveau Testament, en revanche, est un récit narratif qui est peut-être l'ancêtre le plus lointain de l'utopie telle que la pratique More.

Au sens strictement littéraire, l'utopie biblique ne réside pas tant dans la Révélation que nous décrit l'Apocalypse de Saint-Jean – qui se situe à la fin de l'Histoire, et constitue donc une proposition « programmatique » – que dans la description du Royaume des Cieux, cet endroit que les hommes absous de tout péché atteignent après la mort. Contrairement à la Révélation, qui marque la fin de l'Histoire, ce Royaume existe déjà en parallèle au monde physique et réel : il est le bonheur et la perfection faits lieu. Bien qu'il puisse être considéré comme une utopie-programme pour l'homme, un lieu à *atteindre* au terme de sa vie, le Royaume des Cieux, en tant que lieu demeure une utopie au sens strict du terme.

C'est ce type de tableau que More donne à voir. Comme l'affirme Jean-Michel Racault :

on appellera utopie narrative la description détaillée, introduite par un récit ou intégrée à un récit, d'un espace imaginaire clos, géographiquement plausible et soumis aux lois physiques du monde réel, habité par une collectivité individualisée d'êtres raisonnables dont les rapports mutuels comme les relations avec l'univers matériel et spirituel sont régis par une organisation rationnellement justifiée saisie dans son fonctionnement concret. Cette description doit être apte à susciter la représentation d'un monde fictif complet [...] implicitement ou explicitement mis en relation dialectique avec le monde réel, dont il modifie ou réarticule les éléments dans une perspective critique, satirique ou réformatrice¹³.

La première caractéristique de l'utopie littéraire classique, selon Racault, est donc sa forme descriptive. La majorité des critiques s'entendent d'ailleurs sur ce point¹⁴. Cette manière de raconter le monde utopique est intimement liée à la forme même que prend le récit dans lequel il est introduit. Le récit de voyage est le principal modèle des premières utopies littéraires. Ce genre narratif a connu un essor considérable à l'époque de More, en raison des nombreuses explorations lancées suite à la découverte du Nouveau Monde. De ce fait, la découverte (romanesque) de l'utopie se présente toujours comme la résultante du naufrage d'un équipage parti d'Europe dans l'idée de cartographier un morceau du monde encore ignoré. Pour le narrateur, souvent seul survivant de ce revers de fortune nautique, le lieu utopique et la communauté qui l'habite sont narrativement équivalents à ces contrées peuplées d'Amérindiens dont le

¹³ Racault, *L'Utopie narrative*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁴ Voir Cioranescu, toujours dans l'ouvrage cité plus haut : « Par définition, l'utopie est donc une description [...] » (p. 23). Raymond Trousson, dans *Voyages au pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique* (Éditions de l'Université de Bruxelles, 1999) voit une utopie là où « dans le cadre d'un récit [...] se trouve décrite une communauté [...] organisée selon certains principes politiques. » (p. 24, je souligne).

paysage, le climat et les mœurs étaient tout à fait inconnus et énigmatiques pour les Européens. La description est donc le meilleur moyen de rendre compte efficacement de ce « monde de nulle part » avec l'illusion d'une certaine objectivité. Le narrateur de l'utopie littéraire classique n'est qu'une interface permettant la transmission des informations perçues lors de son séjour en Utopie. L'absence d'individuation véritable de la narration, et son recours inévitable et presque absolu à la description, sont d'ailleurs perçus par certains comme le « premier vice de constitution » de l'utopie, qui « traîne toujours avec elle le poids mort de son imperméabilité à l'action ¹⁵ ». En effet, le roman utopique est très statique ; l'événement d'importance est moins le naufrage lui-même que le récit qu'il permet. Le narrateur se trouve écarté de sa propre histoire par la contrainte de décrire l'Utopie, tout comme les membres de la communauté sont enfermés dans le carcan des lois assurant le bonheur de la *collectivité*, et non celui de l'*individu*.

La deuxième caractéristique constitutive de l'utopie littéraire qu'identifie Racault est celle du lieu utopique. Il s'agit par excellence d'un lieu clos, soit enserré par des montagnes infranchissables comme l'Eldorado de Voltaire, soit – c'est le cas pour une très grande partie de la littérature utopique – coupé du monde parce qu'entouré d'eau. L'élection d'un « hors-lieu » comme emplacement de l'utopie répond à deux nécessités qui découlent de la nature même du monde et de la communauté utopiques.

D'abord, l'Utopie est toujours un lieu inconnu. Personne ne s'y est jamais aventuré et elle n'apparaît sur aucune carte. Aux XVI^e et XVII^e siècles, la cartographie de la Terre n'était pas encore complétée et plusieurs espaces restaient à découvrir : l'Amérique n'avait pas été explorée en entier, et les océans regorgeaient d'îles et d'atolls insoupçonnés. Ces vastes étendues vierges et mystérieuses ouvrirent l'imaginaire des Européens, qui étaient sans cesse surpris d'entendre, de la bouche des marins revenant d'une traversée, qu'une communauté humaine était établie là où on ne croyait trouver qu'une étendue d'eau menant aux Indes, ou qu'une immense plaine hostile. L'idée de découvrir un jour, au milieu de l'océan, une société parfaite, complètement retirée du commerce des hommes et organisée par des lois rationnelles, a ainsi fait son chemin pour donner naissance à l'utopie littéraire.

¹⁵ Ciorănescu, *L'Avenir du passé*, op. cit., p. 23.

La perfection de la société utopique est la deuxième raison qui motive son isolement. Les Utopiens ne doivent avoir aucun contact avec le monde extérieur, avec l'Histoire, de manière à pouvoir développer le système politique assurant le bonheur de la communauté et de chaque individu qui la compose. « Introduire le devenir dans l'utopie, c'est y installer la violence et le mal¹⁶ », car le devenir historique présuppose l'accomplissement personnel qui, dans les sociétés soumises à une stricte hiérarchie et à une séparation hermétique des tranches sociales (comme celle de More), prend valeur d'égoïsme et de recherche du pouvoir.

La dernière caractéristique de l'utopie littéraire classique notée par Racault a trait au rapport entre l'utopie et le réel. La dernière phrase de sa définition, non seulement atteste la relation dialectique unissant l'utopie et le réel, mais affirme que l'utopie est formée à même le réel, qu'elle est issue d'un réarrangement de ses éléments. Le possible, l'idéal, est donc généré par le réel qui le contient en puissance ; il est créé, enfanté par lui. L'utopiste serait-il alors un accoucheur du possible ? Est-il celui qui (d)écrit ce qui pourrait être en regardant ce qui est ? Racault ne le considère pas comme un agent aussi neutre.

En effet, selon lui, l'utopie est toujours orientée, elle ne peut être conçue autrement que dans une visée « critique, satirique ou réformatrice ». Les deux premières intentions peuvent facilement être perçues dans les romans utopiques : elles résident dans l'écriture même, dans la manière de raconter. Il est également facile de reconnaître dans les valeurs utopiennes l'envers ou le détournement des valeurs européennes dominantes. Or, la troisième visée, l'intention réformatrice, se heurte inévitablement à cette « imperméabilité à l'action » dont il a été plus haut question et qui, selon nous, est l'aporie du roman utopique classique (aporie que Racault omet de souligner¹⁷). La narration descriptive, en plus de ne présenter aucune action, n'encourage pas à agir, puisque aucun personnage ne le fait. Le narrateur – le descripteur, devrait-on dire – ne tente jamais de convaincre ses auditeurs/lecteurs de rendre leur réalité semblable à celle de l'Utopie ; c'est à peine s'il révèle un peu de nostalgie en pensant à la communauté idéale qu'il a quittée. Pourtant, vouloir réformer, c'est désirer un changement et y

¹⁶ Racault, *L'Utopie narrative, op. cit.*, p. 650.

¹⁷ Jean-Michel Racault note cependant l'opposition entre le caractère statique des longs passages descriptifs de l'utopie romanesque classique et l'action, le mouvement inhérent à toute narration romanesque.

travailler ; c'est, précisément, passer à l'action. Il faudra attendre un siècle ou deux, et l'avènement des anti-utopies, pour que la visée réformatrice s'amalgame à la critique et à la satire dans une voix narrative bien individuée¹⁸.

Anti-utopies

En 1972, Cioranescu proposait un modèle d'évolution historique de l'utopie romanesque, en lien avec les changements de l'instance directrice des sociétés. Selon lui, l'utopie (sa construction, sa représentation du monde idéal, ainsi que ce monde lui-même) se transformerait en suivant les grands débats philosophiques propres à chaque époque : Dieu et Nature (XVI^e et XVII^e siècles), Raison et Progrès (XVIII^e siècle), Progrès et Science (XIX^e et XX^e siècles). Concevoir l'utopie romanesque de cette façon, c'est la poser comme un contrecoup du mouvement historique : elle peut soit le soutenir en s'aventurant dans les possibles du nouvel ordre en place, soit le contester par nostalgie pour ce qui a été ou ce qui pourrait être. Il faut ici mentionner que l'utopie littéraire, jusqu'au XIX^e siècle, a toujours poursuivi le même but : montrer une communauté, un État, où règne un bonheur collectif. De plus, sauf de rares exceptions, elle l'a toujours fait de la même façon, c'est-à-dire par une description détaillée des différentes règles et institutions régissant l'Utopie. Ce ne sont que les concepts idéologiques sous-tendant cette atteinte du bonheur collectif qui ont changé au fil des siècles. Mais qu'arrive-t-il lorsque la forme de l'utopie change radicalement ? Est-ce à dire que la visée de l'utopie littéraire s'est elle aussi transformée ?

Déjà au XVII^e siècle se dessinent les changements majeurs que va connaître l'utopie romanesque deux siècles plus tard. En 1676, Gabriel de Foigny publie *La Terre australe connue*, roman dans lequel le personnage de Jacques Sadeur, un naufragé, est confronté à la population hermaphrodite et très rationnelle de l'Australie. Sadeur, hermaphrodite lui-même, habite quelques temps avec les Australiens avant de se voir rejeter de l'île, à cause d'un acte indécent qu'il a commis. C'est dans cette imputabilité

¹⁸ Sur la question de la visée réformatrice de l'utopie, Racault reste assez discret. Les seules utopies dans lesquelles il semble déceler cette visée sont en fait les premières anti-utopies, Swift et Foigny en tête. Racault confère toutefois aux utopies classiques un rôle de modèle imitable et « d'instrument critique » (p. 24), ce qui est encore loin de représenter un vecteur de changement.

du personnage principal que réside la grande innovation de Foigny. Avant lui, le personnage-descripteur restait hors de l'histoire ; il ne participait d'aucune façon à la vie de la communauté utopique. Depuis les débuts de l'utopie romanesque, le naufragé était neutre ; il devient peu à peu acteur. Quelques années après Foigny, en 1726, Swift fera de son docteur Gulliver le personnage principal du récit – importance attestée par le titre du roman : *Les Voyages de Gulliver*. Dans l'utopie classique, la narration est portée par le personnage du naufragé qui décrit de façon neutre et impartiale la nation parfaite qu'il a visitée. Foigny et Swift inversent ce procédé : en donnant à Sadeur et à Gulliver la tâche de raconter *le voyage* en pays inconnu et non seulement l'organisation sociale qu'ils y ont trouvée, ces auteurs ont accès à l'immédiateté (à l'instinctivité) des réactions de leurs personnages par rapport au monde visité. Foigny et Swift transforment la relation des personnages-naufragés et du pays découvert : Sadeur et Gulliver vivent l'Utopie sans la considérer d'emblée comme telle. Tout en restant des étrangers faisant irruption dans le monde utopique, ces personnages scrutent l'Utopie de la même façon qu'ils regardent leur propre pays : avec un œil critique. De ce fait, leurs paroles et leurs gestes traduisent non seulement une critique de leur pays d'origine – ce à quoi se résument les utopies classiques –, mais aussi un questionnement sur les mondes découverts. La transition d'un narrateur-observateur à un narrateur-participant se fera lentement ; les personnages de Foigny et de Swift n'en sont qu'un stade préliminaire. Il reste que c'est ce changement de point de vue sur l'Utopie qui aura un effet direct sur la visée des utopies littéraires : de rêverie sur la société idéale, l'utopie deviendra une mise en garde contre les moyens d'atteindre la perfection, voire contre la perfection elle-même.

Les utopies littéraires entrent en collision avec l'essor de la science au XIX^e siècle. Dès lors, la réalisation de l'utopie semble envisageable, et le programme contenu implicitement dans toute utopie prend le dessus sur l'exploration du possible qu'étaient les utopies romanesques. L'idée de progrès – social autant que technique et scientifique – devient la seule façon de concevoir l'Histoire. L'Homme ne peut que progresser, évoluer – ce qui à cette époque est mélioratif –, et la science ne peut être qu'à son service. Or, c'est à ce moment précis, où la majorité des utopies littéraires vantaient les mérites de ces avancées techno-scientifiques, que certains ont compris le danger que comportait le fait de mettre la science au service d'idéologies. La soudaine possibilité de

bonheur, aux conséquences de l'amalgame progrès/science/idéologie. Ainsi sont nées les anti-utopies.

La majorité des chercheurs qui se sont intéressés à l'anti-utopie arrivent en effet au même constat¹⁹ : l'anti-utopie n'est pas très différente de l'utopie romanesque ; la distinction entre elles réside dans l'intention de l'auteur, qui transparait notamment dans le choix du vocabulaire et dans un « effet de lecture » que Racault impute à « un gain textuel du narratif sur le descriptif²⁰ ». Nous avons vu plus haut que la narration utopique tendait à s'individualiser dès la fin du XVII^e siècle. Les exemples de Foigny et de Swift restent des exceptions dans l'abondante littérature utopique de cette époque, mais ils sont symptomatiques d'une tendance qui atteindra son aboutissement dans ces anti-utopies très connues du XX^e siècle que sont *Le Meilleur des mondes* de Huxley et *1984* de Orwell. Sans que la narration n'y soit portée par le personnage principal, ces deux romans mettent en scène un « héros » issu du monde utopique qui se rebelle contre l'ordre établi que toute la population accepte aveuglément, contre le conformisme nécessaire au bonheur collectif, et même, dans le cas de Huxley, contre l'obligation d'être heureux.

Reprenons la réflexion débutée par Cioranescu et qui s'arrête au couple idéologique du XIX^e siècle, le Progrès et la Science. Alors que l'utopie classique concevait le bonheur collectif comme produit d'un système de règles et d'instances rationnelles assurant le bon fonctionnement de la société, l'anti-utopie postule la réalisation de l'utopie par des moyens scientifiques. Si la Raison vantée par les Lumières n'a, en fin de compte, donné à l'Europe que la tête de ses rois, sans lui permettre de réaliser cette société libre et égalitaire tant rêvée, il serait absurde de ne pas placer quelque espoir dans les récents progrès scientifiques pour arriver à cette fin. C'est face à cette incursion de la science dans la réalisation des idéologies que se sont dressées les anti-utopies. Au-delà d'un simple refus de la science, les anti-utopistes désirent mettre la population en garde contre les abus que peut engendrer son utilisation en vue de la société idéale. De plus, en mettant en scène un héros se rebellant contre l'ordre établi,

¹⁹ À ce sujet, autant Racault (voir note suivante) que Cioranescu (*L'Avenir du passé*, op. cit., p. 224), autant Trousson (*Voyages au pays de nulle part*, op. cit., p. 248) que Micheline Hugues (*L'Utopie*, Paris, Nathan, 1999, p. 108) considèrent l'anti-utopie comme une utopie subvertie par l'intention de l'auteur et par la lecture que nous sommes invités à faire du texte.

²⁰ Racault, *L'Utopie narrative*, op. cit., p. 31.

ils posent également la question du bonheur comme finalité de l'homme. Comment se fait-il que, dans une société « parfaite » où tous les habitants devraient être heureux, un individu décide de s'en échapper, d'arrêter de jouer le jeu ?

Les principaux thèmes développés par les anti-utopistes sont donc la conception fautive du bonheur, l'absence de liberté de l'homme et l'asservissement de l'individu à un État qui se soustrait à toute critique au nom de sa fin ultime : l'atteinte de la perfection sociale. Du premier thème évoqué découlent les deux autres, car les anti-utopistes posent la question suivante : le bonheur est-il vraiment le but de l'homme ? Les sociétés dépeintes par les anti-utopistes sont extrêmement privatives. Il est vrai que tous les individus (ou presque) ont un travail et un salaire égal à celui des autres, et que chacun a sa place dans la société – une place assignée, et non pas « méritée » par l'individu. Tous sont égaux parce que conformés au modèle adopté par l'État, conditionnés et même créés, comme dans *Le Meilleur des mondes*, afin de jouer un rôle précis dans la communauté. Or, est-ce que tous ces citoyens sont heureux ? N'est-ce pas plutôt l'État qui est comblé par un tel fonctionnement ? Voilà la caractéristique des utopies classiques que dénoncent les anti-utopistes : ce ne sont pas les individus composant la collectivité qui sont heureux, mais bien la collectivité elle-même. Et qu'est-ce que cette collectivité, sinon l'État qui impose des lois et des directives, un modèle « idéal » de société ?

La critique littéraire du XX^e siècle a souvent occulté le questionnement philosophique des anti-utopies, pour n'envisager que la réprobation des totalitarismes. Ce siècle a en effet vécu la concrétisation des utopies sociales élaborées au siècle précédent, causant des millions de morts et un traumatisme mondial inoubliable. Il est donc normal que les chercheurs n'aient perçu dans les anti-utopies que la dénonciation des dictatures. Or il ne faudrait pas écarter de la réflexion l'origine de ces régimes qui est souvent la volonté de réaliser une utopie, qu'elle soit personnelle ou portée dès le départ par tout un peuple qui a ensuite été pris au piège de son rêve. Les anti-utopies ne montent pas au combat contre l'utopie : elles ne font que pousser son raisonnement à son ultime limite pour que, d'elle-même, elle se discrédite. Ce n'est pas parce que l'utopie entre en rapport dialectique avec un réel insatisfaisant que l'anti-utopie, en dénonçant cette recherche inassouvie de l'idéal, glorifie pour autant la réalité. Elle ne fait que renvoyer l'utopie à l'aporie de sa propre logique, en se gardant de proposer des

fait que renvoyer l'utopie à l'aporie de sa propre logique, en se gardant de proposer des solutions ou un nouvel idéal. En ce sens, et pour reprendre les mots de Cioranescu, « l'utopiste devenu anti-utopiste supprime l'utopie ou tout au moins il laisse entendre qu'il conviendrait de la supprimer ; et en ce faisant il se supprime lui-même. L'utopiste a fini par se suicider, ce qui n'est jamais une preuve d'optimisme²¹ ». Qui s'anéantit de la sorte prouve hors de tout doute qu'il a abandonné la possibilité de jours meilleurs, qu'il a jeté la serviette de l'utopie.

Dystopie et science-fiction

Les sociétés dépeintes dans les anti-utopies dépendent beaucoup des avancées scientifiques et technologiques en matière – entre autres – de manipulation génétique, de perfectionnement des médias ou de systèmes de surveillance. C'est pourquoi elles sont souvent situées dans un cadre temporel futur. Cependant, malgré la distance temporelle nécessaire au récit, les anti-utopies restent très liées au présent de l'écriture. Par une prolepse issue de ce présent, elles mettent le lecteur en garde contre ce qu'elles croient être en germe dans la société contemporaine (totalitarisme, prise en charge complète des humains par l'État, etc.). Il en va autrement de la dystopie, de la science-fiction (SF) et, évidemment, du récit d'anticipation, qui marque un nouvel éloignement par rapport à l'utopie littéraire classique. Les liens entre l'utopie romanesque et l'anti-utopie sont évidents, car elles partent de la même base : l'exploration des possibles. Nous avons déjà remarqué que les utopies s'aventurent du côté positif des virtualités du réel, alors que les anti-utopistes en montrent le revers négatif. La dystopie et la SF ont une autre visée.

Il convient d'abord de distinguer les trois termes qui sont apparus ici, soit dystopie, science-fiction et récit d'anticipation. Les deux derniers sont reliés de façon plus lointaine à l'utopie littéraire. Bien que ces deux genres romanesques continuent à proposer une exploration de possibles, ce ne sont plus les potentialités d'un réel cheminant vers un idéal qui sont ici étudiées, mais bien le futur lui-même, tel qu'on peut le déduire du réel. En ce qui concerne le roman d'anticipation, il

²¹ Cioranescu, *L'Avenir du passé*, op. cit., p. 225.

livre un monde, ou une version du monde, qui résulterait soit de l'introduction d'une 'nouveau étrange', du *novum* (Suvin) [...] soit de l'exacerbation d'une tendance déjà observable : course aux armements nucléaires, surpopulation, effet de serre, etc.²²

Le récit d'anticipation est ainsi une prédiction et non une hypothèse, en ce sens qu'il s'inscrit dans la lignée du réel en lui supposant un ajout (*novum*) ou en prenant pour point de départ une tendance de ce même réel qu'il fera évoluer historiquement. Il y manque, pour être une utopie, l'idéal et sa recherche, ou à tout le moins sa proposition. En revanche, le récit d'anticipation peut parfois contenir une utopie ou lui donner forme. C'est notamment le cas de *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais* de Louis-Sébastien Mercier, publié en 1770. La nouveauté introduite par Mercier dans l'utopie romanesque est d'avoir considéré la réalisation de la société parfaite comme le fruit du devenir historique. Mercier place ainsi la société idéale des Lumières, basée sur la foi en la Raison, à l'aboutissement d'un processus historique auquel les hommes auraient travaillé pendant des siècles. L'utopie d'anticipation n'est donc plus un lieu parallèle au réel : elle s'est constituée, au fil du temps, en une réalité. Le roman de Mercier fait cependant partie du groupe très restreint des anticipations utopiques ; le récit d'anticipation donne le plus souvent lieu à des envolées techno-scientifiques lui conférant un statut se rapprochant d'une science-fiction non-assumée.

La relation entre le réel et la SF est peut-être plus difficile à percevoir. Il est évidemment aisé de faire une lecture politique de la SF, qui tient compte d'événements mondiaux vérifiables. Cependant, les affrontements intergalactiques des récits de science-fiction illustrent plutôt le combat immémorial et archétypal entre le Bien et le Mal qu'une lutte pour l'atteinte d'un idéal. Les conflits mis en scène dans les romans de science-fiction ont souvent pour but de rétablir la paix dans l'Univers, sans s'attarder à faire une proposition, implicite ou explicite, d'utopie. Il n'y a qu'à revoir les films composant la double trilogie de *La Guerre des étoiles* pour se convaincre du bien-fondé de cette assertion. Micheline Hugues affirme d'ailleurs que

la science-fiction, à la différence de l'utopie, n'est pas indissolublement liée au concept de société meilleure, et toute une partie de sa production n'est occupée

²² Richard Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Littérature(s) », 1999, p. 30.

qu'à créer une nouvelle forme de merveilleux fondée sur les possibilités illimitées de la science [...]»²³.

Les elfes, les magiciens et les chevaux volants ont ainsi été remplacés par des entités mi-hommes mi-robots, des cerveaux hyper développés n'ayant nul besoin d'un corps, et des machines à téléportation. Alors que la *fantasy* se base sur une harmonie entre les hommes et une nature qui leur dévoile tous les secrets de sa puissance, la SF suggère un accord de la science et de la technologie avec les besoins des hommes, accord se faisant sans le moindre accroc, sans aucun abus. C'est précisément ce qui la distingue de la dystopie²⁴.

L'utilisation du terme « dystopie », pour qualifier un type particulier de textes reliés à l'utopie, n'est pas uniforme au sein de la critique littéraire. Souvent considéré comme un synonyme d'anti-utopie²⁵, le terme est également rattaché au monde imparfait opposé à l'utopie. En effet, le terme « dystopie » a été formé en réaction à celui d'utopie, car cette « ou-topie », ce « lieu de nulle part », peut aussi être lue comme une « eu-topie », ou « bon lieu », auquel serait évidemment opposé un « lieu du mal », une dys-topie. Ainsi, dans les utopies classiques, le lieu dystopique est évidemment le réel, qui ne peut qu'être terne et vil lorsqu'on le compare à la perfection utopique. La synonymie des termes de dystopie et d'anti-utopie est due au fait que les anti-utopistes ont toujours construit des utopies dystopiques, utopies qui, étant réalisées, constituaient un réel à éviter. Aucune anti-utopie ne présente une société enviable, un « bon lieu » ; elles décrivent inévitablement des dystopies, sans pour autant faire partie du genre de la dystopie. En effet, ce dernier ne dénonce pas obligatoirement les dangers

²³ Hugues, *L'Utopie*, op. cit., p. 118.

²⁴ La description faite ici des caractéristiques principales de la SF peut sembler réduire cette forme littéraire à ce que l'on nomme le « Space Opera », univers fantastico-scientifique propre et élégant. Jusqu'aux années 1980, la SF a en effet majoritairement pris cette forme. Depuis ce temps, une grande partie de la SF – notamment le cyberpunk – s'inscrit en faux par rapport à cette vision léchée et épique du futur en proposant une représentation de l'avenir où la science a envahi le monde humain. Nous verrons que cette branche de la SF s'apparente beaucoup à la dystopie et au récit d'anticipation, ce qui explique pourquoi nous n'avons retenu que la dimension « positive » de la SF.

²⁵ Sans leur accorder exactement la même signification, Micheline Hugues considère la dystopie comme une thématique de l'anti-utopie. Aucune partie de son chapitre consacré aux « Formes nouvelles de l'utopie » ne traite de la dystopie comme de l'une de ces formes, ce qui l'exclut d'emblée de cette catégorie. La critique anglophone tend à utiliser le terme « dystopia » pour désigner les anti-utopies. Voir, entre autres M. Keith Booker, *The dystopian Impulse in Modern Literature : Fiction as Social Criticism*, Wesport CT, Greenwood Press, 1994.

d'uniformisation de l'homme que contiennent les utopies classiques, uniformisation souvent rendue possible par les progrès scientifiques et technologiques écorchés au passage par l'anti-utopie. Selon Alexandra Aldridge,

le roman dystopique n'est pas nécessairement anti-scientifique ou anti-technologique [...] Les auteurs de ce type de romans sont plus précisément anti-scientifistes ; ils ont à l'œil l'intrusion des valeurs scientifiques – objectivité, neutralité, instrumentalisation – dans l'imaginaire social²⁶.

À l'instar du récit d'anticipation, la dystopie extrapole le futur à partir d'un constat fait par l'auteur, constat devant être en lien avec la présence des valeurs scientifiques dans l'imaginaire social. Or l'attention du lecteur est attirée par la structure ainsi créée, plutôt que sur le présent critiqué. La dystopie est donc un amalgame du récit d'anticipation, de l'anti-utopie et de la science-fiction, puisqu'en plus du caractère « prophétique » du récit elle comporte une part de mise en garde (comme le fait l'anti-utopie) contre la trop grande prégnance de ces valeurs dans la gestion des sociétés humaines, et elle met en scène un monde futuriste où la science joue un rôle incontournable. Cependant, la tradition philosophique et littéraire qui a mené à la dystopie est davantage la tradition utopique que celle de l'horreur, du fantastique et de la littérature de voyage qui sont présentes dans la SF. La dystopie est en effet plus apparentée au roman moderne en élaborant les thèmes individualistes propres à celui-ci : perte du sens du monde, absence du spirituel, aliénation sociale, etc. Ce qui l'en différencie est l'accent mis sur l'aliénation causée par la science et la technologie. Le déséquilibre du héros devient, par métonymie, celui de la société dans laquelle il vit et contre laquelle il se révolte. Au premier abord, la similarité entre les visées anti-utopiques et dystopiques peuvent porter à croire qu'elles ne sont qu'une seule et même chose : un texte comme *Le Meilleur des Mondes* de Huxley pourrait être lu à la fois comme une anti-utopie – il exprime les dangers de l'uniformisation des hommes – et comme une dystopie – cette uniformisation est le fruit d'une science qu'on utilise pour contrôler les individus. Néanmoins, une différence de taille s'élève entre les deux genres. Alors que l'anti-utopie se braque contre l'utopie elle-même, contre cette idée d'une société parfaite, alors qu'elle dénonce le fait même de

²⁶ « the dystopian novel is not literally anti-scientific or anti-technological [...]. Instead, its authors are, more accurately, anti-scientistic; they have been watchful over the intrusion of scientific values – objectivity, neutrality, instrumentalism – into the social imagination ». Alexandra Aldridge, *The Scientific World View in Dystopia*, UMI Research Press, 1984 [1978], p. IX (Nous traduisons).

qu'elle dénonce le fait même de l'utopie, la dystopie s'insurge contre les moyens utilisés pour parvenir à réaliser cet idéal. Elle ne fait pas campagne contre la science : elle veut prévenir la « scientification » de la société, l'oubli des valeurs humaines et la chosification de l'homme en vue du bien commun.

Uchronie

Le récit d'anticipation et la dystopie peuvent s'apparenter, dans leur fonctionnement, à la dernière modalité utopique qui sera étudiée ici, avant de passer à l'analyse du roman de Houellebecq : l'uchronie. Ces trois modalités fonctionnent en effet à partir de l'introduction d'un changement dans le devenir historique, que ce changement soit politique, technologique, scientifique ou autre. Elles sont des aventures non pas dans le monde *des* possibles, mais dans celui *du* possible, l'histoire mise en récit étant déterminée par la voie unique que son auteur a décidé d'explorer et les conséquences directes qui résultent de la modification apportée au réel.

Contrairement au récit d'anticipation et à la dystopie qui se déroulent toujours dans un avenir possible tiré du présent de l'écrivain, l'uchronie ne peut avoir pour base que le passé. Ce qui importe dans l'uchronie est l'introduction de ce que Darko Suvin, dans un ouvrage consacré à la science-fiction²⁷, a appelé un *novum*, et ce que communément on appelle le « point de divergence ». Ce *novum* est en fait un élément de non-réel – ce qui ne veut pas dire de fantaisie – que l'auteur inclut dans l'Histoire et qui en fait bifurquer le cours. On pourrait opposer à cette définition sommaire de l'uchronie que toute fiction est uchronique en ce sens qu'elle présente toujours une part de non-réel. L'essence même de la fiction – ce qui en fait l'attrait – est de raconter une histoire qui ne fait pas partie de l'Histoire, qui s'immisce temporairement dans la trame historique, le temps de l'éprouver et d'en transmettre le sentiment. Or l'uchronie suppose une transformation de l'Histoire par l'ajout d'un événement, d'une invention, d'une découverte qui en change le cours et qui permet à l'auteur d'explorer les potentialités d'un monde inconnu parce que non-advenu. Un exemple récent d'uchronie est le roman *Le Complot contre l'Amérique* de Philip Roth, paru en 2006, dans

²⁷ Darko Suvin, *Pour une poétique de la science-fiction : études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, trad. de Gilles Hénault, cité dans Richard Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo*, op. cit., p. 30.

lequel l'aviateur Charles Lindbergh, sympathisant nazi, a gagné l'élection présidentielle de 1940 contre Franklin D. Roosevelt. L'auteur imagine ainsi une Amérique pacifiste, parce que liée politiquement à l'Allemagne d'Hitler, à travers les yeux d'un enfant juif de 10 ans nommé Philip Roth.

Au-delà de la réflexion sur une réalité modifiée par une transformation des ses faits constitutifs, l'auteur d'une uchronie postule « l'irréversibilité du devenir et la singularité de chaque fait de l'histoire²⁸ ». Il est conscient que chaque action, que chaque seconde contient un ensemble de possibles dont un seul se réalisera pour faire l'Histoire. Le travail de l'uchroniste est de retrouver ces possibles perdus, de choisir celui qu'il réalisera en le fictionnalisant et d'imaginer les conséquences historiques et individuelles qui en découlent. C'est par cette exploration du possible que l'uchronie rejoint les modalités utopiques ; elle n'est pourtant ni utopique ni dystopique, et encore moins anti-utopique. Elle ne fait que constater que l'Histoire aurait pu être différente, sans nécessairement porter de jugement sur le cours des jours. Car l'uchronie n'a d'autre choix que de s'agenouiller devant l'Histoire qui s'est réalisée, devant les possibles concrétisés. Bon nombre d'uchronies – dont celle de Roth – se terminent d'ailleurs par un retour à l'Histoire véridique, attestant ainsi l'impossibilité de détourner, même par la fiction, la trajectoire de la flèche du temps.

Par l'uchronie, l'utopie et l'anti-utopie réintègrent le temps. Ce n'est plus une société déjà parfaite ou corrompue qui nous est montrée, mais bien cette société *en devenir*. Alors que l'utopie et son corollaire abolissaient la description des étapes, du processus ayant permis l'atteinte de la fixation dans son état de « perfection », l'uchronie les imagine, elle les donne à lire au lecteur. Ce n'est plus le résultat qui importe : l'important est de montrer le cheminement vers l'idéal, que sa réalisation soit, en définitive, positive ou non.

Une des particularités de l'uchronie est de considérer le réel, le présent (ou le passé) de l'écriture comme uchronique par rapport au réel imaginé. Cette évocation peut se faire de manière très succincte, par de simples allusions à des faits historiques réels, qui n'auront jamais lieu puisque le récit ne se situe pas dans la même trame

²⁸ Jean-François Hamel, « Les uchronies fantômes », *Poétique*, v.36, n°144, novembre, 2005, 429-441, p. 430.

historique²⁹ ; mais elle se présente également sous le forme d'une critique qui valorise ou dévalorise à la fois le réel et l'histoire inventée, selon les jugements qui sont portés sur l'un et sur l'autre. Un exemple éloquent de cette incursion du réel dans la fiction est la hantise de Napoléon passant près des côtes de Sainte-Hélène dans *Napoléon et la conquête du monde, 1812-1832*, de Louis Geoffroy, paru en 1896. Cette peur irrationnelle le poussera même à ordonner la destruction de l'île par explosion. Nous constatons, suite à cet exemple, que lorsqu'elle procède ainsi, l'uchronie atteste sa propre fictionnalité, elle admet n'être qu'« un artifice consenti, dont les cautions sont aussi concertées que tout le reste³⁰ ». En montrant à tout le monde sa carte cachée, en avouant son bluff, l'uchronie ne joue-t-elle pas le jeu de l'ironiste qui, sourire en coin et détrempe par la pluie, affirme que la météo est magnifique ? En agissant de la sorte, l'uchroniste brouille les pistes de sa recherche réelle, celle de l'autrement de l'Histoire, dans lequel il aimerait trouver une confirmation lui prouvant que ce qu'il vit est le « meilleur des mondes possibles », malgré tout le mal qu'il peut en dire.

Maintenant qu'est terminée notre typologie des modalités utopiques, nous pouvons, avant de passer à l'analyse du texte de Houellebecq, en tirer quelques conclusions opératoires. D'abord, une corrélation claire existe entre la dimension paradigmatique de l'utopie – ses composantes thématiques et axiologiques – et sa dimension syntagmatique – sa mise en récit. D'une part, s'il présente ou dénonce une utopie, le roman utopique sera associé au récit de voyage ou au roman moderne. Comme nous l'avons déjà indiqué, la description presque objective – les utopies classiques, sous des couverts d'impartialité, ne font pas l'économie de superlatifs hautement mélioratifs – de la contrée inconnue s'oppose à l'individualisation propre à la narration romanesque moderne, qui empêche toute apologie d'un collectivisme appelant à la négation de l'individu au profit de la communauté. D'autre part, s'il bâtit

²⁹ Un des meilleurs exemples de l'uchronicité de notre propre réel pour le monde uchronique est une nouvelle écrite par Winston Churchill, et qui a pour cadre la Guerre de Sécession. Churchill imagine un historien sudiste vivant dans un monde où les Confédérés sudistes ont gagné ; cet historien imagine à son tour ce que serait le monde si les Nordistes avaient gagné. («If Lee had won the Battle of Gettysburg », dans Sir John Collings Squire, *If it had happened otherwise: lapses into imaginary history*, Londres, Longmans, Green, 1931.)

³⁰ Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo*, op. cit., p. 66.

un nouveau système d'organisation sociale, le roman utopique prendra parfois des allures d'essai politique ou idéologique, le texte devant théoriser cette nouvelle configuration sociale et convaincre le lecteur d'en faire sa propre utopie. Finalement, si la réalisation de l'utopie – ou sa contestation – est dépendante du devenir historique, le texte utopique s'apparentera au récit de science-fiction ou d'anticipation. L'identification d'une modalité utopique est donc directement reliée à l'analyse du type de récit dans lequel elle apparaît.

Ensuite, si on reprend la réflexion de Cioranescu, l'évolution des thèmes et des composantes utopiques serait tributaire d'un changement de l'instance directrice des sociétés, ou d'un conflit entre deux idéologies concurrentes. Sans prétendre à une étude approfondie du discours social, un regard du côté de ces modes de penser dominants, et d'abord sur ceux qui sont médiatisés par le texte utopique, est souhaitable pour comprendre et analyser à la fois les thématiques présentes dans une utopie et la modalité utopique dans laquelle elles sont contenues.

Finalement, un dernier niveau d'analyse vient s'ajouter aux deux premiers : celui du champ littéraire lui-même. En effet, Racault remarque, en prenant appui sur son observation des utopies des XVII^e et XVIII^e siècles, que la

formation d'une nouvelle forme d'utopie narrative [à cette époque, est] liée à une crise du roman où apparaissent de nouvelles formes romanesques plus proches du documentaire (récit de voyage). Il faut donc poser la question de l'état actuel du roman pour voir à quoi correspond l'intérêt de faire une utopie³¹.

Ainsi, à la réflexion sur le type de discours dans lequel s'inscrit l'utopie et à celle sur le discours dominant reconduit, après certaines transformations, par le texte utopique, s'ajoute une réflexion sur le genre romanesque lui-même qui détermine, dans une certaine mesure, l'apparition d'une nouvelle utopie et la forme qu'elle prendra.

Nous aborderons *La Possibilité d'une île* à la lumière de ces observations, en tentant de proposer un aperçu clair et cohérent des différentes modalités utopiques présentes dans le roman de Houellebecq et des transformations et déviations qu'il leur impose. Cette analyse, en nous ouvrant la voie vers les principaux mécanismes utopiques à l'œuvre dans le texte, aura pour but de déceler une tendance qui nous permettra d'entrer

³¹ Racault, *L'Utopie narrative*, op. cit., p. 294.

plus avant dans la conception de l'utopie houellebecquienne, et d'ainsi atteindre l'idéal transmis par le roman.

Chapitre 2

La Possibilité d'une île : la
complexification de la
notion d'utopie

Oser s'approprier l'avenir a entraîné la perte
du présent, laminé entre le futur et le passé,
réduit à une durée nulle.

Albert Jacquard, *La Légende de demain*

La Possibilité d'une île : une utopie ?

Cette question est celle à laquelle nous nous efforcerons de répondre dans les pages qui suivent : le roman de Houellebecq contient-il une utopie ? Si oui, sous quelle(s) modalité(s) se présente-t-elle ? Peu de critiques se sont intéressés à cette dimension du texte, préférant plutôt s'acharner sur l'*ethos* de l'auteur ou sur ses maladroites de romancier¹. D'ailleurs, la critique dite « sérieuse » a, jusqu'à tout récemment², laissé ce texte de côté au profit des *Particules élémentaires* qui contient, en puissance, les thèmes qui seront développés dans *La Possibilité d'une île* : la reproduction humaine détachée de l'acte sexuel, l'emprise et l'éternel retour du désir et de la souffrance, le vieillissement, etc. Avant toute chose, il convient de résumer brièvement le roman afin de bien cerner sa teneur utopique.

La Possibilité d'une île propose deux voies narratives parallèles. La première est celle de Daniel 1, un humoriste vivant à notre époque qui écrit son récit de vie. Vieillissant, soumis aux souffrances du désir, il nous présente la secte des Élohims et leur utopie d'une vie éternelle accessible par le clonage. La deuxième, celle des clones de Daniel 1, Daniel 24 et 25, nous est éloignée de 2 000 ans. Ces clones commentent le récit de vie de leur prédécesseur et décrivent la fin du monde tel que nous le connaissons. La narration alterne donc entre ces deux instances qui sont encadrées, en début et en fin de roman, par une troisième narration non-individualisée. Cette dernière

¹ Ici encore, les ouvrages de Dominique Noguez et de Denis Demompion sont les meilleurs exemples de textes consacrés à Houellebecq dont la rhétorique défend ou attaque l'auteur et sa personnalité sans prendre appui (ou très peu) sur ses œuvres littéraires.

² Un colloque consacré à l'œuvre houellebecquienne a en effet eu lieu à Amsterdam en octobre 2007, colloque dans lequel les communications concernant *La Possibilité d'une île* ont occupé un certain espace. La publication des actes du colloque reprend par contre très peu de ces présentations consacrées au roman qui nous intéresse : Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam / New York, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2007.

assure l'entrée en matière, qui prend la forme d'une question (« Qui, parmi vous, mérite la vie éternelle ?³ »), et elle raconte, dans les dernières pages du roman, les derniers jours de Daniel 25, qui en se laissant mourir mettra fin à la lignée des Daniel. Le lecteur assiste ainsi, par le récit de Daniel 1, à l'essor de la pensée élohimite, qui ne tardera pas à être adoptée par la majorité de la population mondiale. Les commentaires de Daniel 24 et 25 proposent quant à eux une vision de l'allure du monde dans vingt siècles, une fois la Terre habitée par les néo-humains issus du clonage des élohimites. Et cet avant-goût est quelque peu amer.

La complexité de la dimension utopique du roman est contenue en entier dans les lignes qui précèdent. D'une part, Houellebecq nous met en présence d'une secte soutenue par une idéologie dont le but ultime est une vie éternelle et heureuse – objectif poursuivi, du reste, par toutes les religions. La proposition de cette secte pourrait donc être considérée comme une utopie-programme. Cependant, la mention générique « roman », et non « essai », apparaît sur la page couverture du livre, ce qui, comme nous l'avons vu, ne peut être l'apanage d'un manifeste idéologique. D'autre part, la secte elle-même, dont les rassemblements ont lieu sur l'île de Lanzarote dans l'archipel des Canaries, répond à un grand nombre des caractéristiques associées aux sociétés utopiques traditionnelles : le caractère insulaire du lieu d'installation de la communauté, l'isolement, l'organisation sociale réglée, etc. Il pourrait donc s'agir d'une utopie narrative classique. Cependant, une partie du roman se déroule dans le futur, temporalité par excellence de l'anti-utopie et de la science-fiction. De plus, la réalisation de l'utopie élohimite n'est possible qu'à partir du devenir historique et du progrès scientifique, qui transforme l'humain en l'exemptant de certaines habitudes aussi élémentaires que celle de manger. Cette dépendance à l'histoire, et les changements opérés sur le corps humain, laissent penser que le roman peut être un récit d'anticipation ou une dystopie. Face à tant de possibilités, est-on en mesure de déceler dans le texte une tendance principale, qui ouvrirait la voie de l'idéal houellebecquien ?

³ Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005, p. 10. Toutes les citations du roman sont tirées de cette édition. Les numéros de pages seront dorénavant inscrits entre parenthèses, à la fin de la citation.

À la recherche de la modalité utopique houellebecquienne

La Possibilité d'une île s'ouvre sur une adresse au lecteur qui, sans en porter le titre, est un avertissement, ou plutôt une mise en contexte, dans laquelle l'auteur définit sa posture d'écrivain et la genèse du roman. Ces deux informations sont une entrée en matière idéale pour qui s'intéresse à l'utopie houellebecquienne, car l'auteur se positionne dans un temps et un lieu à partir desquels il écrit (ou dit écrire), et il fixe sa « mission » ; en d'autres mots, il se construit un *ethos* qui nous aidera à aborder le roman selon le point de vue offert par cet incipit.

D'emblée, le lecteur est accueilli dans l'univers de l'auteur : « Soyez les bienvenus dans la vie éternelle, mes amis » (p. 9). Cette phrase interloque le lecteur, puisqu'en tournant la première page du livre, en entrant dans le roman, il est projeté dans cette « vie éternelle » qui soulève un lot de questions : est-ce bien à moi qu'on parle ? qui parle ? la vie éternelle en question est-elle *dans* le livre ? est-elle *le livre* lui-même ? serait-ce le « temps suspendu » de la lecture ? l'éternité serait-elle plutôt l'écriture ? est-ce l'écriture qui permet à l'écrivain d'entrer dans la vie éternelle et, par la lecture de son texte, de nous y faire entrer aussi ? Malgré toutes ces interrogations, une chose reste certaine : par cette affirmation, l'auteur se place lui-même dans la vie éternelle, en nous y accueillant.

Cette situation temporelle est attestée par la suite du texte qui, résumant une fable racontée à l'auteur par une journaliste allemande, place l'écrivain « dans une cabine téléphonique, après la fin du monde » (p. 9). Cette métaphore, couplée à l'entrée du lecteur dans la vie éternelle où se situe l'auteur, conduit à l'utopie houellebecquienne de deux façons. Premièrement, l'auteur écrit *à partir* de l'éternité et *au sujet* de l'éternité. La vie éternelle est une vie où le sujet, en l'occurrence l'auteur, fait l'expérience de l'infinité du temps, ce qui revient à en nier l'existence, puisqu'on ne peut mesurer une durée si on n'en connaît ni le début ni la fin. D'ailleurs, quelques lignes plus loin, Houellebecq nous informe que là où il se trouve, « [i]l n'y a ni jour ni nuit » (p. 9), obstacle supplémentaire au décompte du temps. L'auteur vit ainsi l'absence du temps et, par le fait même, du devenir. Cet anéantissement de la durée est, rappelons-le, une des caractéristiques inhérentes à l'utopie littéraire classique. Or, et ceci constitue la deuxième voie vers une configuration utopique du roman, la phrase citée en début de paragraphe stipule que cette éternité n'advient qu'« après la fin du monde ». Elle est donc issue de la fin du

mouvement historique, du devenir, elle en est la résultante et la conséquence. Cette situation rappelle le schéma de construction des utopies progressistes du XIX^e siècle et des utopies-programmes, fondées sur une foi en une perfectibilité de l'homme qui ne peut être que le résultat du passage du temps. La temporalité future dans laquelle se trouve supposément l'auteur – car le monde tel qu'on le connaît n'a pas encore connu sa fin – peut aussi être reliée aux récits d'anticipation ou à l'anti-utopie, selon l'orientation que prendra le texte. En effet, si on décrit les conditions de la vie future, conditions redevables à la progression d'un élément du réel que l'auteur a décidé d'étudier dans la durée, il s'agira d'un récit d'anticipation. D'un autre côté, si on nous montre un état « idéal » de société qui précipite, selon l'auteur, le monde vers sa fin, il s'agit d'une anti-utopie, ou même, dans le cas où l'accent serait placé sur la scientification du monde, d'une dystopie.

En transcrivant cette fable au tout début de son roman, Houellebecq se donne le rôle du témoin de la fin, de l'observateur qui lance, dans un appel sans espoir, le récit de l'histoire qu'il a vue se terminer. L'appel sera bref ou long, selon que le lecteur referme le livre avant la dernière page ou en poursuit la lecture jusqu'à la fin ; mais toujours l'écrivain tentera d'annoncer aux hommes leur propre fin. Houellebecq se considère ainsi comme une sorte de prophète écrivant à partir de nulle part et à propos de ce nulle part. Cette posture narrative est déjà présente dans *Les Particules élémentaires*, roman dans lequel la narration est assurée par des êtres issus du clonage de l'homme⁴.

Houellebecq propose au lecteur, par la posture narrative qu'il occupe en début de roman, un ensemble de reprises et de déviations de la forme classique des modalités utopiques, en même temps qu'un syncrétisme de ces mêmes modalités. La narration du roman corrobore cette intuition en raison, d'une part, de l'alternance des récits qui se déroulent dans des cadres temporels très éloignés et, d'autre part, de la « situation-dans-l'utopie » des narrateurs eux-mêmes, qui se retrouvent aux deux extrémités du spectre utopique (l'élaboration et la réalisation). Nous tenterons d'expliquer le fonctionnement

⁴ En effet, les dernières pages du roman nous apprennent « l'identité » du narrateur, un clone, et l'époque à partir de laquelle il écrit : « La création du premier être, premier représentant d'une nouvelle espèce intelligente créée par l'homme [...], eut lieu le 27 mars 2029 ». La temps de la narration se situe « [a]ujourd'hui, près de cinquante ans plus tard », donc en 2079. Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, Paris, Flammarion, coll. « J'ai lu », 1998, p. 315.

de l'utopie houellebecquienne en nous attachant à certaines composantes constitutives d'une majorité de ces modalités.

Le lieu utopique

Comme nous l'avons vu dans la section consacrée à l'utopie littéraire classique, l'île est le lieu choisi par la majorité des utopistes pour installer une société idéale. Bien plus que l'île « en soi », c'est l'isolement qu'elle suggère qui est recherché, afin d'amplifier la rupture entre le monde utopique et le monde réel. Il est nécessaire de rappeler qu'au sens propre *isoler* signifie « faire prendre la forme d'une île », et dans le cas qui nous intéresse, soustraire une communauté à toute influence venant du monde extérieur. Gilles Deleuze, dans un texte sur l'imaginaire de l'île déserte⁵, propose deux interprétations. L'île, selon qu'elle est issue du détachement d'une partie d'un continent ou d'une éruption volcanique sous-marine, suggère une renaissance ou un recommencement. Il convient d'élargir ces interprétations aux sociétés qui peuplent ces îles désertes, et à la façon dont elles s'y sont retrouvées. Il y a en effet une différence de taille entre quitter de son plein gré un continent pour des raisons « politiques », tentant ensuite de reconstruire une société sur un bout de terre vierge, et aboutir involontairement sur une île déserte à la suite d'un naufrage, par exemple. Néanmoins, Deleuze remarque que la recréation d'un monde est toujours subordonnée aux vestiges de l'ancien monde, que le fondateur du nouveau transporte avec lui. C'est pourquoi le philosophe s'attache à l'idée de l'île déserte, à ce qu'elle représente dans l'imaginaire, à l'homme idéal qui la peuplerait. Ainsi, il n'est pas nécessaire que le lieu imaginé soit effectivement une île : il suffit qu'il évoque l'idée de l'île déserte et la possibilité de recréation totale d'un monde pour que sa mission soit accomplie. Nous pouvons facilement déceler dans la théorie de Deleuze l'influence des prémisses de l'utopie littéraire classique, dans laquelle l'auteur s'évertue à composer un lieu imaginaire parfait et sans aucune relation avec le monde connu. D'ailleurs, les auteurs d'anti-utopies ou de dystopies n'agissent pas autrement, en ne donnant à voir qu'une seule société, une seule

⁵ Gilles Deleuze, « Causes et raisons des îles désertes », *op. cit.*

tranche de l'espace et du temps, même s'ils mentionnent l'existence d'autres groupes humains⁶. Ceci étant dit, qu'en est-il chez Houellebecq ?

Nous devons d'abord établir qu'il y a plusieurs lieux « utopiques » dans *La Possibilité d'une île*, ce qui constitue déjà une déviation par rapport au canon de l'utopie littéraire, peu importe sa modalité. Les guillemets encadrant le mot « utopique » se justifient par le fait que les différents lieux énumérés ici ne sont pas nécessairement l'endroit d'installation d'une communauté utopique. Néanmoins, chacun de ces lieux a son importance dans l'élaboration de l'utopie ou dans sa réalisation.

Il en va ainsi de la maison de Daniel 1 qui se situe « en Andalousie, dans une zone alors très sauvage [...] la seule de la côte espagnole à avoir été jusque-là épargnée par le tourisme » (p. 54). Cette maison, Daniel 1 se l'est procurée juste avant d'épouser Isabelle, sa conjointe du moment. Ce lieu, qui n'est pas directement relié à l'utopie principale du roman, est cependant celui où il écrira son récit de vie, texte qui deviendra une sorte d'évangile pour la secte, un texte fondateur – comme en témoigne le système de numérotation des chapitres, qui emprunte la notation biblique (exemple : Daniel 1, 24). Dans cette maison, Daniel 1 est coupé du monde, il vit « dans une solitude à peu près totale » (p. 65). Les voisins qu'il côtoie ne sont jamais invités chez lui. Les rencontres ont lieu sur la plage – qui est en outre délimitée par « [d]'énormes blocs granitiques » (*id.*), ce qui renforce l'impression d'isolement – ou dans leur propre maison. Les seules personnes qui ont accès à la demeure sont les compagnes de Daniel 1, Isabelle et plus tard Esther, ainsi que le chien Fox. Daniel 1 a su trouver en Andalousie un endroit où se retirer ; il a fait de sa maison une île sur laquelle vivre l'amour, cette utopie du bonheur parfait qui semble le prémunir, pour un temps, contre les inconvénients du réel. Ce n'est qu'une fois l'amour disparu – Isabelle s'est suicidée après avoir légué son ADN aux élohimites, et Esther a déménagé aux États-Unis –, ce n'est qu'une fois l'utopie anéantie que la maison d'Andalousie perd ses caractéristiques

⁶ En effet, dans le *1984* d'Orwell, la narration nous informe que le pays dans lequel vit Winston Smith, Océania, est en guerre éternelle contre deux autres territoires de la Terre, soit l'Eurasie et l'Estasie, sans ne jamais décrire ces pays. L'utopie littéraire classique utilise le même procédé, qui consiste à mentionner simplement l'existence d'autres contrées. Dans l'*Utopie* de More, au chapitre sur la guerre, on parle ainsi des territoires voisins d'Utopie, soit celui des Alaopolites, des Néphélogètes et des Zapolètes. Il est intéressant de constater que seuls les habitants sont nommés, et non les pays eux-mêmes, ce qui renvoie les lieux étrangers à un horizon encore plus lointain. De plus, les rapports entre les lieux utopiques et leurs voisins semblent toujours être caractérisés par une confrontation, un combat de la perfection contre le vil.

insulaires. De lieu utopique, parfait, elle entre dans le réel, dans la dystopie. Elle devient un lieu où le temps a passé, en laissant derrière lui les traces de sa violence. Les « piles de poutrelles métalliques » et autres « tas de sables », « bulldozers » et « camions de chantier » (p. 380) témoignent de ses ravages. Cet engloutissement, cette contamination de l'île-maison par le monde extérieur est exacerbé par « [l]es travaux [qui] avaient commencé, partout autour de la maison et à des kilomètres à la ronde, afin de construire de nouvelles résidences » (*id.*). En même temps que les ouvriers érigent les maisons à-venir, le devenir coule ses fondations sur l'île utopique andalouse ; la violence de l'entrée dans l'Histoire tuera le dernier lien reliant Daniel 1 à l'utopie, à l'amour : le chien Fox. Happé par un camion, sa mort marquera la fin définitive de l'utopie (p. 388). Il ne reste à Daniel 1 que l'espoir promis par les Élohim.

Or, la maison d'Almeria est également le lieu dans lequel vivent les clones de Daniel 1. Le terrain a été entouré d'une barrière électrique, afin de tenir les « sauvages » – les derniers représentants humains – le plus loin possible de la maison ; ce qui reste des habitations construites du temps de Daniel 1 est inhabité. Les néo-humains de la lignée de Daniel sont seuls, et pourtant on ne peut les considérer comme isolés. D'une part, ils sont en compagnie du récit de vie de leur « géniteur » et des commentaires de tous les clones qui les ont précédés ; d'autre part, ils sont en contact avec les autres néo-humains, par un système informatique évoquant Internet. Ce réseau est le seul lien et lieu social des néo-humains : il a remplacé les lieux de rencontres que fréquentaient encore les humains du XXI^e siècle, comme la plage, les restaurants, les cafés, etc. Or ce n'est pas tant l'isolement, l'insularité de l'individu qu'ils recherchent. À une existence virtuelle, à une communauté de papier et d'écran, certains néo-humains veulent substituer la possibilité d'un contact physique, d'une relation réelle, qui leur est pour l'instant dérobé par leur enfermement. La maison d'Almeria, le lieu utopique de Daniel 1, son île, devient ainsi la dystopie de ses successeurs, transformation qui se dessinait du temps de Daniel 1, mais dans un rapport tout à fait inverse. Alors que ce dernier se sentait envahi par le monde extérieur, par une faune humaine qui élisait tranquillement domicile autour de sa maison, les néo-humains se trouvent engloutis par l'absence de l'Autre. La maison andalouse, originellement un haut lieu du rapport intime à l'Autre – le nombre impressionnant de scènes érotiques qui s'y sont déroulées en témoigne –, devient pour les clones ce qui l'empêche. Il leur faut sortir de leur prison

et, de fait, se couper de leur seule communauté, aussi virtuelle soit-elle, afin de se donner la chance et l'espoir d'atteindre cette île rêvée et d'entrer en contact réel avec leurs semblables. Le dehors, l'extérieur de la clôture, se transforme ainsi en lieu utopique des néo-humains.

Le lieu qui, dans le roman de Houellebecq, est le plus proche d'un lieu utopique « classique » est l'île de Lanzarote, située dans l'archipel des Canaries. En tant qu'île, Lanzarote répond au premier critère du lieu utopique classique. D'origine volcanique, cet endroit au relief accidenté est en grande partie inhospitalier à l'établissement des hommes, bien que quelques complexes touristiques se soient élevés en bord de mer. Le centre de l'île présente en effet un paysage désertique, voire lunaire, où les coulées de lave durcie se perdent dans une mer de sable noir⁷. Ce lieu a été choisi par le prophète de la secte des Élohim pour qu'y soit construite l'ambassade qui doit, selon la croyance élohimite, accueillir les Créateurs à leur retour, et ainsi réaliser l'utopie-programme de la secte. À strictement parler, l'île n'est donc pas le lieu utopique : c'est l'ambassade à ériger qui le *sera*, car nul ne sait quand les Créateurs redescendront parmi les humains. Cela dit, le site où doit être construite cette ambassade est délimité par « une barrière métallique solide, de trois mètres de haut, flanquée de barbelés, qui s'étend[en]t à perte de vue » (p. 229), ce qui a pour effet de l'isoler, de créer une île dans l'île. La description détaillée des caractéristiques de la barrière met d'ailleurs l'accent sur la sécurité qu'elle procure au lieu qu'elle enserme, en même temps qu'elle accentue la distinction entre l'extérieur et l'intérieur qu'elle circonscrit. Ainsi séparée du reste de l'île, du reste du monde, la communauté élohimite peut vivre selon ses propres règles, dans l'attente des Créateurs et des progrès scientifiques qui rendront la vie éternelle possible. Daniel 1, lors de sa première visite à Lanzarote, a l'impression d'être « ailleurs, dans un espace encore humain mais extrêmement différent de tout ce qu'[il] avait pu connaître [...] » (p. 297).

⁷ Afin de constater l'ampleur du décor quasi apocalyptique de l'île (et de la fascination qu'elle exerce sur Houellebecq), il convient de consulter la première édition du récit intitulé *Lanzarote*, paru chez Flammarion en 2000, et qui est accompagnée d'un livre de photographies de l'île prises par l'auteur.

Cependant, on peut aussi voir dans l'élection de Lanzarote comme lieu utopique, un glissement ou une déviation par rapport aux standards d'écriture de l'utopie littéraire. En effet, l'île a été choisie par défaut :

Pour la construction de l'ambassade [le prophète] avait d'abord songé, assez classiquement, à Jérusalem ; mais il y avait des problèmes, des querelles de voisinage, enfin ça tombait mal en ce moment. Une conversation à bâtons rompus avec un rabbin de la Commission des Messies [...] l'avait lancé sur une nouvelle piste. [...] Si les Élohim s'étaient déplacés jusqu'à Clermont-Ferrand, se dit-il, il devait y avoir à cela une raison, probablement liée au caractère géologique de l'endroit ; dans les zones volcaniques ça pulse bien, tout le monde sait ça. Voilà pourquoi [...] le prophète avait porté son choix, après une brève enquête, sur l'île de Lanzarote, dans l'archipel des Canaries. (p. 111-112)

Nous pourrions considérer le premier choix du prophète, Jérusalem, comme une volonté d'inscrire la secte élohimite dans la lignée des religions monothéistes, ou à tout le moins comme le désir de la légitimer aux yeux du monde. Jérusalem n'est, pour le prophète, que le lieu par excellence des religions, la sienne méritant la place qui lui revient dans cette ville millénaire. Ainsi, l'île n'est qu'un lieu de suppléance, et en lieu et place de religion, la croyance élohimite se voit « condamnée » à n'être qu'une utopie – ce qui aujourd'hui, rappelons-le, n'est rien de plus qu'une illusion, qu'un rêve fou. Lanzarote, loin d'avoir été choisie en raison de son éloignement, n'est qu'un endroit où « ça pulse bien ».

En outre, l'étanchéité du lieu choisi pour construire l'ambassade n'est pas complètement assurée. En effet, les adeptes – à tout le moins les membres VIP comme Daniel 1 – ont le droit d'en sortir quand ils le veulent, pour aller se balader sur l'île ; une fois le stage terminé, les membres de la secte retournent dans leur ville respective : ils retournent au réel en étant invités à afficher leur appartenance au groupe par le port d'un pendentif. Les élohimites veulent être vus et connus de tous. En témoigne l'invitation lancée aux médias pour que, du haut de leurs hélicoptères et dans la foule, ils assistent et diffusent l'utopie « réalisée », la présentation du clone du prophète aux membres de la secte.

Lanzarote ne deviendra véritablement un lieu utopique qu'une fois le règne des néo-humains établi. Il circule en effet parmi les clones une croyance selon laquelle « une communauté de primates évolués [serait] installée à l'emplacement de ce qui avait été Lanzarote » (p. 404). C'est vers cet endroit que se dirigera Marie 23, puis plus tard Daniel 25, lorsqu'il quittera son bunker. Ce lieu qui fut Lanzarote est véritablement une

Utopie à découvrir, un « lieu de nulle part », puisque, « [g]ênées par la couche nuageuse, les rares observations satellites disponibles [de la région des Canaries] étaient peu fiables. Lanzarote pouvait être demeurée une presqu'île, être devenue une île, ou avoir complètement disparu » (p. 472). Indétectable et camouflée sous une brume stationnaire, Lanzarote devient pour les néo-humains une réplique de ce Paradis assis dans les nuages qu'imaginent encore certains hommes du temps de Daniel 1. Céleste chez les hommes, le Paradis – lieu de la vie après la vie – redescend sur Terre à l'époque néo-humaine, pour rester en phase avec leur mode d'existence qui n'offre ou ne propose aucune transcendance. Afin de rejoindre la communauté harmonieuse rêvée qui est supposément installée sur l'île, afin de « vivre davantage » (p. 384), comme l'exprime Marie 23 quelques instants avant sa désertion, les néo-humains doivent également mourir – c'est-à-dire quitter leur abri, et ainsi mettre fin à leur lignée, à l'utopie des élohimites. Lanzarote, cette île dont on ne connaît que la possibilité, devient ainsi l'utopie de la fin de l'utopie.

Ce bref aperçu des lieux utopiques houellebecquiens nous donne une idée des déviations et transgressions que l'auteur a effectuées à partir du modèle de l'utopie littéraire classique. D'un côté, un refuge personnel, la maison, lieu où se vit la plus petite utopie possible – le bonheur individuel ou à deux au sein du couple amoureux – se voit envahi par l'expansion humaine, par la trop grande emprise du devenir. Même 2 000 ans plus tard, lorsque aucun individu n'est physiquement présent dans ses environs, la villa d'Andalousie reste trop pleine de l'absence – ou de la fausse présence – de l'Autre, présence absente à laquelle Daniel 25 devra se soustraire pour espérer atteindre Utopie. De l'autre côté, une île, lieu utopique par excellence, n'agit ici que comme un substitut à la sainte Jérusalem pour l'installation de la secte des Élohim ; elle n'est pas reconnue pour l'isolement qu'elle permet, mais plutôt pour l'énergie tellurique qui s'en dégage. La communauté utopique, d'ordinaire équilibrée, tempérée et réglée, prend ainsi place dans un lieu imprévisible en raison de son caractère volcanique, sur un sol sans appui, mouvant, puisqu'il est assis sur une masse liquide et bouillonnante. Nous pourrions déjà nous risquer à affirmer que l'utopie élohimite est condamnée, puisque le lieu de sa réalisation est l'incarnation même du devenir, de l'évolution, chaque éruption de lave en

fusion transformant le relief de l'île. Lanzarote ne deviendra lieu utopique que lorsque le volcan se sera éteint, lorsque Lanzarote *aura été*.

L'individu, l'utopie et la société

Nous avons mentionné plus haut que les membres de la communauté utopique des Élohim réintègrent le réel lorsque les stages de la secte sont terminés ; nous avons aussi vu comment les dirigeants des élohimites s'assurent de la couverture journalistique des événements reliés à la secte. Ceci témoigne d'un rapport au réel peu commun dans la tradition utopique. En effet, l'utopie littéraire classique – comme toutes ses modalités – entretient avec le réel un rapport dialectique qui peut, selon Jean-Michel Racault, se réduire à une visée satirique, critique ou réformatrice (*infra*, p. 26). Les paragraphes qui suivent ne tentent pas d'analyser les implications ou la visée de l'utopie présente dans *La Possibilité d'un île* (ce qui sera fait au quatrième chapitre) ; elles cherchent plutôt à élucider les liens entre l'individu, l'utopie et la société que présente le roman.

L'utopie classique, par l'entremise du narrateur-témoin, fait état d'un lieu idéal affadissant le réel aux yeux du lecteur contemporain de l'écriture du récit. Il n'en va pas autrement dans *La Possibilité d'une île*. Daniel 1, ne serait-ce que par la nature même de son métier d'humoriste, se plaît à poser un regard critique sur sa société pour en faire ensuite matière à rire. Il se définit lui-même comme « un observateur acéré de la réalité contemporaine » (p. 21). Cette expression revient d'ailleurs quelques lignes plus bas dans la même page, alors que le narrateur remarque « qu'il rest[e] si peu de choses à observer dans la réalité contemporaine ». La seule chose qui reste peut-être à analyser est cette observation qui est à la base du roman et de l'utopie élohimite : la société occidentale a une haine viscérale du vieillissement. Le narrateur décrit cette aversion en affirmant que « [d]ans le monde moderne on pouvait être échangiste, bi, trans, zoophile, SM, mais il était interdit d'être *vieux* » (p. 213). Il est à noter que cette énumération est formée d'une accumulation de termes reliés à des pratiques sexuelles qui ont été très longtemps considérées comme « déviantes », certaines d'entre elles l'étant encore. Ainsi, le fait d'être vieux ne peut même pas figurer parmi les « déviances » acceptables socialement : c'est un état à éviter à tout prix, le « dernier tabou » (*id.*).

Ce constat tiré de la société contemporaine informe le rapport au réel de l'utopie élohimite, des membres de la secte et du personnage principal. En effet, ce n'est pas tant le réel dans son ensemble qui est à renier que le vieillissement du corps et tous les obstacles qu'il fait apparaître devant l'homme qui le subit. L'utopie proposée par les élohimites ne s'attache donc pas – comme l'utopie classique – à dessiner les contours d'une organisation sociale idéale et parfaite, qui apporterait à la collectivité le bonheur tant souhaité ; elle a pour but d'assurer la jeunesse éternelle par le clonage, les néo-humains ne vivant pas plus de cinquante ans, l'âge auquel « [l]a vie commence [...] ; à ceci près qu'elle se termine à quarante » (p. 25). L'utopie est donc un secours individuel contre un état individuel considéré comme disgracieux, les vieux n'étant devenus que « de purs déchets auxquels on n'accordait plus qu'une survie misérable, conditionnelle et de plus en plus étroitement limitée » (p. 216). Ainsi, et contrairement à l'utopie littéraire classique, l'idéal contre lequel se bute le réel de Daniel 1 n'est pas déjà-là : il est à-venir. Il ne dépend que des avancées scientifiques qui permettront le clonage. La reproduction génétique pourrait être réalisée demain, tout comme elle peut se faire attendre encore des années ; le réel, qu'il soit celui de Daniel 1, ou celui qui sépare sa mort de sa « renaissance », sera ainsi toujours dystopique pour qui attend une vie éternelle remplie de plaisirs et de joies. Formulée de cette façon, l'utopie contenue dans *La Possibilité d'une île* se donne à lire comme un ersatz des promesses des grandes religions monothéistes. Or, l'idéal reconduit par la fiction houellebecquienne n'est pas une transcendance de l'esprit vers un ailleurs immatériel ; il n'est autre que la possibilité de vivre dans un réel contre lequel personne ne peut avoir de grief, d'arrêter l'Histoire en n'ayant plus aucune conscience de la durée de la vie humaine – sa manifestation la plus criante, la vieillesse, étant évitée par la succession des clones, qui assure à l'homme une jeunesse pérenne.

Cependant, en ne considérant que les écrits de Daniel 24 et 25, force est de constater que l'utopie, une fois réalisée, n'est pas idéale. Daniel 25 l'avoue lui-même : « Ma vie pourtant, j'y pense souvent, est bien loin d'être celle [que Daniel 1] aurait aimé vivre » (p. 415). Le réel des néo-humains ne ressemble en rien à ce que le prophète a promis des millénaires plus tôt :

La science, l'art, la création, la beauté, l'amour... Le jeu, la tendresse, les rires...
Que la vie, mes chers amis, est belle ! Qu'elle est merveilleuse, et que nous

souhaiterions la voir durer éternellement !... Cela, mes chers amis, sera très bientôt possible... La promesse a été faite et elle sera tenue. (p. 252)

La vie éternelle est devenue possible, elle est la réalité des néo-humains. Pourtant, au lieu de participer à cette grande fête qu'annonçait le prophète, ces êtres sont prisonniers d'un état de stase imposé par l'enseignement de celle qu'on appelle la « Sœur suprême », qui les adjoints à « atteindre [...] à la liberté de l'indifférence, condition possible de la sérénité parfaite » (p. 76), dans le but de pallier la recherche de l'autre causée par ce qu'elle appelle la « souffrance d'être » (*id.*). Alors que le prophète, dans sa description de la « belle vie », énumère des activités qui ne peuvent être qu'un partage entre deux individus – l'amour, le jeu, la tendresse et les rires ne prenant leur pleine signification qu'en compagnie d'un autre, idéalement de plusieurs autres –, voilà que la Sœur suprême (dont les initiales signalent l'intransigeance) prône une vie solitaire et détachée de toute émotion. Daniel 24, dès les premières pages du roman, écrit d'ailleurs que les néo-humains « travers[ent] la vie, sans joie et sans mystère » (p. 11). Où est donc passée cette exaltation de vivre que décrivait le prophète ?

Bien que les néo-humains soient « immunisés » contre toute émotion, la joie comme la souffrance, il persiste évidemment quelque chose qui peut provoquer soudainement la désertion : cet espoir d'une communauté, d'un lieu de rassemblement. En découvrant des notes manuscrites laissées par Daniel 24, Daniel 25 y décèle « une curieuse amertume désabusée » (p. 182) ; certaines phrases sont « empreintes d'une lassitude, d'une sensation de vacuité étrangement humaines » (*id.*). Cette aigreur et cette grande fatigue, ressenties par Daniel 24 devant la vie monastique des néo-humains, sont mises en mots par Marie 23 le jour de sa désertion. En parlant d'Esther 31, celle qui « a besoin de vivre davantage » (p. 384) affirme « qu'elle non plus n'est pas satisfaite de [leur] mode de vie » (p. 385). Daniel 24 mourra avant de désertier, mais son successeur, lui, s'aventurera sur le chemin de l'ancienne Lanzarote. Ainsi, Daniel 25 et Marie 23, « produits » de l'utopie élohimite du XXI^e siècle, insatisfaits de leur réel et n'attendant plus la venue des Futurs, reprennent le rôle joué par Winston Smith et par le Sauvage dans ces anti-utopies modèles du XX^e siècle que sont *1984* et *Le Meilleur des mondes* : le rôle du rebelle, du mutin, de l'Individu qui en a assez de son réel oppressant et qui décide de s'en éloigner pour cheminer vers sa propre Utopie.

Encore une fois, 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 montrant, par l'entremise de Daniel 1, un réel insatisfaisant, dystopique, qui provoque la conception d'une utopie. Pourtant, une fois réalisée complètement – il y a déjà une pseudo-réalisation de l'utopie lors de la « résurrection » du prophète –, une fois devenue le réel, cette utopie se transforme en anti-utopie, le réel utopique devenant lui-même dystopique. Bien que le but poursuivi par la Sœur suprême et ses disciples soit de rendre le « comportement individuel [des néo-humains] [...] “aussi prévisible que le fonctionnement d’un réfrigérateur” » (p. 451), afin qu'ils atteignent « l'“évidente neutralité du réel” » (*id.*) en n'éprouvant plus ni désir ni souffrance, il reste toujours chez les clones une graine d'espérance, ou à tout le moins de curiosité, qui les pousse à sortir de l'utopie, à la retourner contre elle-même pour s'en forger une nouvelle. D'ailleurs, cette volonté de transformer les néo-humains en électroménagers n'est-elle pas un pont construit vers la dystopie, modalité utopique s'élevant contre l'instrumentalisation de l'homme et la scientification du monde ?

Le temps et l'utopie

Alors que l'utopie classique décrit un lieu déjà existant où s'épanouit une communauté parfaite, celle de Houellebecq se veut l'exploration d'un possible à venir. En ce sens, il serait logique d'inclure *La Possibilité d'une île* dans la catégorie du roman d'anticipation, telle que nous l'avons déjà définie⁸. Cependant, réduire ce roman à sa seule composante anticipatoire ou « prophétique » reviendrait à écarter volontairement la matière utopique qu'il contient et qui réside autant dans l'utopie-programme de la secte élohimite que dans la quête de Marie 23 ou de Daniel 25, eux-mêmes issus de cette utopie. Le récit d'anticipation postule l'exacerbation dans le temps d'une tendance

⁸ Michel Houellebecq, lors d'une entrevue réalisée le 3 février 2007 par Daphné Roulier dans le cadre de l'émission l'Hebdo Cinéma, sur la chaîne payante française Canal Plus, a d'ailleurs qualifié le film qu'il allait tirer de *La Possibilité d'une île* de « film d'anticipation », afin de le distinguer de l'étiquette de « film de science-fiction » qui lui sera assurément accolé. L'entrevue est transcrite, sous sa forme intégrale, sur le site internet du film à l'adresse suivante : <http://www.lapossibiliteduneile-lefilm.com/michelhouellebecq/index.php?2008/02/06/25-le-3-fevrier-2007-daphne-roulier-recevait-michel-houellebecq-et-francois-samuelsan>

décelable dans le présent, ou l'introduction dans la trame historique d'un *novum* qui modifiera le comportement humain. Bien que le roman de Houellebecq présente ces deux caractéristiques – la hantise de la vieillesse et de la mort qui s'ensuit, et la réalisation du clonage humain – ce serait faire violence au texte que de l'amputer de l'utopie qui sous-tend et promeut ces développements comportementaux et scientifiques.

L'utopie classique est plutôt réticente devant la notion de progrès. En effet, comment une société déjà parfaite pourrait-elle progresser ? L'absence de devenir et l'imperméabilité à l'histoire des utopies classiques empêchent de les ancrer dans la réalité. Bien que l'Utopie soit située dans le même réel que celui des lecteurs ou de l'utopiste, bien qu'elle soit un réarrangement de ses éléments, elle reste un non-lieu, un lieu imaginaire qu'il est difficile de relier au réel. En revanche, placer l'Utopie dans le futur revient à installer la perfection dans un lieu issu du réel du lecteur. Ce lieu est « à-exister », certes, mais son existence, plutôt qu'à reproduire, est à faire : « le monde meilleur [...] résulte du devenir de l'histoire, il est en quelque sorte “dédruit” du présent et émane d'un réel peu à peu transformé, non par une intervention providentielle, mais par l'action humaine⁹ ». Ainsi, l'Utopie n'est plus un modèle à imiter : elle est en quelque sorte inscrite dans un des destins possibles d'une nation, d'une civilisation, voire de la planète entière. Il ne tient qu'à nous de la faire advenir.

Ce type d'utopie, dont le pionnier, comme nous l'avons mentionné, est Louis-Sébastien Mercier avec *L'an 2440, rêve s'il en fut jamais*, a connu quelques adeptes lors du développement de l'idéologie du progrès au XIX^e siècle : Henry Lazarus avec *La Révolution anglaise du XX^e siècle* (1894), ou encore Émile Thirion avec *Neustria, utopie individualiste* en 1901. Ces anticipations utopiques, influencées par la montée du socialisme, postulent bien souvent la réalisation d'une société sans classe présentant un juste équilibre entre travail et loisirs. Les révolutions scientifiques et sociales du XX^e siècle obligeront les utopistes à réfléchir aux effets des progrès techniques sur l'homme, notamment dans le domaine de la génétique. Ainsi, comme l'indique Raymond Trousson, « [c]e qui est désormais au centre de ces utopies lointaines, c'est le devenir psychobiologique de l'homme, son histoire en tant qu'espèce et non plus en tant qu'être

⁹ Raymond Trousson, *Voyages au pays de nulle part*, op. cit., p. 167.

social. [...] De sociologique, l'utopie s'affirme ici métaphysique et eschatologique¹⁰ ». Il semble que c'est à ce type d'utopie que nous convie Houellebecq.

Le point de divergence entre l'utopie houellebecquienne, les utopies classiques et les anticipations utopiques à la Mercier est que, contrairement à ce qu'on observe dans ces deux dernières modalités, Houellebecq non seulement nous donne à voir la situation de l'humain dans 2000 ans – comme Mercier faisant la description du Paris du XXV^e siècle –, mais nous montre et nous décrit la genèse de cet état ; il met en scène l'idéologie qui est à la base des recherches sur le clonage, ainsi que les modes de pensée qui ont donné sa pleine légitimité à la secte élohimite. Houellebecq regarde l'avenir, la résultante d'un progrès dont le point de départ, les fondations sont construits par son réel. Ainsi, le roman ne porte pas tant sur la réalisation de l'utopie que sur les causes qui l'ont motivée. Comme le dit Ernst Bloch dans *Le Principe espérance*,

[...] la conscience utopique veut voir très loin, mais en fin de compte, ce n'est que pour mieux pénétrer l'obscurité toute proche du Vécu-dans-l'instant, au sein duquel tout ce qui existe est en mouvement tout en étant encore caché à soi-même. En d'autres termes, on a besoin de la longue-vue la plus puissante, celle de la conscience utopique la plus aiguë, pour pénétrer la proximité la plus proche¹¹.

C'est ce mouvement, ce devenir, qu'explore l'auteur. De fait, ce sont ses contemporains, ceux qui donnent la poussée à l'Histoire, qu'il regarde par la longue-vue de l'utopie d'anticipation.

Les dernières pages nous ont placé devant la complexité de la notion d'utopie chez Houellebecq. D'utopie-programme, d'idéologie, elle se fait utopie d'anticipation, puis, une fois réalisée, elle a tous les airs d'une anti-utopie relevant sous certains aspects de la dystopie et de la science-fiction. Bien plus qu'une série de reprises et de déviations du modèle canonique de l'utopie littéraire, *La Possibilité d'une île* contient un intrigant syncrétisme des modalités utopiques, un amalgame qui redéfinit les contours du genre.

¹⁰ *Ibid.*, p. 242.

¹¹ Ernst Bloch, *Le Principe espérance*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1976 [1959], p. 21.

L'art, la science et l'individu

En effectuant un mélange des modalités utopiques, Houellebecq ne représente-t-il pas la complexité du monde contemporain, un monde saturé d'informations de toutes provenances et de discours se présentant l'un après l'autre comme la nouvelle (et la seule) Vérité ?

À la toute fin de notre précédent chapitre, nous évoquions des concepts opératoires pouvant diriger notre cheminement vers l'utopie houellebecquienne. Au nombre de trois, ces lignes directrices nous enjoignaient, premièrement à considérer le lien entre les thématiques reconduites par l'utopie et leur mise en récit ; deuxièmement, à s'interroger sur l'instance directrice, ou le « grand récit », qui commande une nouvelle utopie ; troisièmement, à réfléchir sur le champ littéraire actuel et sur l'état du romanesque, qui tous deux influent à la fois sur l'utopie qui sera mise en scène et sur la façon dont elle sera bâtie. Ces trois pistes de réflexion, bien que très distinctes, sont intimement liées l'une à l'autre. En effet, une thématique sera narrativement développée en raison de sa présence – ou non – dans le discours dominant. Ce discours est lui-même soumis, dans une certaine mesure, aux autres discours ambiants qui transposent les préoccupations diverses du moment dans une forme (narrative, artistique, etc.) caractéristique d'une époque qui leur accorde de l'importance en leur donnant droit de cité – ou non – dans le discours dominant, et ainsi de suite. *La Possibilité d'une île* fait pleinement partie de ce mouvement hélicoïdal. En reprenant à son compte le discours individualiste de l'époque contemporaine et en le traduisant dans la forme de l'autofiction – le récit de vie –, forme qui inonde le champ littéraire d'aujourd'hui, le roman houellebecquien donne prise aux thématiques de la survie du corps et du refoulement de la mort inéluctable, la vie individuelle et la dictature de l'apparence ayant pris une importance capitale dans la société occidentale en ce début de XXI^e siècle¹². L'omniprésence de l'individu dans le roman de Houellebecq est d'ailleurs ce qui rend

¹² Pour mesurer l'ampleur de ce phénomène, il n'y a qu'à se promener dans les libraires en portant une attention particulière aux ouvrages mis en évidence sur les présentoirs. S'y alignent de multiples pensums sur la croissance personnelle, sur la confiance en soi, à côté desquels se retrouvent des livres nous apprenant à distinguer les aliments anti-cancérigènes des aliments nocifs, à prendre soin de sa peau pour retarder l'apparence des rides, etc. Plus sérieusement, dès 1939, Norbert Elias avait dénoncé la montée de l'individualisme dans *La Société des individus* (paru en anglais en 1939 et traduit de l'allemand pour le compte des éditions Fayard en 1991). Guy Debord s'en est pris plus tard, dans les années 1960, à la société du spectacle et de l'image (voir *La Société du spectacle*, Paris, Éditions Champ libre, 1967), constat repris ensuite par de nombreux intellectuels dont Gilles Lipovetsky dans *L'Ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain* (Paris, Gallimard, 1983).

difficile sa classification parmi les modalités utopiques. En effet, il est le centre du roman, il est la raison même de l'existence de l'utopie élohimite, ce qui va à l'encontre à la fois de l'utopie classique et de l'anti-utopie, dont la tendance est plutôt de nier l'individu au profit de la communauté. Dans ces types d'utopies, toutes les manifestations de l'individualité, tous les indices de l'existence d'une conscience personnelle sont réprimés pour dresser le portrait d'une collectivité ne visant qu'un seul objectif : le bonheur commun.

Dans l'anti-utopie, et de façon moins drastique dans l'utopie classique¹³, ce bonheur est obtenu au prix d'un « renoncement à la science, à l'art, à l'amour, à la spiritualité, à toutes les valeurs sur lesquelles se fondait l'idéal humaniste¹⁴ », idéal qui plaçait justement l'homme au centre de ses préoccupations. Tous les éléments de cette énumération tendent à prouver que la réalisation d'une utopie collectiviste ne peut se faire qu'au détriment de l'individu, de ce qu'il a de plus personnel, comme le sentiment amoureux ou la croyance. Houellebecq renverse cette conception, en faisant de la science et de l'art les conditions mêmes de la réalisation de l'utopie. D'une part, la création de l'homme nouveau est considérée par les élohimites comme une prouesse scientifique. Or la science, aux dires du prophète, « n'[est] que le moyen nécessaire à la réalisation de cette fabuleuse diversité vitale, qui ne [peut] être considérée autrement que comme une *œuvre d'art* » (p. 253). Ainsi, non seulement l'expression artistique est-elle valorisée chez les élohimites¹⁵, mais elle est perçue comme étant à l'origine de l'homme. Ainsi, l'homme ne pourrait pas exister sans l'art, sans la touche personnelle d'un individu créateur qui exprime dans son œuvre sa conception du Beau.

¹³ L'utopie classique considère l'art comme un passe-temps au même titre que le jeu ou la pratique d'un sport. Le temps libre des Utopiens est surtout consacré à l'éducation, discipline très présente dans les utopies littéraires. À ce sujet, voir le chapitre intitulé « Éducation, famille et sexualité » dans l'ouvrage *Utopies et utopistes* de Thierry Paquot (Paris, Éditions La Découverte, 2007). Paquot aborde également la question de la science (voir le chapitre « Travail et loisirs : la science libératrice ? »), qui n'est souvent qu'un moyen de faciliter le travail des hommes. La question de la spiritualité et de l'amour est plus ambiguë, car les rapports qu'entretiennent les utopistes à ces dimensions de l'homme varient beaucoup selon les époques.

¹⁴ Hugues, *L'Utopie*, *op. cit.*, p. 113.

¹⁵ Le prophète est lui-même à la fois architecte – il est celui qui a dessiné les plans de l'ambassade devant accueillir les Élohims à leur retour – et artiste-peintre – des tableaux de sa composition ornent les murs de sa grotte sur Lanzarote. De plus, Vincent, son remplaçant, est avant tout un artiste (voir, entre autres, la description, par Daniel 1, d'une de ses œuvres prenant la forme d'une installation aux pages 154 et suivantes).

D'autre part, ce sont des croquis de Vincent 1 qui donneront forme aux néo-humains et qui initieront une modification génétique permettant aux clones de ne se nourrir que d'eau et de sels minéraux, les rendant indifférents aux famines et aux aléas du climat. Cette « RGS [Rectification Génétique Standard], conçue au départ pour de simples considérations esthétiques » (p. 375), est également ce qui tracera la ligne de partage entre l'homme et les néo-humains, transformant l'espèce. C'est par la vision d'un seul homme, par l'exercice de son individualité que les néo-humains sont devenus ce qu'ils sont : non pas des reproductions à l'identique de l'homme qu'ils ont été, mais bien une réplique améliorée par l'art.

Or l'art n'est pas suffisant pour réaliser l'utopie, tout comme les croquis d'un architecte ne servent à rien s'ils ne sont pas concrétisés par les ingénieurs et mis sur pied par les contremaîtres. La science et la technique doivent permettre à l'art d'acquérir une force utile, de réaliser ses potentialités. Comme nous l'avons évoqué plus haut, les disciplines artistiques et scientifiques sont écartées des utopies et des anti-utopies. En fait, elles ne sont bannies qu'en tant qu'expression d'une individualité, alors qu'elles servent les visées étatiques de réalisation du bonheur collectif. Par exemple, au chapitre de *L'Utopie* de More intitulé « Des arts et métiers », le premier art nommé est l'agriculture, suivi du tissage de la laine et du lin, de la maçonnerie et de la poterie. Aucune *expression artistique* – peinture, sculpture, composition musicale – ne figure dans cette liste. L'art n'est ainsi qu'un artisanat destiné au bien de la communauté, puisqu'il lui fournit nourriture, vêtements, maisons solides et vaisselle. L'individu se retire derrière la collectivité qu'il sert, même lors des temps libres consacrés aux loisirs – loisirs, il va sans dire, réduits à ces métiers artisanaux. La science, quant à elle, n'a pour seul but que « [d]'affranchir [l'homme] de la servitude du corps [en] développ[ant] ses facultés intellectuelles¹⁶ ». Ainsi, chez More, ce n'est pas l'utilisation de la science qui est valorisée, mais son étude ; elle n'a aucune visée pratique : elle n'est utile que de façon abstraite, en élevant l'esprit loin des désirs physiques. Il n'en va pas autrement dans l'anti-utopie. Dans *Le Meilleur des mondes* d'Huxley, la science n'est que le moyen de réaliser l'utopie collectiviste, qui sans elle ne pourrait s'accomplir. Elle est une façon de contrôler l'individu. Les modifications génétiques réalisées *in vitro* par les scientifiques n'ont pour but que le plus grand conformisme, l'élaboration d'une société réglée jusque

¹⁶ Thomas More, *L'Utopie*, Paris, Nouvel Office d'Édition, 1965, p. 94.

dans les gènes des citoyens la composant, de façon à ce que chacun réponde précisément aux exigences des fonctions que l'État a prévues pour lui. Quant à l'art, il se résume, dans l'anti-utopie *1984* d'Orwell, à un moyen de propagande de l'idéologie de la société totalitaire dans laquelle vit Winston Smith. Si elle ne répond pas à cette visée, l'expression artistique est totalement interdite¹⁷.

L'utopie classique et l'anti-utopie se servent donc de l'art et de la science en vue du « bien » de la collectivité, et très souvent au détriment de l'individu. Au lieu d'être le lieu d'expression d'une intériorité propre à chacun, l'art est soit relégué au rang d'un travail artisanal utilitaire, soit à celui d'un outil de contrôle des individus. Et la science n'échappe pas à cette catégorisation, elle qui, loin de réaliser les potentialités émancipatrices de l'individu, n'est considérée que comme un exercice mental et, encore une fois, comme un moyen de s'assurer de l'entière « collaboration » de l'homme au projet utopique. Chez Houellebecq, ces deux disciplines se trouvent également au service de l'utopie – elles en sont même les conditions de réalisation –, sauf que l'art est pris pour ce qu'il est : une expérience esthétique témoignant de la « vision du monde » d'un individu. Ainsi, si Vincent 1 dessine les néo-humains sans orifices excrétoires, ce n'est pas afin de rendre l'homme plus heureux, d'améliorer le bonheur collectif; il ne cherche qu'à embellir l'homme, selon *ses* propres critères esthétiques. De son côté, la « RGS », la science, n'a pas pour fin dernière la mise sous tutelle de l'individu par l'État ; elle n'est que le moyen de réaliser les visées artistiques de Vincent 1, qui permettront aux néo-humains, sans que cela n'ait été prémédité, de résister aux changements climatiques drastiques en étant autosuffisants, les clones se nourrissant, comme les plantes, par photosynthèse. Le pouvoir de réalisation de l'utopie est ainsi passé des mains de l'État aux mains de l'individu : d'idéal social, l'utopie est devenue chez Houellebecq un idéal personnel, presque un caprice.

¹⁷ Par exemple, Winston Smith doit être très vigilant lorsqu'il décide de se pencher sur son journal intime, car si les caméras de surveillance le captent pendant qu'il écrit, sa « vaporisation », sa disparition, est imminente. Georges Orwell, *1984*, Markam, Penguins Books Canada, 1989 [1949], p. 11.

Le récit de vie comme transmetteur de l'utopie

L'individu est au centre de l'utopie dans *La Possibilité d'une île* : son bonheur, la satisfaction de ses désirs sont les buts ultimes des recherches scientifiques de Savant, le chercheur attitré des élohimites. Cette attention accordée à l'individu dans le roman est accentuée par l'importance que prennent les mémoires et leur commentaire dans la transmission de l'idéal utopique. En plus de narrer la genèse de l'utopie et les étapes de l'élaboration de la secte et du dogme élohimites, les récits de vie sont le lieu de la transmission de la mémoire et de la personnalité du premier de lignée : elles assurent la pérennité de l'individu. À la mémoire collective des néo-humains formée par le récit des événements ayant mené à leur naissance, à cette mémoire qui représente le seul lien réel entre eux, le seul témoignage de leur communauté, se rattache une mémoire individuelle qui a exactement l'effet inverse, soit d'attester de leur origine différente, chaque néo-humain étant issu d'une seule et unique personne. Les récits de vie donnent l'impression de n'avoir pour conséquence que la reproduction du Même, en repoussant toujours plus loin cet Autre qui permettait de constituer un « Nous », une communauté. L'idéal utopique est transmis, mais force est de constater que la vie rêvée par Daniel 1 et ses suivants, une vie éternelle de jouissances, perd tout son sens lorsque l'autre avec qui et de qui l'on pourrait jouir est tenu à l'écart. L'idéal élohimite n'est pas transmis, comme dans l'utopie classique, par l'éducation d'un petit autre issu de deux personnes différentes, d'un nouvel individu né de l'union (la communion) de deux personnes, et que la communauté éduque à la communauté ; sa transmission n'est assurée que par la voix singulière d'une personne qui se parle, en quelque sorte, à elle-même. De ce fait, « plus une utopie est romanesque (personnalisation du héros, relation conflictuelle de l'individu avec l'ordre collectif, quête par le narrateur de sa propre identité) plus elle est dysphorique¹⁸ ». En d'autres termes, une utopie portée par la voix d'une narration très individualisée, une utopie décrite par un narrateur issu de cette même utopie, a toutes les chances de se voir transformer en anti-utopie, selon le point de vue adopté par cette narration et l'utilisation qu'elle fait du langage.

Paradoxalement, le récit de vie, et plus particulièrement celui de Daniel 1, participe à la création de la mémoire collective des néo-humains en relatant les débuts de l'Église élohimite. Les faits qu'il avance, en étant corroborés par les récits de vie des fondateurs

¹⁸ Racault, *L'Utopie narrative, op. cit.*, p. 768.

de l'Église (comme Vincent 1 et Jérôme 1), prennent valeur de vérité, en ce sens que Daniel 1 « était [...] un être humain typique, représentatif de l'espèce, un *homme parmi tant d'autres* » (p. 76). Daniel 1 se retrouve donc dans la position de celui qui parle au nom de ses semblables, au nom de la communauté des êtres humains moyens qu'il représente. Ces attributs accolés à Daniel 1 ont comme conséquence de lui soustraire une partie de son individualité, de le rendre plus commun, de faire de sa voix non plus celle d'un dieu se recréant infiniment à sa propre image, mais celle du chœur des hommes qui observent un monde en création. Daniel 1, en siégeant au milieu des hommes, rend compte de la formation de l'utopie ; il reprend le rôle d'observateur qu'il s'est lui-même donné dans son métier d'humoriste. Au lieu de poser son regard sur ses contemporains, comme il le faisait pour écrire ses numéros, il *décrit* la création de l'ordre nouveau appelé à remplacer la dystopique réalité. Il décrit l'utopie à venir.

Et l'effet de lecture ?

À l'issue de cette analyse de différents *topoi* utopiques présents dans *La Possibilité d'une île*, il est impossible de trancher et de cataloguer ce roman dans une seule modalité de l'utopie. Il semble en effet échapper à toute classification, l'articulation de la narration en deux – et même trois – voix rendant la tâche encore plus complexe. De fait, la juxtaposition de la genèse de l'utopie et de sa réalisation empêche de considérer le roman comme un tout uniforme dont l'orientation utopique serait donnée dès les premières lignes. La vie éternelle dans laquelle est accueilli le lecteur au seuil du roman n'est idéale que pour qui n'y est pas contraint – en témoignent les commentaires et la désertion de Daniel 25. C'est ainsi que la narration encadrant le roman – la voix qui souhaite la bienvenue au lecteur et qui raconte les derniers instants de Daniel 25 – nous présente un récit d'anticipation dont la prémisse est l'utopie progressiste élohimite transmise par la narration de Daniel 1, utopie dont la réalisation nous est décrite par Daniel 25 qui, insatisfait de sa situation (vivant, en d'autres mots, une anti-utopie), se construit une nouvelle utopie. Dans ces conditions, à quelle voix accorder le rôle de gardien de la modalité utopique du roman ?

Nous nous demandions en début de chapitre si *La Possibilité d'une île* s'insérait dans le genre littéraire de l'utopie. À cela, nous nous voyons forcé de répondre à la fois « oui » et « non ». Cette réponse est manifestement incomplète et, surtout, insatisfaisante. La tentation de déclarer ce roman utopique – que l'utopie qu'il contient soit progressiste ou futuriste n'enlève rien à la présence, dans ses lignes, d'une utopie – s'est fait sentir à plusieurs reprises, en cours d'analyse. Or un élément – certains des commentaires de Daniel 25, un changement d'attitude ou de ton de Daniel 1 devant certaines pratiques de la secte, etc. – vient toujours contredire l'utopie ou en atténuer la portée. La clé nous permettant d'accéder à la modalité utopique réelle du texte ne se trouve peut-être pas *dans* ses lignes, mais *entre* ses lignes, dans la façon dont l'utopie est racontée, mise en texte ; elle pourrait être cachée dans ce que les critiques de l'utopie ont appelé « l'effet de lecture ». Racault, en étudiant l'anti-utopie, décrit ainsi cet effet de lecture, qui entraîne un basculement des modalités : « [e]ntre le discours explicite des personnages et la réalité concrète de leur inadaptation personnelle [à la réalité de l'utopie], la contradiction est flagrante. C'est par cette faille que s'introduit alors la critique de l'utopie¹⁹ ». L'attitude de Daniel 1 et de Daniel 25 par rapport à l'utopie – attitude dont nous faisons tout juste état – pourrait, sous certains aspects, s'apparenter à cette inadéquation entre les personnages et leur réalité, remarquée par Racault dans l'anti-utopie. De surcroît, ce rapport conflictuel des personnages avec le réel utopique, ce mode de fonctionnement de l'anti-utopie ne rappelle-t-il pas une figure du discours qui fait justement état d'une incohérence entre ce qui est dit et ce qui est réellement, une figure – l'ironie – qui nous ouvrirait la voie vers la réelle modalité utopique de *La Possibilité d'une île* ?

¹⁹ *Ibid.*, p. 752.

Chapitre 3 :
Le renversement de
l'utopie ou l'ironie
performative

Viser juste *à côté*, pour montrer la cible et non la couvrir de signes.

Christian Monnin

Que Houellebecq soit un auteur usant abondamment de l'ironie n'est un secret pour personne. Journalistes et critiques s'entendent pour faire de cette figure de rhétorique l'attribut principal du style houellebecquien¹, caractéristique précédant de peu sa supposée absence... de style ! Néanmoins, malgré le nombre important de références à l'ironie dans la critique houellebecquienne, très peu ont tenté d'en faire une étude approfondie pour en montrer à la fois le fonctionnement et l'effet, sur le lecteur et sur l'économie du texte. Pourtant, Houellebecq appelle lui-même ce type d'analyse en définissant sa position esthétique comme étant « un pas de côté² » par rapport au monde consumériste contemporain, retrait volontaire qui n'est pas sans rappeler à la fois la posture d'écrivain énoncée au tout début de *La Possibilité d'une île* et celle de Daniel 25 par rapport à l'utopie dont il fait partie. Ce « pas de côté » effectué par Houellebecq pour parler de la société contemporaine lui confère, ainsi qu'à son narrateur, la position d'un observateur constatant du haut de sa plume, les réactions d'un monde aux stimuli que sont, entre autres, le sexe et l'argent. Naturaliste, le roman houellebecquien ? Certains semblent le croire, tout en lui faisant l'honneur du préfixe « néo », attestant à la fois la filiation et la rupture entre Houellebecq et le roman zolien. Dans une étude comparative entre Zola et Houellebecq, Sandrine Rabosseau remarque ainsi que, bien que les deux écrivains considèrent le roman « comme une arme de combat et de résistance³ », Houellebecq s'amuse à parodier le roman naturaliste, à

¹ Énumérer ici les nombreux articles et ouvrages faisant référence à la présence de l'ironie dans l'écriture houellebecquienne serait un travail fastidieux, compte tenu du consensus à ce sujet. À titre d'exemple, le recueil d'études colligées par Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael intitulé *Michel Houellebecq sous la loupe* (*op. cit.*) contient une majorité d'articles qui mentionnent la présence de l'ironie dans les textes de Houellebecq, sans pour autant en faire une étude exhaustive. Voir également l'ouvrage de Dominique Noguez (*op. cit.*) dans lequel l'auteur consacre tout un chapitre au style de Michel Houellebecq.

² Michel Houellebecq, « Approches du désarroi », dans *Interventions*, Paris, Flammarion, 1998, p. 80.

³ Sandrine Rabosseau, « Houellebecq ou le renouveau du roman expérimental », dans Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq sous la loupe*, *op. cit.*, 43-51, p. 45.

détourner le discours scientifique – cher à Zola et dont la visée est de vérifier une thèse – à des fins purement ludiques, voire même érotiques⁴. La parodie du roman expérimental est un exemple parmi d'autres qui illustre d'un côté la distance – le « pas de côté » – que Houellebecq installe entre ses écrits et une utilisation « convenue » du langage et de certains types de discours, et de l'autre l'ironie qui se love dans les mots du romancier.

Ce chapitre n'a pas pour objectif de révéler tous les ressorts de la mécanique ironique de *La Possibilité d'une île* ; une telle étude demanderait à elle seule l'espace d'un mémoire. Il s'agira plutôt d'évaluer quel est le lien entre la présence de l'ironie dans ce roman et l'utopie mise en place par Houellebecq. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, la modalité utopique de *La Possibilité d'une île* est difficile à cerner ; nous n'avons pu établir un diagnostic convaincant sur la nature de l'utopie présente dans le roman. Quelle est dès lors la pertinence d'une étude de l'ironie pour aborder l'utopie ? Deux raisons ont généré et motivé notre réflexion. D'une part, Jean-Michel Racault n'est pas seul à défendre la théorie de l'anti-utopie fondée sur l'« effet de lecture ». En effet, autant Cioranescu que Trousson affirment qu'un pivot de l'utopie se situe dans l'intention critique de l'auteur, intention qui se traduit non pas dans un réquisitoire accusant directement l'utopie, mais plutôt dans un texte qui « ne construit pas pour construire, mais pour démolir⁵ » – un texte qui se maquille aux couleurs vives de l'utopie pour montrer qu'une fois mélangées, ces couleurs ne donnent que du noir. Cette pratique n'est-elle pas similaire à l'utilisation du discours scientifique dans un but non pas informatif, mais lubrique ? Micheline Hugues abonde en ce sens. Elle affirme que « c'est à une lecture ironique que l'anti-utopiste convie son lecteur⁶ », mode de lecture auquel nous convient tous les critiques houellebecquiens. D'autre part, l'ironie n'est pas seulement une figure de rhétorique visant à dire le contraire de ce que l'on pense. Il serait réducteur de penser que l'ironiste n'a pour seul but que d'être ironique... Il se cache dans les replis de l'ironie un élément non-neutre, une fausse objectivité, un

⁴ Pour illustrer le jeu effectué par Houellebecq sur le discours scientifique, Rabosseau utilise l'exemple d'un passage des *Particules élémentaires* dans lequel le narrateur explique l'évolution de la puberté d'Annabelle pour montrer la gêne de Michel lorsqu'il se retrouve devant elle. Très sensuel, l'exposé scientifique est détourné afin de faire l'éloge de l'harmonie du corps d'Annabelle. Voir *Les Particules élémentaires*, *op. cit.*, p. 57-59.

⁵ Alexandre Cioranescu, *L'Avenir du passé*, *op. cit.*, p. 224.

⁶ Micheline Hugues, *L'Utopie*, *op. cit.*, p. 109.

rire jaune. Selon Pierre Schoentjes, « [p]lutôt que d'expliquer l'ironie par la substitution d'un sens à un autre, on peut décrire son fonctionnement à partir de l'opposition entre l'idéal et la réalité⁷ ». Daniel 1 affirme lui-même « que l'ironie, le comique, l'humour devaient mourir, car le monde à venir était le monde du bonheur, et ils n'auraient plus aucune place » (p. 305). Si l'ironie est appelée à disparaître dans un monde parfait, c'est que sa présence dans le monde actuel répond à une imperfection, à une non-idéalité. Qu'est-ce à dire alors, sinon que l'ironiste est également utopiste ? De ce fait, l'anti-utopiste, en étant ironique, devient-il lui aussi utopiste ? C'est sur ces questions que le présent chapitre se penchera.

L'ironie : définitions et mécanique

Il est impératif, pour commencer, de définir le concept d'ironie, une notion qui tend à prendre différentes significations selon les époques et les cultures. Cette tentative de définition ne prétend pas vider la question, le nombre considérable d'ouvrages sur l'ironie témoignant de la grande difficulté qu'ont eu les théoriciens à construire une description globale et satisfaisante du terme⁸. Plutôt, elle vise à retirer des nombreuses définitions les éléments qui nous permettront de considérer sous un nouvel angle l'utopie houellebecquienne. Un regard du côté des différents dictionnaires entamera notre réflexion.

À l'entrée « ironie », les lexicographes du *Petit Robert 2006*⁹ écrivent ceci : « 1. Manière de se moquer (de qqn ou de qqch.) en disant le contraire de ce qu'on veut faire entendre. 2. Disposition railleuse, moqueuse, correspondant à cette manière de s'exprimer. 3. Intention de moquerie méchante qu'on prête au sort ». En substance, qu'elle soit un mode d'expression, une attitude ou une circonstance, l'ironie ne cherche qu'à ridiculiser un individu, elle n'a d'autre but que la méchanceté et la raillerie. Il est à noter que l'ironie verbale, selon *Le Petit Robert*, ne consiste qu'à dire le contraire de ce

⁷ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », p. 143.

⁸ Une rapide recherche non scientifique effectuée dans le catalogue des bibliothèques de l'Université de Montréal montre qu'une quarantaine d'ouvrages ont pour sujet l'ironie et qu'au moins 80 textes concernent « l'ironie dans la littérature ».

⁹ *Le Petit Robert de la langue française 2006*, sous la direction Josette Rey-Debove et d'Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2006, entrée : « ironie », p. 1403-1404.

qu'on pense. La neuvième et plus récente édition du *Dictionnaire de l'Académie française*¹⁰ définit pour sa part l'ironie comme suit : « 1. Procédé consistant à dire le contraire de ce qu'on pense ou veut faire entendre, mais de manière à laisser percevoir son opinion véritable. 2. Moquerie dans les propos, dans le ton, ou dans l'attitude ; disposition de l'esprit à la raillerie, à la causticité ». Ici encore l'ironie est réduite à sa dimension moqueuse. Or, le *Dictionnaire de l'Académie* relègue cette définition au second rang, laissant le premier au procédé rhétorique – toujours antiphastique – auquel on a ajouté une dimension critique, évaluative. Ainsi, au détour de la rhétorique et de la raillerie se trouve une critique, un premier pas vers l'idéal mentionné par Schoentjes, c'est-à-dire un idéal se déguisant en son contraire. À partir de ces deux définitions, nous constatons que l'analyse de l'ironie présente dans un texte est un long travail de démolition, car sous le couvert de l'humour, derrière la façade du discours, se trouve une intention : celle de juger et/ou de rêver. Voyons d'abord sous quel jour se manifeste l'ironie, et quel est son fonctionnement, avant d'en élucider les soubassements dans *La Possibilité d'une île*.

L'ironie est un procédé employé dans la littérature et la pensée occidentales depuis leur naissance, à l'ère hellénique. L'exemple-type de l'ironie est celui des dialogues socratiques, dans lesquels Platon lui réserve le rôle de moteur de la maïeutique : Socrate, en feignant l'ignorance, amène son interlocuteur à cheminer seul vers la réponse à son interrogation de départ. L'ironie socratique ne se manifeste donc pas par un désaccord entre la parole et la pensée ; elle est plutôt une mise en scène du locuteur, qui camoufle sa sagesse sous des dehors d'ignorance, ce qui génère un raisonnement d'où jaillit la vérité. Parlant de l'ironie romantique, Ernst Belher fait une observation qui pourrait tout aussi bien s'appliquer à l'ironie antique : « [L]e trait caractéristique [...] de l'ironie paraît résider dans un singulier mélange de sagesse et de folie, de savoir et d'ignorance, dans lequel ces opposés s'interpénètrent tant et si bien

¹⁰ Cette nouvelle version du *Dictionnaire de l'Académie française* est en cours de production depuis 1992. À ce jour, sont disponibles les entrées de « A » à « Onglette ». Les définitions qui suivent ont été prises sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales à l'adresse suivante : <http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/ironie>. Consulté le 23 avril 2008.

qu'ils deviennent un tout¹¹ ». Celui qui semble ignorant est en fait le maître ; celui qu'on prenait pour le faible n'est autre que le fort. L'ironie a pour résultat de faire tomber les masques, de montrer la vérité en feignant le mensonge. Ce type d'ironie est d'ailleurs employé dans la comédie antique où un personnage, l'*eirôn*, feint d'être plus bête qu'il ne l'est en réalité afin de triompher du personnage vantard et fourbe, l'*alazon*, en discréditant son comportement. L'ironie devient, dans la comédie antique, un moyen de transmettre par l'exemple une éthique et une morale sociale. En permutant les rôles à l'intérieur d'une même pièce, ce type de théâtre montre à ses spectateurs, par l'entremise de l'ironie, que les idées reçues ne sont pas à accepter telles qu'on les présente, qu'il vaut mieux regarder ce qui se cache derrière le masque de vérité et de morale qu'elles arborent, que l'ostentation n'est souvent qu'un voile. Dramatique dans sa présentation, l'ironie antique se fait aussi rhétorique en ce sens qu'elle *construit* un discours et un *ethos* de façon à diriger un auditeur ou un interlocuteur vers une éthique et une vérité ; elle donne au public un mode d'emploi pour construire une société viable, respectueuse, heureuse : une société cheminant vers la perfection. Abondant en ce sens, Pierre Schoentjes qualifie l'ironie « de litote en action¹² », ce qui montre à la fois son côté théâtral, performanciel, et son penchant pour la dissimulation.

Or, l'ironie décrite ici est une ironie qui se construit verbalement, qui suppose la co-présence physique des interlocuteurs, ou du comédien et de son spectateur. La détection de l'ironie y est facilitée par la gestuelle de l'ironiste qui, dans une situation d'énonciation verbale, trahit les véritables intentions du locuteur. Qu'en est-il lorsqu'on a affaire à un texte littéraire, où le lien d'ironiste à « public », permettant la reconnaissance de l'ironie, est médiatisé par le texte ? Dans un ouvrage dédié spécifiquement à l'ironie littéraire, Philippe Hamon remarque que « toute ironie est la construction sémiotique d'une posture d'énonciation visant à un effet¹³ ». Deux éléments de cette citation nous retiendront plus longuement.

D'abord, Hamon donne l'ironie comme « construction sémiotique d'une posture d'énonciation », un ensemble de signes formant un cadre énonciatif pouvant

¹¹ Ernst Belher, *Ironie et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures européennes », 1997 [1996], p. 45.

¹² Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, op. cit., p. 38.

¹³ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Hachette université. Recherches littéraires », 1986, p. 18.

être attribué autant à un locuteur qu'à un scripteur/narrateur. Il n'est pas anodin que Hamon utilise le terme de « construction » pour définir l'ironie : cette dernière est en effet déduite d'une situation (Schoentjes utilise l'exemple d'une cabane de bois sise à côté d'un immense palais¹⁴), qui doit être observée par un sujet et reconstruite de façon à faire ressortir l'ironie qu'elle contient en puissance. En soi, il n'y a rien d'ironique à ce qu'une cabane de bois côtoie un palais : c'est l'observateur-énonciateur qui, par un ensemble de signes, se positionne comme celui qui voit, là, de l'ironie ; il se place, autant physiquement que dans son discours, en ironiste. Oralement, les indices trahissant l'ironiste sont facilement perceptibles ; les mêmes signaux peuvent être lancés par l'auteur et le narrateur d'un récit ironique.

En effet, là où à l'oral il y a gestuelle, mimiques et attitude, nous retrouverons à l'écrit la description de la gestuelle, des mimiques et de l'attitude du narrateur. Or, l'ironie verbale est la résultat d'une performance – équivalente de l'*actio*¹⁵, en rhétorique antique –, de la façon dont elle est mise en scène, dont elle est rendue par la voix : l'intonation est ainsi une des composantes essentielles de la performance de l'ironiste. Alors qu'à l'oral la voix rend possible une multitude d'inflexions pouvant véhiculer des sentiments et des intentions complexes, il manque à l'écrit la dimension vocale du discours. Celle-ci doit être relayée à la fois par des signes typographiques – les guillemets, l'italique, le point d'exclamation – et par un alignement judicieux des termes employés dans le discours. La performance physique et vocale de l'ironiste oral est remplacée, dans le texte littéraire, par la composition, la construction du texte. Ainsi, l'agencement des composantes du discours, le type de discours utilisé et le choix du vocabulaire sont autant de signaux qui, lorsqu'ils sont bien disposés, et interprétés par un lecteur attentif, traduisent l'intonation ironique du narrateur. L'ironie écrite reste donc, dans sa construction, rhétorique : elle a besoin d'être énoncée par un narrateur dont la description – à la fois de lui-même et de sa situation d'énonciation : son *ethos* – témoigne d'une posture d'énonciation ironique ; elle relève également de l'*elocutio*, la performance écrite de l'ironie. De la rhétorique, il faut donc tirer du sémantique, il faut dégager une signification de la construction du narrateur et de son discours. Les mots

¹⁴ Schoentjes, *Poétique de l'ironie. op. cit.*, p. 223.

¹⁵ La rhétorique antique est composée de 5 parties : l'invention, la disposition, l'élocution, l'action et la mémoire. Aujourd'hui l'action pourrait être désignée par le terme « interprétation ». Pour l'anecdote, l'action, en latin, est nommée *hypocrisis*...

eux-mêmes et l'alignement de ces mots sont autant de sèmes à décoder, à faire signifier pour que l'ironie du texte se fasse « entendre ».

Le deuxième aspect à aborder, à partir de la définition de Philippe Hamon, est cet « effet » dont il parle et qui nous a fait cheminer de la théorie de l'anti-utopie vers l'ironie. Alors que l'objectif premier de la construction rhétorique d'un discours est de convaincre l'auditeur ou le lecteur du bien-fondé d'un point de vue ou d'une thèse, celui de l'ironie serait de créer un *effet*. Quel est-il ?

L'ironie, par définition, est un discours double : il y a la phrase apparente et celle qui est dissimulée sous les mots, ce qui est dit et ce que l'on veut réellement dire. Traditionnellement, l'antiphrase est la figure de style associée le plus souvent à l'ironie. Néanmoins, la majorité des figures de rhétorique employées par les ironistes – la litote, l'hyperbole, la métaphore, le chleuisme, les circonlocutions – possèdent cette duplicité caractéristique de l'ironie et de l'antiphrase. L'identification de ces tropes est un indice de la présence d'ironie dans un texte, car leur fonctionnement suggère un non-dit, une distance entre les mots et la pensée. En cela consiste l'effet de lecture identifié à la fois par les théoriciens de l'anti-utopie et par Philippe Hamon. Ce dernier admet que, « plutôt que de parler de communication articulée sur une contradiction, mieux vaudrait [...] parler de décalages, de “champ de tensions”¹⁶ » entre deux parties d'un même énoncé, entre le narrateur et son énoncé, entre le texte et un autre texte qui est repris, détourné, ou seulement présent en filigrane. C'est cette distance, ce décalage que doit ressentir le lecteur et qu'il doit lui-même mettre à distance afin de pouvoir en mesurer toutes les implications. Force est donc de constater que l'ironie est autant un travail de lecture qu'un travail d'écriture : de la même façon qu'une situation ne devient ironique qu'une fois qu'il en a été décidé ainsi par un observateur-ironiste, l'ironie ne peut prendre toute sa puissance qu'une fois ressentie et identifiée par le lecteur.

Fonction de l'ironie

L'ironie est donc une construction faite de signes visant à établir une « posture d'énonciation » qui produit un discours dans lequel un effet – une tension – entre la

¹⁶ Hamon, *L'Ironie littéraire*, *op. cit.*, p. 40.

lettre et son esprit est perceptible par un lecteur qui se voit donner la tâche de reconstruire la signification de cette tension, de cette ironie. Nous avons mentionné qu'il serait oiseux de penser l'ironie simplement comme un trait d'esprit, un jeu sur les mots. Bien que l'ironie prenne souvent comme cible les raideurs du discours ou de la langue, en utilisant les tics et les clichés du discours ironisé – à ce titre l'exemple tiré des *Particules élémentaires* et cité plus haut est éloquent (*infra.*, p.66, note 4) –, elle a une autre fonction que celle d'amuser le lecteur. Puisque l'ironie se construit avec certaines composantes du discours rhétorique, a-t-elle pour fonction de nous convaincre ? Si oui, de quoi ?

Les Grecs ont appelé « rhétorique » la plaidoirie visant à convaincre le juge ou les jurés de l'innocence ou de la culpabilité d'un accusé. Ainsi, le discours rhétorique se sépare d'emblée en deux branches : le discours laudatif et le discours critique, réprobateur. L'ironie porte en elle les deux types de discours : elle feint de louer pour blâmer, et elle blâme pour louer. L'ironie est ainsi, toujours, une *évaluation* à mots couverts.

[L'ironie] est un jugement critique, attribué au sort dans le cas de l'ironie de situation, à une personne dans le cas de l'ironie verbale. Aussi l'ironie est-elle inséparable de l'éthique, qui fournit la base au jugement : la réflexion sur le comportement de l'*eirôn* est née dans le domaine de la morale, et la littérature poursuit cette réflexion. Raconter une histoire, c'est en effet nécessairement s'interroger sur la vérité des êtres et des choses quand ce n'est pas plus platement poursuivre des buts moraux, voire ouvertement moralisateurs¹⁷.

Pierre Schoentjes met bien en évidence la visée éthique et morale de l'ironie littéraire. Dès lors, le travail du lecteur est augmenté d'une nouvelle tâche : au repérage des indices de l'ironie dans un texte s'ajoute l'obligation de reconstituer l'ensemble des règles éthiques et morales soutenant l'évaluation et la critique de l'ironiste. En effet, qui dit « évaluation », dit également « norme, règles, lois, cadre » à partir desquels une situation pourra être jugée. Wayne C. Booth l'a bien mis en évidence dans son plan en quatre étapes¹⁸. Le lecteur doit : 1- identifier un passage ironique ; 2- en rejeter le sens littéral ; 3- chercher des interprétations différentes au passage et évaluer, selon ce qu'il sait de l'auteur – de ses croyances et de ses connaissances –, si ces interprétations sont plausibles ; 4- décider d'une nouvelle signification pour le passage, signification qui sera

¹⁷ Schoentjes, *Poétique de l'ironie. op. cit.*, p. 318.

¹⁸ Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago, The University of Chicago Press, 1974, p. 10-11.

en harmonie avec les croyances attribuées à l'auteur. Cette méthode repose essentiellement sur des suppositions – surtout en ce qui a trait aux « croyances » de l'auteur –, mais elle met tout de même en lumière la nécessité pour le lecteur d'établir un cadre normatif afin de bien saisir les limites de la louange ou du blâme opérés par l'ironiste.

La grande place laissée à la présomption dans cette méthode d'interprétation de l'ironie peut être contournée si le lecteur, au lieu de reconstruire la posture d'énonciation de l'auteur, établit celle du narrateur. Ce dernier est en effet celui qui raconte l'histoire et, comme nous l'avons vu, de nombreux indices sont disséminés dans le texte, dans le but de construire une posture d'énonciation ironique qui lui est propre. Ne vaudrait-il pas mieux s'intéresser à l'œuvre elle-même, au monde qu'elle constitue, aux normes et réglementations qu'elle met en place, plutôt qu'à son « extériorité » et à la situation de l'auteur ? Évidemment, se cantonner au seul « monde » narratif est aussi erroné que ne s'attacher qu'à la vie de l'auteur ; aussi le travail d'interprétation de l'ironie doit-il se faire dans un va-et-vient entre le réel et l'œuvre, et entre l'œuvre et d'autres textes et discours, ces derniers agissant comme autant de références limitatives à partir desquelles l'ironiste bâtit son évaluation.

L'ironie a donc pour fonction d'évaluer le réel. Comme le remarque Pierre Schoentjes, l'ironie est un « jugement critique » : elle se trouve plus souvent du côté du blâme que de la louange. L'ironiste est celui qui sent le besoin de faire un reproche, qui n'est pas satisfait d'une situation ou de la société ; il est celui qui a une idée de ce qui devrait être – son utopie – et qui, devant ce qui est réellement, fait le « pas de côté » lui permettant de cacher son malaise sous un masque souriant. Car en vérité, « [l']ironie, c'est l'inquiétude et la vie inconfortable¹⁹ » qui prennent des airs joyeux.

Il devient évident qu'une étude de l'ironie a pour but ultime d'établir le cadre évaluatif de l'auteur. Cet ensemble de normes et de règles est en effet ce qui d'une part guidera le « jugement critique » de l'auteur, et d'autre part nous donnera les idées directrices de son idéal. Dans ce but, il faut d'abord nous assurer d'avoir affaire à un texte et à une posture d'énonciation ironiques. À cet effet, une étude du texte, de ses seuils – le titre, l'indication générique, etc. – et des principaux narrateurs et personnages

¹⁹ Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1964, p. 182.

permet de « certifier » l'intonation ironique du texte. Ensuite, la constitution du cadre évaluatif du texte peut être aidée par une analyse intertextuelle, les discours repris et pervertis devenant autant d'ancrages et de repoussoirs qui en dessinent les contours. Finalement, chaque ironiste a une façon singulière de voir le réel, de le mettre en récit et de le décrire. Il s'attachera à certains éléments plutôt qu'à d'autres ; il construira – ironiquement – son discours sur le modèle de ce qu'il désire critiquer ; il utilisera des motifs entrant en conflit, en tension, avec sa propre personnalité, avec la diégèse elle-même. Une attention particulière doit être portée à la distance entre la structure du texte et son contenu, entre les différents interlocuteurs textuels et narratifs. Les pages qui suivent ont pour but d'identifier le cadre normatif de *La Possibilité d'une île* afin de cheminer vers une configuration utopique plus précise et ainsi de toucher à l'idéal que Houellebecq cache sous le sourire cynique de l'anti-utopie.

Composantes de l'ironie dans La Possibilité d'une île

Pourquoi analyser l'ironie contenue dans *La Possibilité d'une île* ? Aux trois raisons énoncées plus haut – le consensus critique sur l'ironie chez Houellebecq, le lien entre l'anti-utopie et la lecture ironique qu'elle suggère, et le rapport étroit entre idéal et ironie – s'en ajoutent deux autres qui frappent le lecteur avant même qu'il n'ait ouvert le livre : le titre et la photographie illustrant la page de couverture. Nous avons déjà, au premier chapitre, évoqué la redondance du titre du roman. En effet, dans l'imaginaire occidental, l'île – avec ses nombreux corollaires : lieux isolés comme le sont la montagne au milieu d'une plaine, le rocher proéminent, etc. – est déjà synonyme d'une possibilité, surtout d'un possible recommencement²⁰. Pour s'en convaincre, il suffit de (re)lire l'Ancien Testament et l'histoire de Noé. Une fois la Terre immergée par le Déluge, Dieu arrêta la pluie. Alors « [l]es eaux se retirèrent de dessus la terre, s'en allant et s'éloignant, et les eaux diminuèrent au bout de cent cinquante jours. Le septième mois, le dix-septième jour du mois, l'arche s'arrêta sur les montagnes d'Ararat²¹ », dont

²⁰ *Le Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1982) nous informe que l'île est en effet « un monde en réduction, une image du cosmos, parfaite et complète » (p. 519). Elle est le lieu où « se transfère le désir du bonheur terrestre ou éternel » (p. 520).

²¹ Genèse 8, 3-4.

le sommet était devenu une île. Noé attendit là, sur cette « île », que la Terre s'assèche, que la vie puisse enfin recommencer à zéro, lavée de tous les péchés. Ainsi, non seulement l'île fait figure de lieu protégé, quasi sacré, mais elle est l'idée même d'un nouveau départ, le lieu d'où origine la renaissance. C'est sur cet îlot sis au sommet du mont Ararat que Noé ouvrira les portes de son Arche, et qu'ainsi la Terre sera repeuplée. Un autre exemple tiré de l'Antiquité est celui d'Ulysse ; Ithaque est un lieu essentiel de sa propre mythologie, une île où il se dépouillera de son habit de marin errant pour redevenir roi, époux et père, pour recommencer sa vie là où il l'avait laissée en partant pour Troie. Nous avons longuement discuté du lieu utopique par excellence que représente l'île : à défaut d'être le lieu du recommencement, l'île utopique représente aux yeux du visiteur la possibilité de la perfection, de la réalisation d'une société idéale²². L'utopie n'est donc plus une lubie, un projet fou : elle devient réellement possible, puisqu'elle existe, qu'elle s'incarne. Vue sous cet angle, l'île *contient* en elle-même la possibilité. En ajoutant le terme « possibilité » à celui d'« île », en explicitant l'implicite, Houellebecq ne joue-t-il pas de l'hyperbole et du pléonasme pour inscrire son roman à la fois dans les veines utopique et ironique ? D'ailleurs, la biographie – qui date un peu – qu'on trouve sur le site internet officiel de l'écrivain, « annonce pour 2005 un nouveau roman dont le titre provisoire est “L'île”²³»...

La photographie illustrant la page de couverture du roman renforce à la fois la surenchère du titre et l'ironie qui s'en dégage, en lui donnant un autre moyen d'expression. Cette image captée par l'auteur semble avoir été prise dans un vieux hangar en béton laissé à lui-même, de sorte que des débris jonchent le sol et qu'une immense ouverture dans un mur oppose la lumière étincelante du dehors aux tons sombres du sol et des murs. La légère surexposition de la pellicule, et le mouvement du photographe qui s'y inscrit sous forme de stries obliques se dirigeant vers l'ouverture béante du mur, donnent au plancher des teintes bleutées et une texture aqueuse qui placent la « fenêtre » à la fois comme destination du photographe – et du regard du lecteur – et comme lieu séparé du point d'observation par une étendue d'eau, comme

²² Il ne faut pas oublier que l'île (Lanzarote), est, dans l'œuvre de Houellebecq, un lieu où la possibilité de retrouver le bonheur est réelle. Comme le note Sabine van Wesemael, « Lanzarote est aussi chez Houellebecq l'île de la promesse, promesse de régénération et d'un nouveau commencement [...] ». Sabine van Wesemael, *Michel Houellebecq. Le Plaisir du texte*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 145.

²³ <http://www.houellebecq.info/bio.php3>. Consulté le 25 avril 2008.

une île hors du monde cimenté dont on tente de sortir. L'absence d'éléments reconnaissables au-delà du mur du hangar accentue les possibilités recelées par l'extérieur ; la blancheur et les couleurs vives du dehors s'inscrivent en faux contre le noir et le gris des murs, confèrent à cet îlot de lumière une atmosphère intrigante et invitante. Le lecteur, enchaîné dans le hangar photographié tel les prisonniers de la caverne de Platon, est appelé à se diriger vers la lumière éblouissante de la réalité, de la vérité qui se cache derrière la fenêtre : littéralement, le roman lui-même et ce qu'il contient. Ainsi l'auteur, en plus de mettre l'accent, par la redondance du titre, sur le caractère utopique et ironique de son roman, installe une deuxième répétition en illustrant son texte d'une photographie prise et choisie par lui-même, qui renvoie exactement à l'île et à ses connotations. L'auteur nous accueille dès la couverture du livre non pas « dans la vie éternelle », comme l'indique l'incipit du roman, mais dans un texte ouvertement utopique et ironique où il se jouera ironiquement de l'utopie en dévoilant tous ses travers, en la démont(r)ant.

Cette courte analyse du titre et de la page couverture nous invite à considérer *La Possibilité d'une île* comme un roman dans lequel l'ironie a partie liée avec l'utopie. Il s'agit maintenant de voir si la narration suit cette voie et si s'y construit, avec différents matériaux relevant de l'ironie verbale et narrative, une posture d'énonciation d'ironiste.

Houellebecq, les Daniel et l'ironie

Pour être un (bon) ironiste, il faut d'abord posséder un sens de l'observation aiguisé, afin de repérer les principaux défauts, faiblesses et imperfections du réel, vices qu'il s'agira ensuite de mettre en scène dans un monde recréé de manière caricaturale, ou à tout le moins volontairement exagérée. L'ironie est subtile, elle peut prendre des airs de sérieux, mais l'ironiste, lui, ne l'est que très rarement. Tout comme il est aisé de repérer un ironiste en situation de communication orale par ses mimiques et ses intonations, l'auteur ou le narrateur ironique se trahit par une mise en spectacle à peine travestie de son « moi » et de sa voix. Pierre Schoentjes note que « [c]elui qui domine le jeu est libre : l'ironiste regarde le monde de haut ; le savoir et la raison sont entre ses

mains²⁴ ». Cette observation guidera l'analyse de l'ironie de l'auteur et des narrateurs de *La Possibilité d'une île*.

Nous venons de voir, par un simple coup d'œil jeté sur la page de couverture du roman, de quelle façon Houellebecq révèle ses intentions. À cet exemple pourrait s'ajouter celui de sa brève apparition à la première page du roman. Houellebecq se situe d'emblée dans une position de supériorité, d'abord par rapport au lecteur. En effet, en l'accueillant « dans la vie éternelle » dès la première phrase, l'écrivain atteste qu'il s'y trouve déjà ; il invite le lecteur à venir le rejoindre dans un endroit qu'il connaît, puisqu'il l'a reconnu comme étant la vie éternelle. Il a une longueur d'avance sur lui, voyageur tout juste débarqué en Utopie. Houellebecq lui tend la main, une main que le lecteur serait cependant en droit de ne pas agripper, alerté par ce « mes amis » ironique qui complète la phrase²⁵. Cette apostrophe ne rappelle-t-elle pas la réplique d'une panoplie de personnages malveillants, ouvrant la porte grinçante d'un manoir haut perché au moment même où un éclair fracasse le ciel ? Ou encore celle d'un tyran faussement magnanime amadouant des condamnés qui ne savent encore rien de l'arrêt de mort signé contre eux ? Ce « mes amis » éveille les soupçons du lecteur qui rencontre pour la première fois cet écrivain qui dit communiquer à partir de la fin du monde, et dont les « appels ne sont [peut-être] que le monologue d'un désaxé » (p. 9, je souligne). Du coup, la main de l'auteur devient celle d'une sorte de geôlier emprisonnant ses invités derrière ces barreaux dorés de la vie éternelle que sont les lignes du livre. L'éternité, l'utopie, peut prendre des airs de paradis, mais elle reste une situation à laquelle on ne peut échapper, pas même par la mort. Par cette simple première phrase, Houellebecq donne le ton à tout le livre. Il semble nous dire : « le roman que vous allez lire peut sembler amusant, l'utopie invitante ; cependant, ne cessez jamais de vous demander si ce qui est écrit l'a été par une main sincère ».

Ensuite, le regard « de haut » que pose l'ironiste sur le monde se trouve à être, dans le cas de Houellebecq, un « regard de loin », ou « à rebours », à la fois sur le monde réel et sur celui qu'il construit dans son roman. En se situant « après la fin du monde », l'auteur avoue sa supériorité sur le commun des mortels, d'une part parce qu'il

²⁴ Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, op. cit., p. 201.

²⁵ À des fins mnésiques, voici la retranscription de la première phrase : « Soyez les bienvenus dans la vie éternelle, mes amis » (p. 9).

a survécu à cette fin – peut-être en est-il le seul survivant –, d'autre part parce qu'il *sait* ce qui est arrivé et qu'il peut en témoigner, mais surtout le juger. L'auteur semble investi d'une mission : celle de nous avertir du déroulement de la fin du monde. Cette position faussement prophétique, puisque la fin est déjà arrivée et qu'il ne fait que la relater, lui permet de raconter l'histoire du monde telle qu'il la conçoit. Or personne ne peut être complètement dupe de ce subterfuge : Houellebecq est bel et bien parmi nous, et le monde n'a pas encore connu sa fin. Sous des dehors d'observateur privilégié de la fin de l'homme, l'auteur avoue par le fait même n'être qu'un imposteur : celui qui devait nous dévoiler les faits menant à la fin de l'Histoire humaine ne peut que *s'imaginer* l'histoire de la fin de l'Homme. En étant, comme homme, « au milieu du monde » – tel que l'indique le surtitre de ses deux livres précédents²⁶ – et, comme écrivain, situé à sa fin, Houellebecq-observateur-de-l'homme-moyen devient lui-même sujet de son observation, ce qui n'est pas sans créer une certaine tension discursive, puisqu'il évalue l'homme à l'aune de ses propres expériences. Il est d'ailleurs intéressant que cette « position d'écrivain qui est la [s]ienne » (p. 9) lui ait été attribuée par une journaliste : par définition spécialiste des faits et du texte impartial, la journaliste, pour définir ce qu'elle considère être l'*ethos* de l'écrivain Houellebecq, « a souhaité [lui] raconter une petite *fable* » (p. 9, je souligne)... Sous le masque de l'observateur se cache donc un fabulateur ; est-ce là une clé de lecture de l'ironie houellebecquienne ?

Daniel 1, de son côté, est une sorte de mise en abyme de l'auteur. D'abord, il écrit son récit de vie sans destinataire certain. Au même titre que Houellebecq, selon la fable, ignore si ses appels sont entendus, Daniel – dont le récit de vie a pour fonction dans un premier temps de relater les événements marquants de la secte pour, dans un deuxième temps, servir d'anti-dépresseur (!)²⁷ –, s'adresse à « un public encore

²⁶ *Lanzarote et Plateforme* portent en effet tous deux un surtitre, « Au milieu du monde », chapeautant le nom de l'auteur et le titre du livre sur la page couverture. Ce surtitre ne constitue pas une sous-collection éditoriale, ces deux livres de Houellebecq étant les seuls, chez Flammarion, à porter cette mention. Plusieurs interprétations peuvent être tirées de ce surtitre. Alors que les deux romans précédents s'attachaient à des sujets et à des personnages qui subissaient et souffraient des contraintes sociales, *Lanzarote et Plateforme* ont pour thème le tourisme et les personnages/narrateurs sont au centre de l'action, ils la provoquent. De plus, ces personnages sont des cadres, citoyens de classe moyenne. Finalement, le cadre spatial des romans s'ouvre sur le monde plutôt que de rester cantonné à la France hexagonale.

²⁷ Daniel 1 remarque que l'écriture de son récit de vie lui procure un « apaisement réel mais faible, [et une] sensation de lucidité partielle [...] » (p. 348).

indéterminé » (p. 347). Il n'écrit, somme toute, pour personne d'autre que lui-même – ce que le roman en entier confirme – et uniquement sur lui-même et son expérience humaine, ce qui constitue le deuxième trait d'union entre le personnage et l'auteur. Outre cette ressemblance avec la figure ironique de l'auteur, il est possible de reconnaître chez Daniel 1 cette position de supériorité associée aux ironistes. Il a déjà été question, au chapitre précédent, de sa qualité « d'observateur acéré de la société », ce qui suppose qu'il a fait le « pas de côté » lui permettant de jeter un regard surplombant sur elle. Son approche de la secte est d'ailleurs symptomatique de ce regard « de haut » qu'il pose sur son objet d'étude. Il avoue se rendre au stage de Lanzarote dans le but de faire « des excursions sociologiques, [d]'essayer de vivre des moments pittoresques ou drôles » (p. 227). Daniel 1 se pose d'emblée en retrait « scientifique » par rapport au stage qu'il va suivre, en le qualifiant d' « expérience », et l'ironie transpire de l'utilisation des termes « drôles » et « pittoresques » en figeant tout mouvement sectaire dans la catégorie de l'excentrique, de l'original risible.

Sous un angle plus pratique, voire physique, le métier d'humoriste de Daniel 1 lui donne une position de choix par rapport aux hommes, puisqu'il les voit de haut, perché qu'il est sur la scène. Le public assis devant lui est un échantillon de la société humaine qu'il critique dans ses spectacles. L'ironiste houellebecquien est celui qui, après avoir observé attentivement son objet, lui propose de voir ses travers mis en scène. Le rat de laboratoire n'a qu'à déboursier le prix fort d'une entrée et il pourra voir quelqu'un le regarder de haut et se moquer de lui. Le lecteur du roman se retrouve d'ailleurs dans la même position que le public de l'humoriste : le monde de *La Possibilité d'une île* tient beaucoup du sien, et il n'a qu'à payer le prix du livre pour lire comment Houellebecq se moque de lui.

Dans la description qu'il fait de lui-même et de ses débuts d'humoriste, Daniel 1 témoigne même d'un regard oblique sur sa propre personne et sur sa profession. Voici l'incipit de son récit de vie :

Comme ils restent présents à ma mémoire, les premiers instants de ma vocation de bouffon ! J'avais alors dix-sept ans, et je passais un mois d'août plutôt morne dans un club *all inclusive* en Turquie – c'est d'ailleurs la dernière fois que je devais partir en vacances avec mes parents. Ma conne de sœur – elle avait treize ans à l'époque – commençait à allumer tous les mecs. C'était au petit déjeuner ; comme chaque matin une queue s'était formée pour les œufs brouillés, dont les estivants semblaient particulièrement friands. À côté de moi, une vieille Anglaise (sèche, méchante, du genre à dépecer des renards pour décorer son living-room), qui

s'était déjà largement servie d'œufs, rafla sans hésiter les trois dernières saucisses garnissant le plat de métal [...] À partir de cet incident, je composai un petit sketch relatant une révolte sanglante dans un club de vacances, déclenchée par des détails minimes contredisant la formule *all inclusive* [...] Presque tout le monde venait au spectacle d'après-dîner, il n'y avait pas grand-chose à foutre jusqu'à l'ouverture de la discothèque [...]. (p. 19-20)

L'exclamation d'ouverture – lyrique à outrance en raison de l'inversion quelque peu précieuse et de l'allitération en « en » et en « on » –, et la présence mémorielle d'un moment depuis longtemps passé, renvoient le lecteur à une version courte – ce qui constitue déjà une forme de parodie – de la phrase proustienne. Le récit de vie de Daniel 1 s'inscrit ainsi dans la lignée des récits d'une mémoire en reconstruction – déjà populaires sous l'Ancien Régime, et « modernisés » par Proust – en même temps qu'il en prend le contre-pied. En effet, alors que les mémorialistes étaient issus de l'aristocratie et racontaient les histoires de la Cour et leur relation privilégiée avec le Roi – Proust fera de même avec le monde des Guermantes, mais dans une toute autre visée –, Daniel 1 sort de la tradition en toute fin de phrase, en admettant immédiatement son rôle de « bouffon », celui dont la seule fonction est de faire rire le roi et qui, dans ce but, a le droit de lui mettre au nez ses abus et ceux d'un système social hautement hiérarchisé. D'un côté, Daniel 1 annonce la teneur des pages qui constitueront son récit de vie : une critique acerbe de la société, de ses abus et de son fonctionnement, critique qu'il fera au su et au vu de tous en utilisant abondamment les médias de masse et en moulant son apparence aux goûts du jour. Comme l'a affirmé Jean-Jacques Nuel lors de la parution du roman, « tout en en faisant commerce, [Daniel 1] dit l'abject et le révèle, il tend à la société le miroir déformé du rictus, ou le mal à peine exagéré²⁸ ». D'un autre côté, il se rattache à Proust en annonçant non pas un récit grandiloquent sur les hauts personnages de la société contemporaine, mais précisément un récit *de vie* dont le point de départ est le « moi » qui « est la synthèse de nos échecs » (p. 15). Reste à voir sur quel ton il le fera. La suite de l'incipit nous fournit, à ce sujet, de bons indices.

D'abord, le narrateur de ce récit de vie est un Daniel dans la quarantaine qui, dans ce premier paragraphe, pose un regard sur l'adolescent qu'il a été. La première

²⁸ Jean-Jacques Nuel, article « *La Possibilité d'une île* » dans son blogue intitulé *L'annexe* : <http://nuel.hautetfort.com/archive/2005/09/05/la-possibilite-d-une-ile.html>, entrée du 6 septembre 2005; consulté le 9 mai 2008.

phrase, avec son style ampoulé et l'évidente autocongratulation, témoigne d'ailleurs d'une volonté bien assumée d'embellir la réalité, de lui mettre un masque ; elle est une tentative de faire de ce moment – sa naissance en tant qu'humoriste – un moment déterminant, digne d'être narré (et de belle façon). Or, Daniel 1 s'ingénie à déconstruire l'impression laissée par cette entrée en matière. En effet, la bouffonnerie est loin d'avoir la majesté de l'appel divin ou impérieux que l'emploi du terme « vocation » semble suggérer. De plus, le lecteur, qui suite au « beau style » de la première phrase est en droit de s'attendre à un discours ampoulé et empreint de complaisance, est confronté dès la deuxième phrase à un changement de registre provoqué par l'utilisation de la formule anglaise « *all inclusive* », suivie de près par la vulgarité de la troisième phrase introduite par « Ma conne de sœur ». Cette phrase est d'ailleurs une sorte d'intrus puisqu'elle ne fait avancer en rien la description de ces « premiers instants » d'humoriste. La suite du paragraphe restera dans cette tonalité à mi-chemin entre le registre trivial et courant, jusqu'au « foutre » de la dernière phrase qui enlève d'un coup le masque de déférence que le narrateur avait mis sur son texte et sur ses aptitudes de comique, lui-même avouant que son public ne venait assister à son spectacle que pour déjouer l'ennui. La vanité devient alors de l'autodérision, si bien que le lecteur doit constamment se questionner sur l'endroit où se cache la vérité.

Ce premier passage de l'incipit donne le ton au reste du texte : le style claudiquant, le mélange des registres, le narrateur cachant à peine sa médiocrité derrière des termes valorisants sont autant d'indices et de traces d'une posture d'énonciation qui ne se prend pas tout à fait au sérieux, d'un ironiste voilant à peine ses intentions. Il est en même temps le constat d'un échec, ou à tout le moins d'une aigreur devant le souvenir de ce qui aurait pu être un instant glorieux et parfait pour le jeune Daniel et qui ne fut, en fait, qu'un pis-aller pour les vacanciers.

Les clones du Daniel initial, Daniel 24 et 25, ont d'ailleurs hérité de l'ironie constitutive de leur prédécesseur. Or leur supériorité ne vient plus d'un « pas de côté » effectué par rapport à leurs semblables, marginalisation permettant le regard oblique de celui qui considère son objet d'un point de vue extérieur, mais du fait qu'ils font partie d'une nouvelle espèce, présentée comme génétiquement et intellectuellement plus élaborée que les hommes. Daniel 24 écrit :

Pour eux [les « sauvages », les hommes], je n'éprouve aucune pitié, ni aucun sentiment d'appartenance commune ; je les considère simplement comme des singes un peu plus intelligents [...]. Il m'arrive de déverrouiller la barrière pour porter secours à un lapin, ou à un chien errant ; jamais pour porter secours à un homme. (p. 26)

L'homme est donc un être vil, le représentant d'une espèce qui n'a pas su se survivre à elle-même. Et ceci constitue la deuxième « dimension » de la supériorité des néo-humains : ils sont encore là ; ils ont regardé le monde, l'Histoire, se terminer, alors que les quelques spécimens humains survivants se sont regroupés en tribus dont la description évoque les groupes paléolithiques. Le cercle historique est refermé et une nouvelle Histoire débute : celle du règne de l'éternel néo-humain. En plus d'être réduit au rang de sous-animal, l'homme est devenu un objet d'étude pour les néo-humains. Les clones sont-ils une autre mise en abyme de l'auteur ? Très certainement. Cependant, les néo-humains ne sont pas à la fois sujet et objet de l'analyse ; ils ne font pas partie, comme l'auteur ou Daniel 1, de la société même qu'ils étudient. De ce fait, Daniel 24 et 25 peuvent porter un regard beaucoup plus impartial sur l'espèce humaine ; ils possèdent un degré d'objectivité inatteignable par l'auteur. Houellebecq l'observateur-utopiste est dépassé par sa propre créature, il s'efface complètement derrière elle : le sujet-observant qu'il était devient l'observé, puisqu'il fait partie de l'espèce éteinte. Ironie de l'auteur qui crée des personnages afin qu'ils le jugent, lui et ses semblables ? En fait, la mise en scène de néo-humains semble répondre, par rapport à l'ironie, à une autre commande.

Ces monstres de Frankenstein du futur, par l'obligation qu'ils ont de commenter le récit de vie de leur prédécesseur, prennent plutôt la place du lecteur que nous sommes :

Houellebecq joue sur la position du lecteur en nous offrant l'image de nous-mêmes. Il nous faut suivre la lecture à laquelle Daniel 25 s'adonne – ce personnage qui a pour but “de me [sic] concentrer sur le récit de vie de Daniel 1, et sur mon [sic] commentaire”, et qui, plus tard, se trouvera troublé par les détails du récit [...]²⁹.

²⁹ Sara Kippur, « Le voyeurisme impossible chez Houellebecq : l'œil, le regard et la disparition de l'humanité », dans Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq sous la loupe*, op. cit., p. 253-264, p. 263.

Est-ce le type du lecteur idéal que Houellebecq met en scène, en donnant à Daniel 24 et 25 le rôle de commentateurs du récit ? Cette hypothèse donnerait accès à une des visées de l'auteur : déstabiliser le lecteur, le faire sortir de son état de stase par rapport à sa propre situation, au point où il voudra partir à la recherche d'un être-autrement. Le lecteur se trouve face à une image de lui-même, représentation dont il doit se détacher pour comprendre la signification du stratagème. De ce fait, le lecteur est appelé à analyser l'ironie de sa propre situation, lui qui se retrouve à la fois dans la société dont font partie l'auteur et Daniel 1 – société qui est l'objet d'étude de l'écrivain et de l'humoriste – et dans la position du néo-humain regardant de haut ce qu'a été, et ce qu'est encore, l'espèce humaine.

Alors que l'étude des voix narratives et auctoriale devait nous mener à la confirmation de la présence de l'ironie dans le texte houellebecquien – objectif qui a, il nous semble, été atteint –, elle nous a également permis de constater que le lecteur se trouve au centre de l'ironie, non seulement en tant que producteur de son sens, mais aussi comme ironiste et cible de sa propre ironie. L'intertextualité présente dans le roman semble informer cette posture ambulatoire du lecteur et de l'espèce humaine dont il fait partie : *La Possibilité d'une île* s'inscrit dans une tradition de textes, ironiques ou non, donnant à l'Homme cette double nature d'être inférieur et supérieur, à la fois amendable et parfait (utopique).

L'intertextualité et l'ironie

L'intertextualité a été l'objet de nombreuses études et tentatives de définition, depuis que Julia Kristeva a forgé le terme³⁰. Nous considérerons ici cette notion sous l'angle plus inclusif que Gérard Genette, dans *Palimpsestes*, a nommé « transtextualité ». Il entend par là « tout ce qui [...] met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes³¹ ». Alors que la définition de Kristeva prend le mot comme point de départ de l'intertextualité, celle de Genette inclut tout type de relation, que ce soit à

³⁰ Julia Kristeva, *Séméiotikè*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1969.

³¹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1982, p. 7.

partir du texte ou du paratexte, qui suggère un lien entre deux textes littéraires, ou entre un texte littéraire et un autre discours.

Tout comme l'ironie demande au lecteur de la reconnaître comme telle, l'intertextualité fait appel à ses connaissances, en ajoutant à la linéarité de la phrase une épaisseur faite de correspondances entre le texte lu et l'ensemble des textes et discours qui ont été produits. « Il ne nous reste plus que des citations. Le langage est un ensemble de citations » affirmait déjà Borges dans *Le Livre de sable*³². Et à la suite de l'auteur argentin, il faut ajouter que le langage n'est pas uniquement constitué de mots : il est également composé de canevas, de cadres et de règles de *construction* donnant à un discours donné une forme précise, qui assurera son identification par le lecteur. Ainsi, l'intertextualité peut jouer non seulement sur les mots du langage, mais également sur la forme de ce dernier. Utiliser la forme du discours scientifique pour faire un exposé érotique, détourner une forme dite « sérieuse » pour traiter d'un sujet « vulgaire », est une manifestation d'intertextualité en même temps qu'un pastiche ironique. Proust n'a-t-il pas défini le pastiche comme « de la critique en action³³ » ? Ainsi, l'ironie et l'intertextualité – sous la forme du pastiche satirique – sont une forme d'évaluation procédant de façon similaire : la création d'une distance, d'une tension à l'intérieur même d'un discours. La présence d'intertextualité dans un texte ironique devrait donner, d'une part, certaines des limites du cadre évaluatif de l'ironie, et d'autre part, un accès à la cible de l'ironiste : à la fois ce qu'il attaque et ce qu'il projette d'atteindre, le dystopique et l'idéal.

Plusieurs discours sont convoqués par Houellebecq dans *La Possibilité d'une île*, des textes littéraires canonisés aux discours religieux et scientifiques. Dès les premières pages du roman, Daniel 1 se considère, en regard de son métier, comme « un observateur acéré de la réalité », posture de narration qui le place parmi les plus réalistes des auteurs, comme Balzac et Stendhal ; pourtant, en tant qu'homme, il avoue n'avoir rien du personnage balzacien toujours ambitieux, qui après avoir « gagn[é] son premier million d'euros songerait [...] aux moyens de s'approcher du second » (p. 31). Lui songe

³² Jorge Luis Borges, *Le Livre de sable*, Paris, Gallimard, 1978, p. 108.

³³ Cité dans Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 17. En reprenant la formulation proustienne pour parler de l'ironie antique (infra, p. 70), Schoentjes définit cette ironie par l'intertextualité, ce qui atteste et la parenté, et l'articulation des deux procédés.

plutôt à arrêter sa carrière. Ainsi, Balzac est utilisé de façon explicite – et détournée – par le narrateur pour définir sa personnalité, et de façon implicite pour caractériser à la fois sa pratique d'écriture et son point de vue sur le monde. Dans les dernières pages de son récit de vie, cependant, Daniel 1 dit avoir « fini par [s]e lasser de Balzac » (p. 387), la vie sociale le concernant moins qu'auparavant. Cette affirmation concorde d'ailleurs avec la reprise de l'écriture de son récit de vie, exercice consacré à l'exploration d'une expérience subjective de la réalité. Daniel 1 est passé d'une étude de la société à la narration de sa propre vie.

Cette même page apprend également au lecteur que jamais personne n'a comparé Daniel, en tant qu'humoriste, à Balzac, ce qui donne un tout autre éclairage à cette référence constante à travers le roman. Si la masse de critiques qui ont écrit sur Daniel 1 n'a jamais proposé de le relier à Balzac, alors que lui-même semble ne se définir que par lui (« ma vision était celle [...] d'un balzacien *medium light* » p. 151), ne pourrait-on voir dans cette mythologie personnelle une sorte d'idéal non-atteint ? Peut-être aussi est-ce simplement qu'il est un artiste incompris, ou que les journalistes sont incultes – ce qui ne semble pas être le cas, puisqu'ils font appel aux moralistes français Chamfort et La Rochefoucauld, et même à Lichtenberg³⁴, pour définir la pratique humoristique de Daniel 1.

L'humoriste remarque en effet que la société contemporaine effectue une « mise à mort de la morale » traditionnelle (p. 52) pour poursuivre la transformation de ses valeurs directrices, soit « la compétition, l'innovation et l'énergie » (*id.*). Suite à cette remarque, une question se pose : quelle position occupe Daniel 1 dans cette société qui s'inscrit en rupture avec les valeurs de loyauté et de devoir que promouvaient les moralistes auxquels on le compare ? En tant que membre de cette société en rupture, fait-il lui aussi la promotion des nouvelles normes sociales, ou tente-t-il, utopiquement, un retour aux anciennes ? L'allusion à Chamfort et à La Rochefoucauld peut être utile pour répondre à cette question, donc pour comprendre la démarche de Daniel 1. Alors

³⁴ Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799), philosophe, astronome et physicien allemand qui écrit environ 8 100 aphorismes reconnus pour être hautement ironiques. André Breton en a d'ailleurs inclus quelques-uns dans son *Anthologie de l'humour noir*, dont celui-ci : « Cet homme avait tant d'intelligence qu'il n'était presque plus bon à rien dans le monde ». (Lichtenberg cité dans André Breton, « Anthologie de l'humour noir », dans *Œuvres complètes II*, Paris, Édition Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1992, p. 905.)

que les moralistes classiques réfléchissaient – non sans ironie³⁵ – sur l’homme à partir des comportements aristocratiques, donc du « particulier », Daniel 1 est confronté à une diversité foisonnante de comportements humains qui lui permettent de tirer des conclusions « universelles » ; mais bien plus que des maximes, que des condensés de morale, les observations de l’humoriste forgent à l’aide de la prose narrative un véritable système exposant le fonctionnement de la société humaine contemporaine. L’objectif ultime de Daniel 1 reste le même que celui de ses prédécesseurs moralistes : dénoncer les apparences de vertu et les duperies des hommes ; comme La Rochefoucauld ou La Bruyère, Daniel 1 en démontre également les causes et les conséquences.

Balzac et les moralistes représentent ainsi une façon pour Daniel 1 de décrire et de définir son projet, sa méthode de travail et d’écriture. D’un côté, la mention persistante de Balzac fait écho à la posture d’énonciation qu’il se donne par rapport à sa société : un observateur quasi impartial pour qui le cheminement d’un individu dans la société est matière à réflexion. Toutefois, Daniel 1 s’écarte du grand écrivain en se prenant lui-même comme objet d’étude, à tout le moins dans son récit de vie. De l’autre côté, la comparaison avec les moralistes suggère à la fois une méthode d’écriture se réclamant de l’ironie et un objectif : la dénonciation – fille, avec la louange, de l’évaluation – des travers d’une société. Pour ce faire, les moralistes classiques écrivaient des maximes ; Daniel 1, lui, parsème son texte d’aphorismes cinglants³⁶. Le narrateur de *La Possibilité d’une île* connaît donc deux influences majeures qui le placent, encore une fois, dans une position ambiguë qu’il reconnaît lui-même occuper : celle de l’espion et du traître (voir p. 419). Cette posture est celle de celui qui participe aux activités « secrètes » d’un groupe pour les dévoiler aussitôt, de celui qui, dans le cas de Daniel 1, a été admis dans le haut cercle d’une secte et qui en révèle les tractations douteuses. Cette position suppose un « pas de côté » de l’espion, puisque s’il se fait prendre au jeu

³⁵ À ce sujet, voir, entre autres, un article éclairant d’Isabelle Chariatte intitulé « Le frontispice des *Réflexions ou sentences et maximes morales* de La Rochefoucauld : une clé de lecture à plusieurs niveaux » (*Revue d’histoire littéraire de France*, Paris, PUF, vol. 102, n° 4, 2002, p. 637-643) dans lequel elle analyse le frontispice des deux premières éditions des *Maximes* où l’on voit Amor arrachant un masque à Sénèque. L’auteur, après l’analyse des différents éléments présents dans l’image, voit dans le masque un « symbole d’un moyen rhétorique, ici celui des *Maximes*, qui est l’ironie et la gaieté » (p. 640).

³⁶ Nous avons déjà évoqué (*infra*, p. 53) l’aphorisme suivant : « La vie commence à cinquante ans, c’est vrai ; à ceci près qu’elle se termine à quarante ». Le roman en contient beaucoup d’autres : « L’amour non partagé est une hémorragie » (p. 316) ; « La vie sexuelle de l’homme se décompose en deux phases : la première où il éjacule trop tôt, la seconde où il n’arrive plus à bander » (p. 204) ; etc.

de croire aveuglément aux préceptes de l'organisation qu'il infiltre, la dénonciation devient impossible. Daniel 1, en se définissant à la fois comme traître et espion, avoue que son regard sur la secte et sur la société est celui d'un observateur feignant l'adhésion, la feinte étant l'*ethos* de l'ironiste depuis Socrate. Il est celui qui lève le voile, celui qui montre le réel et sa vérité pour que tous en prennent acte.

Cette position se transforme légèrement si l'on considère un autre intertexte important auquel Houellebecq fait référence, de façon implicite et explicite, dans *La Possibilité d'une île*, soit le discours religieux – terme qui est ici à prendre au sens large, puisque les œuvres de Raël y côtoient les grands textes du christianisme, fournissant une assise au propos et aux personnages. Les liens entre ces discours et le texte de Houellebecq se situent à plusieurs niveaux, autant dans la numérotation chapitrée que dans la description du fonctionnement de la secte élohimite.

Le mouvement élohimite, tel que décrit par l'auteur, est un pastiche du mouvement raëlien mené par Claude « Raël » Vorilhon, un Français qui reçut en 1973 la visite de nos créateurs, les Élohim, habitants d'une planète située « à 30 millions de parasanges [de la Terre] soit neuf mille milliards de kilomètres environ ou un peu moins d'une année lumière³⁷ ». Vorilhon témoigna de ses différentes rencontres avec les Élohim dans deux ouvrages parus dans les années 1970³⁸. Quelques éléments suffiront pour montrer que c'est bien là l'origine de la croyance qui sous-tend l'élohimisme³⁹.

D'abord, les deux groupes s'organisent autour d'un prophète qui a rencontré des êtres de l'espace dans les environs de Clermont-Ferrand. Ensuite, les élohimites et les raëliens considèrent que la vie sur Terre est l'œuvre des Élohim, scientifiques de haut niveau, auxquels ont été adjoints des artistes. Finalement, le but ultime des raëliens, tout comme celui des élohimites, est de mériter l'héritage des Élohim, soit le secret de la vie éternelle (le clonage). Toutefois, la plupart des dogmes et des commandements raëliens sont évacués par Houellebecq qui n'en retient que les aspects illustrant ou

³⁷ Claude « Raël » Vorilhon, *Le Livre qui dit la vérité. Le message donné par les extra-terrestres*, Vaduz, L'édition du message, 1974, p. 114.

³⁸ À celui tout juste mentionné s'ajoute, Claude « Raël » Vorilhon, *Les Extra-terrestres m'ont emmené sur leur planète. Le 2^e message qu'ils m'ont donné*, Vaduz, L'Édition du Message, 1975.

³⁹ Sur l'homologie de la rencontre avec les Élohim, voir *La Possibilité d'une île*, p. 112 et *Le Livre qui dit la vérité*, *op. cit.*, p. 15. En ce qui concerne les liens entre les principes élohimites et raëliens, consulter les pages 111 et suivantes du roman de Houellebecq, et l'ensemble du premier livre de Raël.

relayant sa critique sociale. Par exemple, le système politique promu par les Élohim de Raël – la « génocratie » – est remplacé, lorsque Vincent 1 prend la tête du mouvement, par une culture d'entreprise où le prophète n'est plus que le « *chef d'entreprise* » (p. 365) d'« une PME, et même [d']une grosse PME » (*id.*). De même, le projet de construction d'une ambassade pour accueillir les Élohim, projet d'une grande importance pour le mouvement raëlien – en témoigne le chapitre entier qui y est consacré dans le premier livre de Raël –, ne semble servir que de prétexte pour ridiculiser les goûts esthétiques du prophète (« le mot de “ kitsch ”, pour qualifier ces productions, aurait été bien faible », p. 127) et pour faire l'éloge de ceux de Vincent (« tout avait l'air équilibré, *à sa place* », p. 155). Il est spécifié dans le livre de Raël que « [l']État d'Israël doit donner un territoire situé près de Jérusalem au Guide des Guides afin qu'il y fasse édifier la résidence⁴⁰ ». Nous avons vu que cette demande a rapidement été laissée de côté par le prophète élohimate. En outre, il n'est aucunement question de l'ambassade dans le commentaire de Daniel 24 et 25.

La parenté entre la secte d'origine française et celle que représente le roman est évidente. Toutefois, il semble que Houellebecq ait utilisé le modèle raëlien, modèle qu'il connaît bien pour avoir effectué quelques stages auprès de Raël⁴¹, pour le seul motif de la promesse d'immortalité et pour critiquer une certaine dérive dans tout ce qui s'apparente de près ou de loin à une croyance. L'abandon des dogmes, la transformation d'une « religion » en une entreprise, sont autant de symptômes qui témoignent d'une transformation de la société, laquelle n'est plus régie par les valeurs morales, mais par des valeurs économiques. Parodier le mouvement raëlien, en grossir les traits les plus libéraux, donne à l'auteur un élément de preuve pour son réquisitoire ironique contre la perte d'une instance morale guidant la société vers sa pleine réalisation.

De son côté, le discours religieux chrétien est utilisé de façon à la fois structurante et thématique. Nous avons déjà mentionné que les titres des chapitres reproduisaient le système de référence biblique. Cette façon d'identifier les différentes parties du récit de vie de Daniel 1 fait de lui un émule des Évangélistes chrétiens, qui

⁴⁰ Vorilhon, *Les Extra-terrestres m'ont emmené sur leur planète*, *op. cit.*, p. 84.

⁴¹ Cette information vient de l'auteur lui-même, qui avoue, dans une entrevue accordée à Jérôme Garcin pour le compte du *Nouvel Observateur*, numéro du 25 août 2005, avoir fréquenté la secte raëlienne en plus de trouver qu'elle est « la plus intelligente ».

désiraient témoigner de leurs expériences et de leur foi en Jésus-Christ. L'objectif de Daniel 1 est semblable : « retracer, à l'intention d'un public encore indéterminé, les événements dont [il] avai[t] été témoin à Lanzarote » (p. 347), événements qui marquent l'établissement de l'élohisme comme « religion universelle »⁴². Bien que tous les adeptes élohimites du temps de Daniel 1 se doivent d'écrire leur récit de vie avant de se suicider et d'entrer dans l'attente de la « résurrection » – ce qui enlève au sien le caractère d'exception propre aux Évangiles chrétiens –, la narration de Daniel est singulière en ce qu'il a assisté à l'évènement déterminant pour la secte : l'assassinat du prophète et sa « résurrection » en la personne de Vincent, son fils. Daniel 1 qualifie le moment qui sépare la mort et la résurrection du prophète « d'attente pré-apocalyptique » (p. 297), alors que Savant parle de cette « renaissance » comme du « salut du reste de l'humanité » (p. 294) et que Vincent, en se présentant à la foule d'adeptes, se décrit comme « le Paraclet » (p. 300). Cette rhétorique biblique accentue le lien intertextuel entre le récit de vie de Daniel 1 et les Évangiles, tout en proposant une nouvelle version de « l'homme nouveau », de l'Élu, de celui qui lavera dans son sang l'humanité de ses imperfections.

Le discours chrétien présente aussi la même relation à son destinataire que *La Possibilité d'une île*. Nous avons montré l'ambiguïté de la position du lecteur dans le roman – lecteur qui se trouve être à la fois l'objet de l'analyse (l'espèce humaine) et l'analysant (le néo-humain). Le lecteur est ainsi, pour parler en terme d'ironie, à la fois la cible et l'ironiste : celui qui est regardé et critiqué, et celui qui regarde de haut et critique. Le destinataire du discours chrétien a une posture similaire, puisqu'il est à la fois le pécheur, celui en qui le Diable s'est immiscé, et la création de Dieu, un être sacré ; il est celui que le prêtre sermonne du haut de sa chaire et celui qui est glorifié dans les pages du livre que récite ce même prêtre. Daniel 1 reproduit de son côté la double figure de l'Évangéliste, celui qui a été un moment au centre de l'action, en tant qu'apôtre de l'Élu ou messager de la Bonne Nouvelle, et qui prend ensuite cette action et son expérience comme sujet d'étude.

⁴² Cette montée en force de l'élohisme, suite à la résurrection très médiatisée du prophète, est expliquée selon un point de vue historique et social par Daniel 25, aux pages 356 à 361. Le rachat, autorisé par la France, des édifices religieux chrétiens par la secte (p. 365) est également un indice confirmant la popularité de l'idéologie des élohimites.

La vie des néo-humains doit également beaucoup à l'univers religieux, non pas tant au discours qui l'accompagne qu'à la façon de vivre qu'il prône. Ascètes vivant éloignés les uns des autres, les néo-humains sont des êtres sans désir ni envie, qui répondent à une volonté quasi mystique de s'harmoniser à l'objectivité du réel en attendant la venue des Futurs, sorte de divinité indéfinie dont le rôle n'est pas précisé. De plus, les néo-humains se doivent de suivre les enseignements de la Sœur suprême, dont l'onomastique est ouvertement chrétienne, et leur discours reprend des structures bibliques : « Craignez ma parole » (p. 15), « Au commencement fut engendrée la Sœur suprême, qui est première. Furent ensuite engendrés les Sept Fondateurs, qui créèrent la Cité centrale » (p. 424).

L'importance que Daniel 1 accorde à l'amour est un autre indice de la présence du discours religieux. La quête de l'amour universel énoncée dans le « Aimez-vous les uns les autres, comme je vous ai aimés⁴³ », lancé par Jésus dans l'Évangile de Jean, devient chez Daniel 1 la recherche du bonheur que procure le sentiment amoureux : « *Entré en dépendance entière, / Je sais le tremblement de l'être // [...] Et l'amour où tout est facile, / Où tout est donné dans l'instant ; / Il existe au milieu du temps / La possibilité d'une île* » (p. 433). Pour pasticher les paroles du Christ, le message de Daniel 1 pourrait se lire comme suit : « Cherchez à vous aimer les uns les autres, comme j'aurais voulu être aimé ». Ainsi, tout comme la parole de Jésus-Christ deviendra un des credo de la foi catholique, les vers de Daniel 1 seront pour certains néo-humains la cause de leur désertion et de la naissance d'une nouvelle croyance. Faudrait-il y voir l'idéal de l'utopie houellebecquienne ? Nous y reviendrons.

Le discours religieux, qu'il soit raëlien ou chrétien, structure donc *La Possibilité d'une île*, en fournissant les bases même de sa réflexion et, encore une fois, une posture d'énonciation paradoxale et ironique. Alors que les références à Balzac et aux moralistes confèrent au narrateur un statut d'imposteur, celui « d'un *espion* et d'un *traître* », la reprise du discours religieux lui donne un rôle de participant et de messenger. Car, bien que Houellebecq ne fasse pas l'apologie de l'idéologie raëlienne, il en reconduit tout de même des notions importantes et, ne serait-ce que par la numérotation chapitrale, l'élève au rang d'une religion digne de ce nom. À la Bonne Nouvelle chrétienne se substitue la promesse de la vie éternelle par le clonage.

⁴³ Jean 13, 34.

Mentionnons rapidement un autre discours présent dans le roman de Houellebecq, qui pourrait lui aussi faire l'objet d'une étude intertextuelle : le discours scientifique. Il occupe une place importante dans *La Possibilité d'une île*, en raison du but poursuivi par les élohimites : la réalisation du clonage d'un homme et la transmission à son clone de sa personnalité. Les exposés scientifiques sont majoritairement réservés à Savant, ancien chercheur subventionné qui, après avoir vu son financement coupé en raison de la controverse entourant son objet d'étude – le clonage –, s'est tourné du côté de la secte pour poursuivre ses expérimentations. Alors que la réalisation spirituelle de l'être humain passe, selon le dogme élohimite, par la science, qui doit permettre le clonage et donc le retour des Élohims, Savant avoue que « l'homme était bel et bien apparu par voie évolutive, et [que] sa création par les Élohims ne devait donc être prise que comme une métaphore » (p. 131), sans pourtant en expliquer le sens. Si l'on peut envisager le roman de Houellebecq comme une tentative de montrer que « les deux domaines fondamentaux de l'agir humain que sont la science et la croyance religieuse s'entrelacent et se répondent⁴⁴ », le personnage de Savant incarne plutôt la séparation de ces deux champs de l'expérience humaine. Alors que pour les adeptes de la secte la science est le moyen d'arriver à une fin spirituelle – la vie éternelle –, c'est le rapport inverse qui dirige les actions de Savant : la croyance de plusieurs personnes en l'utopie d'une vie éternelle par le clonage lui permet d'obtenir les moyens nécessaires à l'achèvement de ses travaux. Il est d'ailleurs évident que Savant n'accorde aucune importance à la visée « religieuse » de ses recherches. D'une part, l'ensemble de ses discours portent sur des notions scientifiques complexes élaborées dans un jargon technique impénétrable pour les néophytes⁴⁵ (« isolat protéique », « relation bijective », « automate à câblage flou » [p. 133], etc.) qui ne laissent aucune place aux primats « philosophiques » sous-tendant l'objectif d'une vie éternelle. Ces exposés tentent

⁴⁴ Marc Atallah, « Expérimenter une vie sans fin », *Versants*, n°52, 2006, 53-72, p. 57.

⁴⁵ Remarquons bien que la terminologie scientifique n'est pas davantage compréhensible pour un non-initié que le lexique religieux. Aux « isolats protéiques » et autres « relations bijectives » répondent les notions de « Paraclét » et d'« Apocalypse », qui pour un athée n'ont pas plus de signification que les termes scientifiques pour le commun des mortels. En faisant s'exprimer Savant dans un langage scientifique d'une extrême précision, et en faisant prononcer à Vincent et au haut cercle de la secte des expressions religieuses pointues, Houellebecq met ironiquement ces deux discours sur un même pied, celui des discours qui en sursignifiant ne signifient plus rien. Leur vérité, ainsi inaccessible pour la majorité, est donc dénigrée par l'auteur.

d'ailleurs d'expliquer les méthodes et les difficultés rencontrées dans la réalisation du *clonage*, et non de la *vie éternelle*. D'autre part, la promesse d'immortalité est pour lui un moyen de contrôle, comme en témoigne son comportement lors de l'assassinat du prophète⁴⁶.

Tous les discours convoqués par Houellebecq dans *La Possibilité d'une île* sont des modèles et des points d'ancrage, autant que des repoussoirs et des discours figés à parodier, à détourner. Qu'ont en commun tous ces discours ? Le roman balzacien, les maximes des moralistes, le discours religieux et les exposés scientifiques cherchent à énoncer une vérité, la Vérité, en empruntant des chemins différents, qui parfois s'entrecoupent. Autant ces textes interrogent le réel pour tenter de l'expliquer, autant ils proposent des réponses toutes faites allant dans la direction de leur idéologie, de leur Vérité. Bien que Houellebecq prenne appui sur ces discours, pour la façon qu'ils ont d'appréhender le réel (le discours scientifique et le réalisme balzacien) ou pour leur attachement à une morale (le discours religieux, celui des moralistes), il a tôt fait de les retourner contre eux-mêmes, puisqu'ils sont constitués de certitudes qui ne sont jamais remises en question par leurs adeptes, alors que c'est là la tâche de l'ironiste : interroger, renverser les convictions pour ne pas être pétrifié par cette « mécanique plaqué[e] sur du vivant⁴⁷ ». Le travail de l'ironiste est bien un cheminement, celui d'une pensée qui réfléchit sur une vérité qui est prise pour acquis, une vérité qui n'est habituellement pas questionnée par ceux qui s'y attachent. Tel est le fonctionnement de l'ironie; tel est aussi le fonctionnement de l'anti-utopie. Car une utopie n'est rien d'autre qu'une société qui a établi, sur des bases idéologiques se faisant passer pour objectives, des règles strictes représentant la perfection de l'organisation sociale. L'anti-utopie présente alors une voix singulière, individuelle, qui refuse de prendre la réalité telle qu'elle se donne à voir, lui oppose un questionnement au terme duquel elle ne trouvera peut-être pas une vérité

⁴⁶ Savant, afin de s'assurer du silence des témoins, alors qu'il s'apprête à précipiter la maîtresse du prophète – témoin gênant – en bas d'une falaise, leur promet qu'ils « fer[ont] partie des premiers êtres auxquels [l'immortalité] sera accordée ; ce sera, en quelque sorte, le prix de [leur] silence » (p. 290). Pour lui, la vie éternelle se mérite, comme en fait aussi état l'incipit du roman : « Qui, parmi vous, mérite la vie éternelle ? » (p. 10, je souligne).

⁴⁷ Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1962 [1900], p. 44.

autre que celle qui lui est imposée, mais où elle aura eu au moins le mérite d'évaluer les conditions de son existence et le modèle social qu'on lui propose.

Les différents discours qui sont convoqués dans le roman de Houellebecq procèdent de la même manière, en plus d'être à la fois utopiques et anti-utopiques. De plus, ils servent à l'auteur de balises ou de modèles d'évaluation. Balzac étudie sa société, celle de la Monarchie de Juillet, en voulant « faire concurrence à l'état civil⁴⁸ », en voulant montrer les travers d'une organisation sociale qui espère être idéale. De leur côté, les moralistes, en dénonçant le fonctionnement et l'hypocrisie des cercles aristocratiques dont ils font partie, et qui se considèrent comme un modèle de perfection, avouent, d'une maxime à l'autre, avoir une idée différente de la société idéale. Pour sa part, le discours scientifique fait la promotion d'un monde décodé, dont on connaîtrait toutes les potentialités, tout en mettant en garde contre ces découvertes, contre les dangers de la connaissance parfaite du monde pour l'espèce humaine.

Le discours religieux n'entre pas exactement dans cette dynamique de l'utopie et de l'anti-utopie, car il ne postule jamais que le monde tel qu'il est constitue le meilleur des mondes possibles. L'ailleurs est toujours préférable au réel. Or, il nous enjoint, par l'entremise des Commandements ou du dogme, à faire en sorte que la réalité ressemble toujours plus à l'idéal, ce qui aurait pour effet, dans l'éventualité où l'effort des hommes parviendrait à recréer sur Terre cet idéal, de rendre caduque l'utopie religieuse; elle n'aurait plus lieu d'être, puisque le Paradis serait de nouveau terrestre.

En faisant appel à l'ensemble de ces discours, Houellebecq ouvre donc son roman à cette ambivalence entre utopie et anti-utopie, incertitude que le chapitre précédent mettait en lumière et que l'ironie du texte amplifie. Ainsi, après avoir pris conscience que l'ironie du roman révèle une critique soumise à un idéal, et que les discours qui se retrouvent insérés dans le roman jouent sur cette opposition entre utopie et anti-utopie, entre réel et idéal, il convient enfin de se demander quel est l'objet de la critique houellebecquienne, et quel idéal elle dissimule dans ses replis.

⁴⁸ « Avant-propos à la *Comédie humaine* », dans Balzac, *Écrits sur le roman*, textes choisis, édités et présentés par Stéphane Vachon, Paris, Le Livre de poche, coll. « Références », 2000, [1842], 275-306, p. 285.

Chapitre 4

L'utopie : un idéal au creux
de lui-même

Quand l'expérience ne vous a pas ouvert
l'oreille à un sujet on reste sourd à ce qui s'en
dit.

Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*

Dans *Histoire et utopie*, Cioran écrit : « Nous n'agissons que sous la fascination de l'impossible : autant dire qu'une société incapable d'enfanter une utopie et de s'y vouer est menacée de sclérose et de ruine¹ ». *La Possibilité d'une île* est le roman de cette société, voire de cette civilisation vieillissante, agonisante, qui comme beaucoup de personnes âgées revient au stade de l'enfance avant de disparaître. « Cette jeunesse éternelle dans laquelle la société occidentale se mire comme Narcisse dans l'eau du lac ne sert qu'à lui masquer sa déchéance² », elle voile la dégradation des cellules sociales que sont les hommes. Ces derniers refusent la vieillesse – et par extension l'évolution propre à chaque vie –, accélérant la paralysie de leur civilisation par l'arrêt du cycle régénérateur qui assure la succession des générations. À force de vouloir retrouver l'image de son propre passé – la jeunesse, âge d'or de sa vie –, l'homme contemporain oublie de se tourner vers l'avenir, de construire son « impossible rêve ». Clément Rosset, dans *Le Réel et son double*, nous apprend que « [l]e narcissique souffre de ne pas s'aimer : il n'aime que sa représentation³ », ce qu'il croit être et non ce qu'il sera. Figé dans le présent de la représentation, le narcissique – l'homme contemporain – ne peut que contempler l'image qu'il se fait de lui-même, image qui s'effacera en même temps que celui qui la produit. *La Possibilité d'une île* nous présente une civilisation en manque d'amour de soi, qui se concocte une utopie à partir d'une illusion qu'elle prend pour la réalité. Car la jeunesse éternelle est-elle vraiment souhaitable ?

C'est à partir d'une analyse de la société et de l'homme contemporains, tels qu'ils sont présentés dans *La Possibilité d'une île*, que nous évaluerons cette utopie. La posture ironique de l'auteur et de la narration devant cette civilisation moribonde nous

¹ E.M. Cioran, *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2001 [1960], p. 100.

² Jean-François Chassay, « Les corpuscules de Krause. Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires* », dans *Dérives de la fin*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2008, p. 197.

³ Clément Rosset, *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, 1984 [1976], p. 113-114.

porte à croire que, bien que la jeunesse éternelle soit l'idéal du monde de Daniel 1, il n'est sans doute pas celui de Houellebecq.

Tendance objective d'un temps incertain de lui-même

Dans *Le Principe espérance*, Ernst Bloch affirme que « Bacon [...] sut prévoir un avenir étonnamment vrai dans sa *Nova Atlantis* ; et cela en vertu de son *pressentiment parfaitement conscient de la tendance objective, de la possibilité objective et réelle de son époque*⁴ ». Toutes les raisons – pensons seulement au statut d'observateur de la société que se donne Daniel 1, ou à la présence du discours scientifique – nous portent à croire qu'il serait justifié de s'interroger sur la « tendance objective », sur « la possibilité objective et réelle » de l'époque de Houellebecq, pour comprendre l'avenir qu'il nous présente. Loin de nous l'intention de dire que l'auteur décrit un avenir « étonnamment vrai » ; tout au plus s'agit-il d'un avenir non impossible. Néanmoins, cet horizon se bâtit sur des présupposés : il est une anticipation de ce que pourrait être le futur de la société contemporaine. L'utopie est indissociable d'une réflexion sur le présent, puisqu'elle en est issue. Nous avons vu qu'Alexandre Cioranescu a structuré son essai sur l'utopie en séparant les époques utopiques selon les changements de l'instance directrice de la société. Vincent Descombes suggère pour sa part que l'utopie s'immisce dans un « vide, un zéro, un intervalle, un inter-règne, où l'ancienne loi est périmée et où la nouvelle loi n'existe pas encore⁵ ». Selon Jean-Michel Racault, à une transformation de l'état du romanesque répond une nouvelle forme d'utopie. Jacob Carlston, lors du colloque consacré à Houellebecq en octobre 2007, établissait un parallèle entre le style d'écriture de l'auteur et celui de la satire ménipée, qui selon Mikhaïl Bakhtine pose non seulement les « ultimes questions » sur l'homme et son avenir, mais est de plus « apparue à l'époque de mutations importantes⁶ » dans la société latine. Le point commun entre toutes ces conceptions de l'utopie et de l'écriture houellebecquienne est évident : l'utopie témoigne d'un tournant décisif, d'un moment charnière dans une société

⁴ Bloch, *op. cit.*, p. 176. Je souligne.

⁵ Vincent Descombes au chapitre « Faire l'utopie », dans Pierre Furter et Gérard Rault (dir.), *Stratégies de l'utopie*, *op. cit.*, p. 130.

⁶ Carlston, « Écriture houellebecquienne, écriture ménipéenne ? », dans Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq sous la loupe*, *op. cit.*, p. 29. Dans sa communication, Carlston résume les principales caractéristiques de la satire ménipée telles qu'établies par Mikhaïl Bakhtine dans *La Poétique de Dostoïevski* (Paris, Éditions du Seuil, 1970), caractéristiques que nous retrouvons dans les romans houellebecquiens, en particulier dans *La Possibilité d'une île* qui comporte une dimension satirique importante.

donnée. Elle est un témoignage à la fois d'une tendance sociale et d'une dynamique que nous pourrions qualifier d'idéologiques (en dégageant ce terme des connotations péjoratives qu'il a acquises dans les années 1980), c'est-à-dire d'un enchaînement de courants de pensée. Quelle est cette société en transformation dont Houellebecq fait état dans son roman, et qui sert de terreau fertile à l'utopie élohimite ?

Dès les premières phrases du roman – à la fois celles du préambule, attribuable à l'auteur, et celles du début de la narration de Daniel 1 –, on observe une omniprésence du spectacle et du plaisir. Dans son adresse au lecteur, Houellebecq justifie son rôle d'écrivain en rapportant les grandes lignes d'une fable que lui a racontée une journaliste, démonstration qui éclaire notre propos de deux façons. D'une part, la nécessité de décrire une réalité – en l'occurrence la posture d'un écrivain – par le biais de la fiction témoigne de l'impossibilité d'appréhender le réel tel qu'il se présente, de l'obligation d'en réarranger les éléments, de le *mettre en scène*. D'autre part, cette métaphore sur la posture d'écrivain n'est pas proposée par un professeur d'université, par quelqu'un dont le métier est de lire, de s'interroger sur cette question ; elle est donnée par une journaliste, avant une entrevue qui sera sans doute imprimée – comme bon nombre d'entrevues d'écrivains – dans le cahier « Arts et Spectacles » (je souligne) d'un journal allemand. La question de la « valeur » de la métaphore, de sa justesse, n'est pas ce qui nous occupe ici ; ce qui importe est que Houellebecq définisse sa pratique d'écriture à partir d'une image fabriquée par une journaliste des « Arts et Spectacles⁷ », qu'il se serve du discours journalistique – souvent conçu comme un amalgame de surinformation et de désinformation, épicé de sensationnalisme – pour accueillir le lecteur dans son roman, et lui avouer indirectement que c'est ce discours qui est à la source de ce qu'il va lire : c'est le spectacle qui a donné naissance au livre.

L'incipit de la narration de Daniel 1 propose également la vision d'un monde occidental où dominant le spectacle et les loisirs. Cette narration, on l'a vu, s'ouvre par le récit des débuts de Daniel 1 dans le domaine de l'humour, son premier spectacle ayant eu lieu dans un « club *all inclusive* en Turquie » (p. 19). Pour se présenter, pour

⁷ Nous pourrions aussi considérer que l'utilisation par Houellebecq d'une métaphore venant d'une journaliste et non d'un universitaire témoigne « par l'absence » d'un rejet de la « recherche scientifique » et des conclusions auxquelles elle arrive, ce qui éclaire de façon ironique et critique l'utopie élohimite fondée exclusivement sur les résultats de ce type de recherches.

débuter son récit de vie, Daniel 1 choisit de parler des « premiers instants de sa vocation de bouffon » (*id.*). Aucune mention de son enfance, aucune évocation d'événements ayant eu lieu avant ce séjour en Turquie : il semble que ce premier spectacle a donné naissance à Daniel 1, que ce dernier a vu le jour non pas dans une chambre d'hôpital, mais *sur la scène* d'un club *vacances*. Ceci fait de Daniel 1 un homme parfaitement représentatif de son temps : un enfant du spectacle et du loisir. Or ces « parents sociaux » n'ont pas engendré un chanteur ou un danseur de claquettes : ils ont mis au monde un humoriste, un ironiste, un « bouffon ». Houellebecq montre ainsi que ces deux maîtres du monde contemporain ne peuvent créer autre chose que leur propre critique, que tout ce qui peut naître de la société du spectacle et du loisir est de l'insatisfaction, de la déception face à une promesse de bonheur non tenue. Le premier spectacle de Daniel 1 prend d'ailleurs comme cible les *all inclusive* où tous les désirs du touriste devraient, par définition, être satisfaits, ce qui n'est pas le cas. Cette trahison des « parents » est annonciatrice de l'échec de l'utopie élohimite, qui tout comme les clubs *all inclusive* a promis une vie de jouissance sans souffrance, et ne peut elle non plus tenir parole. En fin de compte, de la même façon que tous les enfants présents dans les romans houellebecquiens en viennent à haïr leurs parents⁸, Daniel 1 détestera la scène et la vue du plaisir⁹.

Ces clubs vacances sont pour Houellebecq la représentation parfaite du vide contemporain créé par l'exigence du loisir. Le spectacle et le plaisir semblent s'être incarnés sur les plages des différentes Lanzarote de ce monde. Ces dernières sont le succédané de tout ce que le monde occidental représente aux yeux de l'auteur : la consommation calculée du plaisir, donc la structuration, la mise en scène des loisirs. Dans *Plateforme*, Houellebecq écrit que tout « [c]omme la FNAC, [...] le Club Med [est

⁸ À ce sujet, il n'y a qu'à penser au Michel de *Plateforme* (Paris, Flammarion, 2001) traitant son père décédé de « vieillard », de « con » et de « vieux salaud » (p. 11), ou au Bruno des *Particules élémentaires* (*op. cit.*) qui qualifie son père de « singe [...] équip[é] d'un téléphone portable » (p. 27). Les mères ne sont pas épargnées par Houellebecq : au chevet de sa mère mourante, ce même Bruno invective sa mère d'un « tu n'es qu'une vieille pute [...] Tu mérites de crever » (p. 256).

⁹ Voir la description des derniers spectacles de Daniel 1 dans laquelle il qualifie ces moments scéniques de « calvaire permanent » (p. 62) et les rieurs de « gueules animées de soubresauts, agitées par la haine » (*id.*) exprimant « le stade infernal et suprême de la *cruauté* » (p. 61). De même, il fera plus loin une description peu louangeuse de la foule des clubs vacances bordant les plages de Lanzarote, description se terminant par un « Voilà, ça y était : nous étions dans le *monde normal* » (p. 263), qui sonne comme un soupir de désespérance.

né] avec la civilisation des loisirs¹⁰ »; avec une civilisation dont l'utopie est une vie libre et idéale passée dans le plaisir. Dans ce roman, précédé de peu par la parution du court récit intitulé *Lanzarote* (Flammarion, 2000), Houellebecq met à mal une industrie qui, selon Maud Granger Remy, intègre le loisir à l'économie, à un « système clos, dans lequel toute “évasion” est planifiée, toute “découverte” organisée. Non seulement la curiosité a disparu, mais du même coup sa puissance motrice¹¹ ». Le tourisme et les clubs vacances sont les synonymes d'une sclérose, d'une cristallisation de la société pour laquelle l'ailleurs, l'exotique n'est plus une source de confrontation avec l'Autre, mais un simple regroupement du Même. Pour Houellebecq, ces clubs vacances représentent une régression. Daniel 1, en se promenant sur les plages de Lanzarote, prend conscience d'être « dans le *monde normal*. [...] un monde de *kids* définitifs » (p. 263). Tous ceux qu'il rencontre sur ces plages, des adolescents aux vieillards, sont inscrits dans ce processus récessif qui semble diriger toute la société occidentale : l'obsession de la jeunesse, qui participe au refoulement de la mort.

Il n'est pas innocent que la secte élohimate s'installe dans un de ces lieux de tourisme, car les valeurs qu'elle promeut et l'utopie qu'elle propose sont directement issues de ce mode de vie. À défaut d'avoir pu s'installer dans la Ville Sainte et de s'inscrire ainsi dans la lignée des grandes religions, la secte a choisi de s'établir à Lanzarote en raison, d'une part, de ses particularités géologiques similaires à celles du lieu de rencontre du prophète avec les Élohim, et d'autre part – de façon plus ou moins inconsciente –, pour avoir à sa disposition une image de son utopie réalisée, un monde de spectacles et de loisirs incessants, dans lequel la jouissance *hic et nunc* est reine. En regard des conclusions sur le tourisme avancées dans *Plateforme* et *Lanzarote*, et de l'ironie avec laquelle Daniel 1 traite les clubs vacances dans son premier spectacle, l'élection des plages bondées de touristes de l'île espagnole comme lieu d'érection de la Jérusalem élohimate en dit long sur les rapports de Houellebecq et de cette utopie : une tension ironique s'installe, et l'utopie commence déjà à se retourner contre elle-même.

Outre la description de l'importance que prennent le spectacle et les loisirs dans le monde contemporain, l'incipit du récit de vie de Daniel 1 témoigne déjà – bien avant

¹⁰ Michel Houellebecq, *Plateforme*, *op. cit.*, p. 36.

¹¹ Maud Granger Remy, « Le tourisme est un posthumanisme. Autour de *Plateforme* », dans Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq sous la loupe*, *op. cit.*, p. 280.

que le lecteur ne puisse être mis au fait de l'histoire de la propagation de la croyance en l'élohimisme, racontée par Daniel 25 à partir de la page 256 – de la contamination de l'Orient et de l'ensemble du monde par le mode de vie occidental. Que le « club *all inclusive* » où a lieu la « naissance » de l'humoriste soit situé en Turquie n'est pas anodin. Ce pays représente le point de partage entre l'Occident et l'Orient, entre une façon de vivre tournée vers la consommation, et une autre soumise à la religion. La « naissance » en ce lieu de Daniel 1, d'un homme produit par le mode de vie occidental, sorte de Messie du monde consumériste, préfigure le succès planétaire de l'utopie élohimité, directement issue de cette idéologie et dont la popularité est redevable à une mise en scène reconduite par les médias de masse.

Une deuxième « tendance objective » du monde contemporain, remarquée par Houellebecq et inscrite dans *La Possibilité d'une île*, est ce que Gilles Lipovetsky nomme, dans *L'Ère du vide*, la « [c]onsumation de sa propre existence au travers de media démultipliés, des loisirs, des techniques relationnelles¹² ». Le sociologue voit dans la société postmoderne une deuxième phase de la société de consommation : d'une consommation de masse dirigée vers l'opulence, on serait passé à une consommation personnaliste, à une consommation *dans et de* la vie privée, guidée par une recherche du bonheur personnel, de l'accomplissement de soi, de la détente. Cette consommation tournée vers la « légitimation de l'individualité¹³ » complète la destruction des bases d'une société autrefois construite sur les devoirs de chaque homme envers son prochain, devoirs qui ont été lentement transformés en droits de la personne. Plutôt que de se dévouer au bon fonctionnement de la collectivité en régissant les actions des hommes qui la composent, la société contemporaine s'est aiguillée sur l'homme, sur le droit qu'a chacun d'être heureux comme il l'entend. L'effet pervers de cette grande souplesse sociale est l'effondrement de toute morale, le Bien et le Mal n'ayant plus aucune signification, chaque acte – ou presque – étant légitime, pour autant que la personne le pose y trouve son plaisir. Plus rien n'est répréhensible, à part – et c'est là le nœud du roman, comme de l'utopie élohimité – la vieillesse. C'est ici que l'aphorisme

¹² Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1983, p. 12.

¹³ *Ibid.*, p. 13.

l'aphorisme houellebecquien cité au deuxième chapitre (« [d]ans le monde moderne, on pouvait être échangiste, bi, trans, zoophile, SM, mais il était interdit d'être *viens* ») prend tout son sens. La vieillesse, pour des individus qui sont en quête perpétuelle du bonheur pour soi et par soi, représente exactement ce qui doit être fui. Pour croire en ses droits, l'individu contemporain doit s'autoséduire, il doit se prouver à lui-même qu'il en est digne. La vieillesse, que Houellebecq représente comme une véritable hantise de l'homme contemporain – il évoque par exemple, à la page 42, la « peur de vieillir, surtout [d]es femmes », et affirme à la page 235 que le prophète « était littéralement obsédé par le vieillissement physique » –, empêche précisément l'individu d'aujourd'hui de séduire et de se séduire. Il est alors physiquement diminué; l'image de lui-même que lui renvoie le miroir n'est plus aussi attirante qu'auparavant, et celui qui se battait jadis au cœur de la lutte sexuelle se voit relégué aux banquettes des discothèques, condamné, comme le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte*, à regarder la vie se passer sans lui.

Le comble du vieillissement est de voir la vie organisée par des obligations et des contraintes, plutôt que par la nécessité d'« en profiter ». Vincent 1 avoue que

[c]e n'est plus tellement facile d'avoir des relations après un certain âge, je trouve... [...] Et puis il y a beaucoup de choses à faire, les formalités, les démarches... les courses, le linge. On a besoin de plus en plus de temps pour s'occuper de sa santé, aussi, simplement pour maintenir le corps à peu près en état de marche. À partir d'un certain âge, la vie devient administrative – surtout. (p. 153)

Cette description de la vieillesse est, métonymiquement, une description de la vie sociale contemporaine, qui a elle aussi « pris un coup de vieux ». Lakis Proguidis remarquait déjà en 2001, dans un essai consacré au premier roman de Houellebecq, que « [l]a société tend à devenir un gigantesque individu et, vice versa, l'individu aspire à vivre intérieurement et extérieurement sa société¹⁴ ». Comme le corps humain, le corps social vieillit et doit trouver de nouvelles façons de séduire et de se séduire. Se sachant vieillissant, un individu qui a du mal à être attirant « naturellement » se comportera comme sa société, qui croule sous le poids des formalités administratives : il voudra *paraître* jeune et en santé. Alors que le corps social se garde en forme en proposant de nouvelles mesures économiques, en revitalisant des quartiers pauvres, en accueillant des

¹⁴ Lakis Proguidis, « Preuves irréfutables de la non-existence de la société », dans *De l'autre côté du brouillard. Essai sur le roman français contemporain*, Montréal, Éditions Nota bene, 2001, 51-78, p. 67.

festivals et des événements sportifs de haut niveau, l'individu contemporain voudra donner l'impression de consommer son existence en suivant la mode, en pratiquant les sports extrêmes, en ayant recours à la chirurgie plastique ou à une compagne de vie plus jeune, etc. À l'image de la société des loisirs et du spectacle, l'homme d'aujourd'hui a décidé de ne tenir compte que du présent, de s'accomplir ici et maintenant en évacuant l'idée de sa soumission à ce temps qui l'emmène tranquillement vers la mort.

Paradoxalement, c'est à cette fin imminente qu'est convoqué l'homme contemporain qui souscrit à la « consommation de sa propre existence ». *Le Petit Robert 2006* nous apprend que « consommer » signifie : « 1. Littér. Mener (une chose) au terme de son accomplissement. 2. Amener (une chose) à destruction en utilisant sa substance, en faire un usage qui la rend ensuite inutilisable¹⁵ ». Faire la « consommation de sa propre existence » semble être le synonyme d'un achèvement, au sens propre comme au sens figuré. Accomplir ou consommer sa vie, c'est travailler à faire de tous ses instants des petites réussites, c'est faire de la somme de ces succès une œuvre accomplie. Or cette œuvre ne peut être qualifiée d'accomplie, elle ne peut être pleinement *consommée* qu'une fois *achevée*, une fois son terme atteint. Lorsqu'on les pense en relation avec l'existence, tous ces verbes – accomplir, achever, consommer – ne peuvent se conjuguer qu'au passé composé.

Le sens « social » et moderne de verbe « consommer » n'est pas éloigné de la deuxième acception du terme définie dans le dictionnaire. La société de consommation est celle qui utilise des biens jusqu'à ce qu'ils ne soient plus utilisables, soit parce que trop usés, soit parce que le besoin qu'ils comblaient est lui aussi consommé ; le bien qui a servi à sa satisfaction, à son accomplissement, devient alors inutile. Si l'on prend l'affirmation de Lipovetsky au pied de la lettre, la société postmoderne est celle qui pousse l'individu à mener son existence à son terme, à l'exhausser en une œuvre réussie qui a fait l'usage de toute sa substance. La consommation de la vie est un travail incessant vers la création du vide, puisqu'une vie accomplie, selon la conception de la réussite véhiculée par la société du spectacle et des loisirs, est une vie qui, comme la définit le prophète, est consacrée à « s'éclater comme des malades » (p. 227) par « le jeu, la tendresse les rires... » (p. 252); c'est une vie qui a satisfait tous les désirs de

¹⁵ *Le Petit Robert 2006, op. cit.*, à l'entrée « Consommer », p. 523.

l'individu, de sorte qu'à la toute fin, une fois tous ses désirs « éclatés », l'individu heureux ne désire plus rien.

À l'instar de Schopenhauer, Daniel 1 considère que la substance de la vie humaine est l'énergie sexuelle : « lorsque l'animal n'est plus bon à se reproduire il n'est absolument plus bon à rien. Il en va de même pour les hommes ; lorsque l'instinct sexuel est mort, écrit Schopenhauer, le véritable noyau de la vie est consumé » (p. 222). Dans le cadre de *La Possibilité d'une île*, nous pouvons donc avancer que la « consommation de sa propre existence » est surtout la consommation de son énergie sexuelle, avant que celle-ci ne disparaisse avec le vieillissement du corps – cette disparition étant, plus que la mort elle-même, le véritable terme de l'existence. Or, le sexe, comme Houellebecq l'a illustré dans ses deux premiers romans¹⁶, engendre la souffrance : d'une part en raison de la nouvelle donne sociale, qui a élargi le système économique libéral à la lutte sexuelle, de sorte que ne pas avoir de vie sexuelle revient à être économiquement « pauvre » ; d'autre part, parce que les relations homme/femme sont toujours conflictuelles, les litiges étant causés par l'importance de l'amour dans la relation. Selon Daniel 1, « l'amour non partagé est une hémorragie » (p. 316), alors que l'amour sans sexe est l'équivalent d'« un enfer consenti » (p. 72). En proposant une utopie fondée sur la jouissance d'une jeunesse éternelle, soit sur la pérennité de l'énergie sexuelle, les élohimites abolissent les deux obstacles majeurs à la consommation de l'existence telle que la conçoit l'époque contemporaine, en oubliant cependant que le sexe nécessite un contact qui sera toujours le début d'une souffrance, la jouissance sexuelle parfaite étant dès lors impossible.

Les deux « tendances objectives » que nous venons d'identifier – l'omniprésence du loisir et du spectacle, et la nécessité de consommer son existence – nous entraînent vers une troisième inclination de la société contemporaine, inclination qui est une condition nécessaire à l'existence des deux premières : le déni du réel. En effet, autant la société du spectacle et des loisirs que le mode de pensée qui impose la « consommation de sa propre existence » obligent l'individu contemporain à se créer une illusion, dans le

¹⁶ Dans *Extension du domaine de la lutte*, Houellebecq fait de la « souffrance sociale » engendrée par l'absence de vie sexuelle la clé de voûte du récit, tandis que dans *Les Particules élémentaires* le sexe, mais surtout les relations homme/femme dont il est dépendant, est considéré comme un mal nécessaire.

but de pallier un réel insatisfaisant. Ce dernier, nous dit Clément Rosset, « n'est admis que sous certaines conditions et seulement jusqu'à un certain point : s'il abuse et se montre déplaisant, la tolérance [à son égard] est suspendue¹⁷ », et l'homme s'invente un réel de substitution ou ignore volontairement les circonstances désagréables. Or, comme le veut l'expression : « Chassez le naturel et il revient au galop » ; tel Œdipe provoquant la réalisation de l'oracle en tentant de l'esquiver, l'homme contemporain retrouvera le réel au bout de son illusion.

Dans *La Subjectivité à venir*, Slavoj Žižek affirme que « [l]e réel ne se découvre qu'à travers l'inconsistance du fantasme, dans le caractère antinomique du support fantasmatique et de notre expérience de la réalité¹⁸ ». C'est donc dire que le réel devient perceptible en décomposant l'imaginaire d'une société, en élucidant le manque que les constructions illusoires comblent ou subliment. L'anti-utopie, en faisant état d'une illusion ne concordant pas avec l'idéal qu'elle est censée incarner, agit exactement comme tel : elle montre le réel – par exemple l'absence de liberté de l'individu dans un système collectiviste qui prétend le libérer des aléas de l'économie et de la lutte des classes – en révélant son support fantasmatique : l'utopie. Ce tour de force n'est possible que par l'ironie, puisque l'utopie est elle-même ironique. En se cantonnant dans des idéaux et des rêves qui les forcent certes à avancer, mais dont la réalisation est moins que certaine, les hommes croient vivre réellement, alors que leur vie est soumise à l'idéal ; ils sourient en disant que le temps est magnifique – ce qu'ils voudraient qu'il soit –, alors qu'ils savent très bien qu'il pleut. Le monde que décrit Houellebecq par l'entremise de Daniel 1 est ce monde de l'illusion, de la fiction, d'une utopie de soi construite par soi afin de se séduire, de justifier sa propre existence, et de se faire croire que la vie vaut la peine d'être vécue. Daniel 1 écrit :

Le mensonge m'apparaissait à présent dans toute son étendue : il s'appliquait à tous les aspects de l'existence humaine, et son usage était universel ; les philosophes sans exception l'avaient entériné, ainsi que la quasi-totalité des littérateurs ; il était probablement nécessaire à la survie de l'espèce. (p. 418)

Le réel est dystopique, invivable, puisqu'il nécessite la création d'un monde complètement illusoire et basé sur le faux pour être tolérable, pour que l'espèce ne s'éteigne pas. Vincent 1 : « Je suis Dieu dans mon sous-sol. J'ai choisi de créer un petit

¹⁷ Clément Rosset, *Le Réel et son double*, op. cit., p. 8.

¹⁸ Slavoj Žižek, *La Subjectivité à venir*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2006, p. 17.

monde, facile, où l'on ne rencontre que le bonheur. [...] Je ne peux pas assumer la brutalité du monde » (p. 158). L'utopie, l'idéal – et dans le cas de Vincent, l'art – servent à se délester de ce réel cruel. Une utopie issue de ce monde de l'illusion universelle ne peut être elle-même soumise à un autre axiome.

Et l'utopie élohimité telle que nous la présente Houellebecq a en effet pour prémisse et pour élément fondateur une fiction, un mensonge : la résurrection du prophète¹⁹. En déguisant la vérité, en cachant le meurtre sous un suicide, la secte se donne la chance d'apparaître au monde dans sa « vérité religieuse », car cette résurrection permet aux élohimites d'acquiescer une crédibilité dont aucune religion avant la leur n'avait pu se doter : celle de prouver que l'idéal promu est réalisable. À défaut de pouvoir installer son ambassade à Jérusalem, consécration ultime pour une religion, l'élohimisme a usé de l'illusion et du spectacle médiatique offert par le sacrifice et la résurrection du prophète pour asseoir sa « religiosité » et propager son idéal²⁰. Avant cet événement, avant le mensonge, la presse était hostile à la secte, elle ne voyait en elle qu'un regroupement d'illuminés comme il y en a des centaines. L'utopie de la vie éternelle par la reproduction du corps était ainsi condamnée à rester une lubie, certes louable, mais irréalisable : une utopie au sens moderne et chimérique du terme. Le mensonge lui a donné une existence.

Cette mise en fiction de la religion, ce spectacle de l'idéal réalisé, est l'image même du monde du roman, celui de ce début de XXI^e siècle, qui *fait croire* au bonheur, l'illusion par excellence d'un monde qui n'y croit plus. Ce bonheur tapisse les magazines de photographies redessinées par ordinateur, dans lesquelles on recrée une femme ou un homme en disant : « Voici ce qu'est un être humain heureux et en santé » – en omettant toutefois de préciser qu'un tel être humain n'a d'existence que virtuelle. Tout est mis en place dans *La Possibilité d'une île* pour nous présenter ce monde, le nôtre, avec

¹⁹ À cet épisode christique mensonger il faudrait ajouter l'aveu d'Humoriste à la page 30 : « Ni l'un [Humoriste] ni l'autre [le prophète], semblait-il, n'avait cru une seconde à l'existence des Élohim. "C'était juste une blague... répétait-il, une bonne blague de camés. On avait pris des champignons, on est partis faire une balade sur les volcans, et on s'est mis à délirer tout le truc. Jamais j'aurais pensé que ça serait allé si loin..." ». Les Élohim, avant même d'être une fiction, sont une hallucination.

²⁰ Plus le récit avance, plus l'élohimisme est élevé au rang de religion acceptée et reconnue. À partir de l'événement de Lanzarote, la secte acquiert une légitimité telle, que l'État lui donnera son autorisation pour « racheter pour son usage propre les édifices religieux que l'Église catholique n'avait plus les moyens d'entretenir » (p. 365).

« un visage outrageusement fardé²¹ », comme une apparence de réalité : Daniel 1 a pour métier de *provoquer* le rire – ce qui est loin d'être naturel – en *reconfigurant* le réel de façon à ce qu'il soit drôle ; Isabelle travaille pour un magazine qui « essay[e] de créer une humanité *factice* » (p. 37, je souligne), un magazine nommé *Lolita*, qui « est en train de devenir le *féminin de référence* » (p. 43) en s'adressant théoriquement à des jeunes filles de 10-12 ans, mais en rejoignant un public dont l'âge moyen est de 28 ans ; la secte est dépeinte comme une religion, alors qu'elle est en fait une entreprise avec slogans publicitaires, siège social et conseil d'administration. Le déni du réel est partie intégrante du monde du roman. Or l'illusion dans laquelle il oblige les individus à vivre leur rappelle constamment ce qu'ils essaient de fuir et ce que cette illusion camoufle vraiment.

L'utilisation du terme « terreau » (*infra*, p 97) pour métaphoriser la société décrite dans *La Possibilité d'une île* n'est pas arbitraire : le terreau est un engrais naturel composé, entre autres, de matière en décomposition. Une société semblable à ce fertilisant paraît peu invitante : elle donne l'impression que ses composantes sont putréfiées, en train de s'écrouler, ce qui n'est pas si éloigné de la vérité dépeinte par le roman. Il faut toutefois considérer cette décomposition sur un mode transitionnel, comme préalable et nécessaire à l'avènement d'un ordre nouveau. Tout comme Baudelaire a « pétri de la boue et [en a] fait de l'or²² », son disciple Houellebecq essaie d'élaborer une utopie à partir d'une civilisation en déliquescence. Car le tableau que fait l'auteur de la société contemporaine n'est pas très élogieux : sous le couvert de la neutralité de l'observation sociologique se dessine à la fois une critique de l'organisation sociale et une critique de l'individu, toutes deux prenant pour objet le mode de vie consumériste contemporain et l'illusion dans laquelle il force l'homme à vivre. Ce réquisitoire s'inscrit, entre autres, dans le dialogue entre Daniel 1 et ses clones 24 et 25 : d'un côté, le roman présente une utopie en construction qui répond à un certain nombre de présupposés idéologiques, déduits d'une société contemporaine en transformation – en témoigne le changement des valeurs directrices remarqué par

²¹ Éric Méchoulan, *Le Livre avalé : de la littérature entre mémoire et culture*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 29.

²² Charles Baudelaire, « Bribes », dans *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, coll. « Poésies / Gallimard », 1996, p. 239.

Daniel 1 (voir p. 52 du roman) ; de l'autre, il nous fait voir l'utopie réalisée et le fossé immense qui la sépare de ce qu'elle devait être. Ce roman expose ainsi un idéal au creux de lui-même : à travers la structure fantasmatique qu'est l'idéal élohimite se révèle le réel et l'idéal houellebecquien ; le mode de vie de Daniel 24 et 25, lui, marque les limites des fondements même de l'utopie élohimite, principes qui, en étant appliqués à la lettre, sont l'antithèse de l'utopie souhaitée. Ce jeu de cache-cache, ce maquillage, atteste l'ironie du roman, qui n'est pas tant une ironie verbale perçue dans chacune des phrases qu'une ironie du sort, qui insuffle à la tournure des événements une direction insoupçonnée. En ce sens, et par la critique qu'elle sous-tend, c'est une ironie qui appelle à l'aide, une ironie ironique qui s'expose pour ne pas être confondue avec un rire infécond. Tous les ressorts de la mécanique utopique sont ainsi dévoilés pour que le lecteur aperçoive, derrière l'ingéniosité de sa conception, la faiblesse et la précarité de l'engin.

Moi et l'autre : le corps et l'esprit de l'utopie

Le monde que Houellebecq met en scène peut être résumé par les trois « tendances objectives » dont nous venons de traiter : la société est construite autour du « centre vide²³ » que sont les loisirs et le spectacle ; l'individu contemporain se doit de consommer sa propre existence, en l'occurrence son énergie sexuelle, ce qui fait du vieillissement la fin de toute consommation, donc de toute existence possible ; finalement, ce mode de vie implique un déni du réel, illusion essentielle pour que l'homme puisse répondre aux exigences du monde contemporain. Cette manière de penser, cette idéologie pourrait-on dire, induit chez l'individu un comportement et une conception de sa propre individualité qui ont des conséquences directes sur l'utopie qu'il élaborera. Houellebecq montre avec ironie ce mode de vie contemporain et l'illusion dans laquelle est tombée l'utopie élohimite. Certaines scènes laissent croire que l'écrivain n'accorde aucune légitimité à l'idéologie contemporaine (Daniel 1 est conscient d'être contaminé par la façon de vivre et de penser des gens qui l'entourent), idéologie faisant la promotion d'un individualisme exacerbé jusqu'à devenir un

²³ Michel Houellebecq, *Poésies*, Paris, Éditions J'ai lu, 2000, p. 149.

narcissisme « de groupe », chacun aimant son image, et ce, tous ensemble. Quant aux commentaires de Daniel 24 et 25, ils font la preuve que l'utopie élohimité comprise telle que l'entendaient ses fondateurs ne peut être réalisée que par un renversement de ses fondements, ce qui n'est somme toute guère mieux.

La Possibilité d'une île montre que l'individu contemporain est séparé de lui-même : l'attitude contemporaine qui consiste à se comparer de façon incessante aux autres afin d'affirmer sa singularité et de s'autoséduire n'engendre au contraire qu'un plus grand conformisme. Cette uniformisation est de surcroît déjà ancrée dans certains comportements humains : en témoignent l'ironie avec laquelle Houellebecq place des stéréotypes dans les pensées de Daniel 1, les comportements tout ce qu'il y a de plus « gourousques » du prophète, une religion qui doit sa popularité à un coup de marketing, l'importance accordée au récit de vie, etc. À vouloir être différent de ses semblables, l'homme ne fait qu'accélérer son uniformisation, et par le fait même sa propre dissociation. Comme le remarque encore Gilles Lipovetsky « l'identité du Moi vacille quand l'identité entre les individus est accomplie, quand tout être devient un "semblable"²⁴ ». En effet, l'homme d'aujourd'hui est séparé de lui-même, son corps et son esprit ne s'entendent plus. Le corps est devenu le siège de l'individualité, la marque d'une singularité qui ne saura s'exprimer que physiquement – par l'apparence, le mouvement (souvent sexuel), la jeunesse – au détriment d'une individualité d'esprit immobilisée par les discours conformisants. Daniel 1 exprime parfaitement cette dissociation vécue par l'homme contemporain entre son corps et son esprit : « nous ne sommes que des corps, nous sommes avant tout, principalement et presque uniquement des corps, et l'état de nos corps constitue la véritable explication de la plupart de nos conceptions intellectuelles et morales » (p. 217-218). La triple occurrence du mot « corps » dans cette phrase renforce l'importance que lui accorde « l'homme moyen » que représente Daniel 1 : le corps et l'homme ne *font qu'un*, et l'esprit leur est soumis.

De plus, certaines pensées convenues de Daniel 1, certains stéréotypes intellectuels qu'il reproduit, montrent qu'à la singularité physique de chacun répond un conformisme mental découlant du martèlement des discours sociaux. En passant devant un miroir mural, l'humoriste se dit : « nous aurions pu, avec une femme aimée,

²⁴ Lipovetsky, *Le Réel et son double*, op. cit., p. 67.

nous y ébattre en contemplant nos reflets, etc.» (p. 136). La première pensée qui traverse l'esprit du narrateur en voyant un grand miroir est celle d'une scène-type de films pornographiques, discours hautement codé et stéréotypé. La locution adverbiale finale (« etc. ») avoue au lecteur que le narrateur a conscience des réflexions convenues qu'il reproduit, de la contamination que subit son esprit. Daniel 1 – qui se dit d'ailleurs « victime d'une sorte d'écholalie mentale » (p. 116) lui faisant involontairement prendre en pensée l'intonation des grands comiques – aurait pu effacer cette réflexion banale de son récit de vie ; sa présence devient alors éloquente, en témoignant de la prégnance des discours de masse sur l'intellect de l'individu, ce dernier étant contraint à imiter, jusque dans ses réflexions « intimes », les codes et schémas véhiculés par le spectacle incessant qui l'assiège. La présence de cette réflexion est également l'indice d'une critique de l'auteur qui, par l'ironie du « etc. » final, semble dire au lecteur : « Vous voyez à quelle conclusion je veux en arriver : nous pensons tous à la même chose en voyant un grand miroir ».

De la même façon, quelques pages plus haut, l'ironie de l'auteur se fait sentir lors d'une scène exposant la prééance du corps sur l'esprit chez l'individu contemporain qu'est Daniel 1 :

La solitude à deux est l'enfer consenti. Dans la vie du couple, le plus souvent, il existe dès le début certains détails, certaines discordances sur lesquelles on décide de se taire, dans l'enthousiaste certitude que l'amour finira par régler tous les problèmes. Ces problèmes grandissent peu à peu, dans le silence, avant d'exploser quelques années plus tard et de détruire toute possibilité de vie commune. Depuis le début, Isabelle avait préféré que je la prenne par derrière [...]. (p. 72)

Ce paragraphe débute par un aphorisme, forme privilégiée, nous l'avons vu, des moralistes auxquels on compare Daniel 1. D'emblée, cette maxime donne un indice au lecteur de la présence possible, dans ce qui suit, de l'ironie. L'affirmation de cette dimension de l'écriture moraliste est subtile dans ce passage, car ce n'est pas tant une critique qu'un constat qui est émis par l'auteur. En effet, le paragraphe s'ouvre sur une *réflexion* sur la vie de couple, sur les discordances qui peuvent apparaître ou qui sont déjà là, en puissance, dès le départ. Puis, brusquement, la narration passe de l'analyse à l'exemple, de l'esprit au corps dans ce qu'il a de plus charnel : la position sexuelle préférée d'Isabelle. L'ironie et la critique sont issues de cette construction paratactique, de ce surprenant enchaînement d'idées. Le surgissement du corps et la description du déroulement des ébats sexuels relèguent l'esprit à cet aphorisme initial, comme si

l'intellect n'avait que l'espace d'une ligne (ou moins) pour s'exprimer, avant que le corps ne prenne toute la place disponible. La conclusion à laquelle aboutit Daniel 1 illustre d'ailleurs bien notre propos : « Isabelle [...] n'aimait pas la jouissance, elle n'aimait pas les signes de la jouissance [...] alors] que cette part animale, cet abandon sans limites à la jouissance et l'extase est ce que je préférais en moi-même, *alors que je n'avais que mépris pour mon intelligence, ma sagacité, mon humour* » (p. 73, je souligne). Ici encore, la répétition d'un terme relié au corps (« jouissance » apparaît à trois reprises) et la subordination de l'extase à une expérience sensible plutôt que spirituelle transcrit la capitulation de l'esprit devant l'animalité et la corporalité de l'homme. En fait, ce n'est pas tant un abandon de la part de l'esprit qu'une haine de l'homme pour ce qui ne participe pas directement et à tout instant au bien-être de son corps.

L'importance du corps dans la société contemporaine, dans le processus de différenciation des individus, est une des raisons pour lesquelles le vieillissement est la fin de toute existence sociale. Nous avons remarqué plus tôt que l'énergie sexuelle est la substance de l'existence de l'individu contemporain, qu'elle constitue le produit de consommation dont l'homme doit profiter au maximum. Gilles Lipovetsky abonde en ce sens : « Ainsi produit-on un sujet, non plus par discipline mais par *personnalisation du corps sous l'égide du sexe. Votre corps c'est vous*, il est à soigner, aimer, exhiber [...]. [L]e corps devient *personne* à respecter, à choyer au soleil²⁵ ». L'individualité est exprimée dans le corps, le corps devient une personne dans et par son expression sexuelle. Sans sexe, plus de corps, donc plus d'individu²⁶. C'est pourquoi le vieillissement est un fléau à éviter et même à enrayer ; c'est pourquoi les personnes âgées se créent l'illusion d'être jeunes : pour croire qu'elles sont encore sexuellement attirantes, pour se convaincre qu'elles sont encore *quelqu'un* et qu'elles ont leur place dans le corps social. L'utopie

²⁵ Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide*, *op. cit.*, p. 33. Je souligne, sauf pour le terme « *personne* » qui a été mis en italique par l'auteur.

²⁶ Cette façon de lier l'individualité à l'expression sexuelle est d'ailleurs relayée par l'autofiction contemporaine, dans laquelle l'auteur met sa vie en scène, et plus particulièrement sa vie sexuelle. Dans une préface ajoutée à la réédition en poche de *La Vie sexuelle de Catherine M.*, intitulée « Pourquoi et comment » (Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2002), Catherine Millet explique sa visée comme suit : « le projet n'était que d'exposer une sexualité singulière » (p. II) qui atteste, à ses yeux, « l'importance de la relation spéculaire à soi » (p. VII). Selon Millet, le chemin à emprunter pour arriver à soi-même est la description du corps sexuel, bien plus que les anecdotes qui constituent la vie. Ainsi, le thème sexuel est pour elle « le terrain le plus accessible [...] la matière la plus aveuglante » (p. IV) de l'individu, ce qui démontre non seulement que la sexualité est ce qui est perçu en premier chez l'individu, à un point tel qu'on ne voit que ça, mais aussi que cette dimension cache le reste de son être; elle est une illusion qui l'empêche de voir ce qu'il est réellement.

élohimite répond à ce besoin contemporain d'identification par le sexe. L'idéal des élohimites n'est pas tant la vie éternelle que la possibilité éternelle du sexe et du plaisir, objectif ayant pour origine l'illusion dans laquelle l'homme contemporain doit s'enfermer. Cette fantasmagorie lui permet d'échapper à sa propre finitude qui est, bien avant la mort et bien plus qu'elle, l'impossibilité de la jouissance sexuelle et de la séduction – de l'autre et de soi-même –, impuissance qui lui retire son statut d'individu social. La campagne de propagande de l'élohisme est d'ailleurs axée uniquement sur cette essentialité du sexe dans la vie humaine. Les slogans publicitaires qu'elle utilise sont impératifs : « DONNEZ DU SEXE AU GENS. FAITES-LEUR PLAISIR » (p. 368), énonçant ainsi clairement, sinon brutalement, qu'il n'y a pas de plaisir hors du sexe. Vincent 1 vise à ritualiser la pratique de l'orgie pour « proposer dans l'immédiat une vie plus pleine, plus riche, plus exaltante et plus joyeuse » (p. 369) – en d'autres termes, pour reprendre au compte de la religion en expansion l'illusion sociale qui lui a donné naissance et ainsi donner un avant-goût de la vie éternelle aux adeptes. Cependant, la nécessité de lancer une campagne publicitaire enjoignant les gens à « donner du sexe » pour « faire plaisir » démontre que, chez Houellebecq, cette association entre sexe et plaisir n'est pas aussi évidente qu'elle le paraît, que le lien entre vie du corps et vie heureuse n'est pas inné. L'idéal houellebecquien se trouverait donc ailleurs.

En effet, la définition de l'individualité par le corps pris dans sa seule dimension sexuelle, et l'élaboration d'une utopie prenant cette illusion contemporaine comme fondement, sont dès le départ voués à l'échec. Le premier indice de cette faillite de l'utopie nous est donné avant même que le clonage ne soit réalisé, et il s'agit – ironie de l'auteur – de l'événement fondateur de l'élohisme : l'assassinat du prophète. En effet, ce dernier, au terme d'une soirée, a sommé une jeune adepte italienne de venir dormir avec lui, ce qui représente un immense honneur pour toute femme et pour son conjoint. Or, l'amant de Francesca, Gianpaolo, pris de jalousie, n'a pu supporter l'idée que sa maîtresse fasse l'amour avec un autre que lui : il pénètre dans la chambre du prophète et le tue. Ce meurtre est significatif pour deux raisons. D'abord, le prophète est mort pour avoir décidé de vivre l'idéal utopique dès maintenant, pour avoir choisi de jouir de la vie, pour avoir consommé son existence. La conclusion (ironique) qu'on peut tirer de l'événement est que la réalisation de l'utopie élohimite, une vie passée dans la

jouissance, conduit à la mort – ce qui, on en conviendra, est loin d’être idéal. Ensuite, la principale motivation qui a poussé Gianpaolo à tuer le prophète est également celle qui incitera les néo-humains à vivre séparés les uns des autres : la souffrance qu’engendrent les relations interpersonnelles. C’est par la lecture des récits de vie que les décideurs de la société néo-humaine remarquent que la souffrance causée par le contact entre les humains est généralisée, et qu’il est donc préférable, pour vivre une vie éternelle « heureuse », de séparer les néo-humains les uns des autres. Du coup, l’utopie élohimite se transforme en son contraire.

L’organisation sociale « cellulaire » adoptée par les néo-humains témoigne d’un renversement complet de la conception de l’individualité et de l’utopie. Au lieu de se définir à travers la sexualisation de son corps, le néo-humain n’est qu’esprit ; au lieu de rêver et de travailler à un monde meilleur pour l’ensemble de ses semblables – à une société parfaite –, l’utopie néo-humaine, bien que commune à tous les clones, est entièrement consacrée à la réalisation de l’individu, à son cheminement personnel vers « l’évidente neutralité du réel » (p. 451). Les néo-humains désirent encore une vie faite de jouissance ; or, cette jouissance est devenue extatique, spirituelle, quasi mystique ; elle est toute tournée vers la bâillonnement du vouloir-vivre qui, tel que Schopenhauer le décrit dans *Métaphysique de l’amour / Métaphysique de la mort*, n’est autre que « l’instinct sexuel, et n’est même qu’un instinct sexuel plus nettement déterminé, plus spécialisé et, rigoureusement parlant, plus individualisé²⁷ ». En l’absence de tout contact physique entre les néo-humains, la volonté de l’espèce – à laquelle est soumis, selon le philosophe, l’instinct sexuel – ne peut jeter son dévolu sur les clones et les faire pénétrer dans le cercle vicieux du désir qui, une fois satisfait, crée un manque, une souffrance, ne pouvant se résorber qu’avec la satisfaction du désir, etc. Même le concept de volonté de l’espèce est caduc chez les néo-humains, chaque clone étant le membre unique de son clan : il n’y a plus d’espèce. Aucune reproduction n’est nécessaire, les scientifiques s’occupant de remplacer le néo-humain décédé.

Le changement de paradigme auquel on assiste en faisant la lecture des commentaires de Daniel 24 et 25 est issu d’une part de la prise de conscience que la

²⁷ Arthur Schopenhauer, *Métaphysique de l’amour / Métaphysique de la mort*, Paris, Union générale d’édition, coll. « 10/18 », 1964, p. 41.

satisfaction du désir physique entraîne vers la souffrance et même vers la mort, et d'autre part de la modification du rôle accordé au corps engendrée par les idéaux esthétiques et pratiques de Vincent 1 et de Savant. En dessinant, pour des fins publicitaires, les hommes sans orifices excréteurs, donc impropres à se nourrir, Vincent 1 a confiné le corps à sa seule fonction sexuelle ; il a, en quelque sorte, imaginé un corps qui ne servirait qu'à donner du plaisir et à procurer une jouissance de tous les instants²⁸. Les esquisses produites par Vincent 1 sont également, par pure coïncidence, l'illustration de l'homme du futur que Savant tente de créer. En effet, « [d]epuis longtemps la nutrition animale lui apparaissait comme un système primitif, d'une rentabilité énergétique médiocre, producteur d'une quantité de déchets nettement excessive [qui] provoquaient une usure non négligeable de l'organisme » (p. 373). Aux yeux de Savant, le processus nutritionnel et digestif de l'homme participe donc à l'usure du corps, à son vieillissement. Savant voit dans la photosynthèse la solution aux problèmes de nutrition et de vieillissement du corps. Similaire à celui des plantes, l'organisme de la nouvelle espèce humaine peut survivre à des conditions extrêmes tout en se soustrayant à la dégradation causée par la digestion. Ainsi, « l'appareil digestif, tout comme l'appareil excréteur, pouvaient disparaître » (*id.*), le corps étant limité aux deux organes dispensateurs de jouissance : l'organe sexuel et l'organe cérébral décodant les perceptions. Ne se nourrissant plus que de sels minéraux, de soleil et d'eau, l'homme nouveau n'est plus soumis aux maladies physiques et psychologiques liées à la nutrition – embonpoint, anorexie, malnutrition, acné –, maladies dont les symptômes sont, à l'époque contemporaine, considérés comme inesthétiques et, dans la plupart des cas, non séduisants. La « Rectification Génétique Standard » (*id.*), en uniformisant les corps, abolit la misère sexuelle liée à l'apparence et confirme ainsi le but ultime recherché : la jouissance.

Cependant, l'immortalité du corps par le clonage, sa suresthétisation par Vincent 1, le rejet des fonctions corporelles primaires (manger, excréter, se reproduire)

²⁸ Cette manière de concevoir le corps n'est pas nouvelle chez Houellebecq. Dans *Les particules élémentaires*, le scientifique Michel Djerzinski imagine un corps couvert de corpuscules de Krause, « organes » responsables de la grande sensibilité de l'appareil génital des humains. Djerzinski propose « de les multiplier sur l'ensemble de la surface de la peau – offrant ainsi, dans l'économie des plaisirs, des sensations érotiques nouvelles et presque inouïes » (Michel Houellebecq, *op. cit.*, p. 312). Une telle modification du corps humain le transformerait en un immense organe sexuel, en une machine à plaisir.

– l’uniformisation physique, donc – provoque une inversion du siège de l’individualité, qui du corps passe à l’esprit. Cette inversion, qui paraît souhaitable aux néo-humains puisqu’elle oblitère toute notion de désir et de souffrance causés par le contact des autres, reste une division de l’être qui empêche la naissance du sentiment de plénitude. Ainsi, à l’individu contemporain qui se définit par son corps soumis à la fonction sexuelle, succède l’homme du futur dont l’épanouissement se mesure au degré d’indifférence qu’il a acquis par rapport à tous les désirs, les besoins et les envies dont fait état le récit de vie de son prédécesseur.

Le récit de soi est le prolongement du corps, à tout le moins de l’importance que l’individu contemporain accorde à son corps, à son « moi ». En suivant le fil de la réflexion de Lipovetsky jusque dans la sphère littéraire, Dominique Viart remarque qu’aujourd’hui « [o]n prend soin de soi, on s’intéresse à soi plus qu’au monde extérieur, on se raconte²⁹ ». L’utopie élohimite est tributaire de cette vision du monde : c’est pourquoi elle confère au récit de vie l’importance d’un Évangile. À l’illusion que l’homme se crée pour s’autoséduire et justifier sa place dans le monde concorde la mise en récit de son expérience du monde pour attester son identité. L’homme s’inscrit dans le corps du récit pour se voir, pour avoir une image de lui-même dans laquelle se mirer, une image dans laquelle il pense déposer sa singularité pour se convaincre de sa propre existence. Toutefois, le récit de soi n’est que l’évocation d’un manque à être, d’une insuffisance de l’individu à considérer le « soi » comme étant le « moi ». L’urgence, le besoin de se représenter et de se dédoubler pour se « trouver » soi-même, témoigne de l’incapacité de l’individu à se reconnaître en ce qu’il est, à faire de sa propre vie, de son existence, le témoignage de son identité. Nous avons déjà évoqué les vertus « thérapeutiques » que les élohimites attribuent à l’écriture du récit de vie (*infra.*, p. 79) : Daniel 1 affirme que l’écriture l’« empêch[e] de sombrer dans des états justifiables de ce que les psychiatres, dans leur jargon charmant, appellent des *traitements lourds* » (p. 416). Or, la véritable thérapie que propose l’écriture du récit de vie est de combler l’attente de la réalisation du clonage. Au lieu d’avoir dans l’immédiat un double de chair lui permettant de se survivre à lui-même, l’élohimite construit son double dans le *corps* d’un texte, il *refait sa vie*, il se *re-produit*.

²⁹ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 26.

Il en va tout autrement des néo-humains, qui se contentent de commenter le récit de vie de leur prédécesseur. Dans leur recherche de neutralité, il n'y a pas d'autre forme d'écriture possible. Le commentaire n'est qu'analyse, il n'est qu'esprit, alors que le récit de vie est l'expression d'une subjectivité qui, dans le cas de Daniel 1, est concentrée dans ses expériences physiques. Bien que le récit de vie doive servir à transmettre la personnalité du géniteur aux clones – « [l]a première loi de Pierce identifie la personnalité à la mémoire » (p. 27) –, il semble que sa fonction première soit celle d'un repoussoir, d'un contre-exemple. Le récit de vie est le vade-mecum de ce que les clones ne doivent *pas* reproduire, pour arriver à leur objectif. Car la mémoire transmise n'est pas celle du clone lui-même : elle est celle de Daniel 1 qui seul a vécu – il faut le croire sur parole – ce qu'il a écrit. Ses clones ne font que « s'inculquer » des souvenirs, sans reproduire les faits et gestes de l'humoriste. La mémoire n'est pas vécue, elle n'est pas incarnée. « D'autant qu'à me contraindre à répéter un moi dont je chercherais en vain le modèle, je me condamne à répéter l'autre : et cet autre que je glose ainsi n'est lui-même que le reflet d'une absence³⁰ ». Cet autre que glosent Daniel 24 et 25 est celui de Daniel 1, celui qui est écrit (inscrit) dans son récit de vie. Alors que ce récit est le reflet de l'absence de l'humoriste à lui-même, le commentaire des clones témoigne de l'absence d'un moi néo-humain, bien que les clones doivent « atteindre l'état où le simple fait d'être constitue par lui-même une occasion permanente de joie » (p. 376). Ils n'ont pas de moi, séparés qu'ils sont – tout comme Daniel 1 – entre un corps et un esprit, entre leur objectif de neutralité et la personnalité complètement opposée que leur « transmet » le récit de vie de leur prédécesseur.

L'utopie s'est donc renversée en son contraire. L'ironie de Houellebecq-écrivain est tout entière comprise dans cette construction dialogique, critique, du roman. Par le commentaire des néo-humains, l'auteur fait la démonstration de la vanité du monde de Daniel 1 et de l'utopie qui s'y construit. La réalisation de cette utopie issue du monde contemporain est sur la voie de la réussite au temps de Daniel 25. Toutefois, elle se concrétise d'une façon inattendue, qui n'est pourtant pas une surprise. Les élohimites du XXI^e siècle ont seulement omis de considérer qu'une vie éternelle dans la jouissance était impossible selon la configuration sociale actuelle, que le contact entre les hommes ne pouvait être qu'une source de désagréments. Ne vivre que par les plaisirs du corps ne

³⁰ Clément Rosset, *Le Réel et son double*, op. cit., p. 123.

peut être éternellement plaisant. La réalité de l'idéal n'est tout simplement pas celle que prévoient les adeptes contemporains de Daniel 1 : la jouissance, le bonheur consistent à atteindre l'indifférence la plus complète face au monde, afin d'être absous de tous désirs et de toutes souffrances. Houellebecq joue d'ironie, non pas pour critiquer l'idéal de la société contemporaine, mais pour détruire l'illusion avec laquelle cette dernière voile le réel. D'une certaine façon, le monde de Daniel 24 et 25 pourrait être utopique pour l'auteur, les clones étant immunisés contre la « souffrance déployée³¹ » qu'est l'existence sociale de l'homme. Pourtant, il est aisé de voir que même les clones ne sont pas satisfaits de leur vie. Daniel 24 avoue qu'il « quitter[a] sans vrai regret une existence qui ne [lui] apportait aucune joie effective » (p. 168), pas même celle de n'en pas ressentir, alors que Daniel 25 laisse son bunker derrière lui pour retrouver la Lanzarote perdue. Quel est alors l'idéal houellebecquien ? À quoi lui sert-il d'écrire une utopie ou un récit d'anticipation ?

L'amour ou la mort

En refusant l'idéal élohimite en élaboration puis réalisé, Houellebecq joue de nouveau avec le type d'ironie que nous avons observé sur la page couverture du roman : une ironie par l'emphase, une ironie qui se montre pour installer d'emblée un doute dans l'esprit du lecteur sur la sincérité des conclusions vers lesquelles le récit le conduit. Si Daniel 25 décide de désertir son mode de vie néo-humain, qui est si près de l'idéal élohimite d'une vie éternelle de jouissances exempte de toute souffrance, c'est que l'idéal devenu réel n'est pas idéal, tout comme le réel de Daniel 1 était imparfait. Le caractère dystopique du réel dans lequel vit Daniel 1 – et plus tard ses clones 24 et 25 – tient à ce que chacun s'illusionne sur son identité, sur la façon de vivre qui pourrait le rendre heureux. Le réel est donné, il est là ; se perdre dans un réel de substitution revient à considérer celui qui est comme insatisfaisant, dystopique. Dans ces conditions, l'homme contemporain, bombardé d'informations à travers lesquelles il doit cheminer pour se faire une opinion bien à lui, dans laquelle inscrire son rapport personnel au monde, se voit contraint d'abandonner cette option, la multitude de discours qui

³¹ Michel Houellebecq, *Rester vivant et autres textes*, Paris, Librio, 1998, p. 9.

l'assaillent étant autant de bifurcations l'éloignant de lui-même. Il doit chercher ailleurs un domicile pour une identité qui lui procurera le sentiment d'être unique. À défaut de pouvoir se forger un esprit indépendant, l'individu contemporain se lovera dans ce qu'il a de plus singulier, de plus personnel : son corps et sa sexualité. Les clones agissent de façon similaire, bien qu'inverse : possédant tous un corps semblable et vidé de toute substance sexuelle, les néo-humains n'ont pour seule identité que le récit de vie de leur prédécesseur, autobiographie les distinguant les uns des autres. Le travail spirituel à accomplir pour atteindre la sérénité est ainsi différent pour chaque clone, les expériences de leur ancêtre dont ils doivent se détacher – désirs, envies, souffrances – étant propres à chacun. Cependant, alors que leur être est divisé, et que cette séparation semble douloureuse et définitive³², Daniel 1 comme les néo-humains vivent des moments heureux, des moments de bonheur, qui ne peuvent pourtant pas durer; ils vivent, chacun à leur façon, l'amour.

L'amour est en effet leur seul moyen de reconnecter le corps et l'esprit, de provoquer pour quelques instants un sentiment de bonheur, de plénitude de l'être. Jamais Daniel 1 n'est aussi heureux que lorsqu'il discute avec la femme aimée :

Isabelle avait toujours aimé les discussions théoriques, c'est en partie ce qui m'avait attiré en elle ; autant l'exercice est stérile, et peut s'avérer funeste lorsqu'il est pratiqué pour lui-même, autant il est profond, créatif et tendre immédiatement après l'amour – immédiatement après la *vraie vie*. (p. 350, je souligne)

Le fait que Daniel 1 considère l'amour comme étant la « vraie vie » est significatif, puisque l'amour permet de réunir le corps – sous-entendu derrière l'expression

³² Jetons un coup d'œil aux derniers instants de la vie de Daniel 1 et de Daniel 25 : Daniel 1, après avoir dit être « sorti du temps, [n'avoir] plus de passé ni d'avenir » (p. 427), « est allé jusqu'à lui [Esther] proposer de l'argent, beaucoup d'argent, simplement pour passer une dernière nuit avec elle » (p. 431). De son côté, Daniel 25, alors qu'il se dirige vers Lanzarote, « envisageai[t] maintenant sans joie, et même avec embarras, la rencontre avec un de [s]es semblables » (p. 482). Qu'observons-nous ? Daniel 1 et Daniel 25 ont le réflexe de rechercher une dernière fois le sentiment d'exister par la dimension de leur être qui le leur a toujours procuré – le corps dans le premier cas, l'esprit dans le second. Ainsi, l'écriture du récit de vie, ce travail de l'esprit, ne pouvait procurer à Daniel 1 ce sentiment d'exister : il tentera de coucher avec Esther une dernière fois. Chiasmatisquement, Daniel 25 arrête son pèlerinage avant d'avoir croisé qui que ce soit, la solitude et la vie de l'esprit étant les seules compagnes dignes d'assister à sa mort, de le faire se sentir, une dernière fois, vivant.

« immédiatement après l'amour »³³ – et les discussions théoriques, la vie de l'esprit. La « vraie vie » *est* l'amour, elle est la possibilité de découvrir et d'exprimer son identité dans l'enlacement des corps et des esprits. De même, c'est une discussion avec Esther qui lui inspire la réflexion symbolisant toute son époque : « Nous ne sommes que des corps » (p. 217). Bien que cette phrase tende à prouver que l'esprit est subordonné au corps, la réflexion qui la précède montre que c'est l'amour qui a généré cette observation, qu'en fait le corps et l'esprit se répondent :

je n'avais peut-être jamais eu de véritable conversation avec quelqu'un d'autre que la femme aimée, et au fond il me paraissait normal que l'échange d'idées avec quelqu'un qui ne connaît pas votre corps, n'est pas en mesure d'en faire le malheur ou au contraire de lui apporter de la joie, soit un exercice faux et finalement impossible [...]. (*id.*)

Cet extrait rejoint celui que nous avons cité à la page précédente, en ce sens qu'une discussion véritable ne peut avoir lieu qu'une fois la reconnaissance entre les corps établie. Daniel 1 qualifie cette conversation avec Esther d'« émouvante » : ils sont si transportés par la découverte de cette dimension d'eux-mêmes qu'ils n'avaient pas explorée jusqu'alors qu'ils « en oubli[ent] même, pour un soir, de faire l'amour » (*id.*). Le temps s'est arrêté pour une soirée, les deux amants ont goûté à « *ce que la vie a de meilleur* » (p. 433), comme l'écrit Daniel 1 dans son dernier poème.

Certains néo-humains, créatures niant leur corps et toutes tournées vers leur vie spirituelle, ressentent parfois un besoin de contact physique, ou à tout le moins un réconfort dans la présence physique d'un autre être vivant. Daniel 24 reconnaît qu'il « envisagerai[t] difficilement de vivre une journée entière sans passer [s]a main dans le pelage de Fox, sans ressentir la chaleur de son petit corps aimant » (p. 168), bien que des transformations génétiques aient aboli la souffrance causée par le manque de contact physique. Daniel 24 a donc besoin de sentir son corps en touchant un autre. Que ce dernier soit celui d'un chien importe peu ; c'est la nécessité du contact physique qui démontre que le néo-humain *cherche* à avoir des sensations physiques, qui lui procurent un certain apaisement psychologique. Daniel 24 ne peut nommer ce plaisir « amour » : au-delà des manifestations qu'il a pu en découvrir dans le récit de vie de Daniel 1, il ne l'a encore jamais senti, d'une part en raison de sa séparation d'avec ses semblables, et

³³ Notons bien le fait que Daniel 1 n'utilise pas un terme comme « baise » ou « sexe » pour nommer l'acte sexuel, mais bien celui d'« amour », ce qui, d'une certaine façon – et compte tenu de sa langue autrement fort déliée – nie la primauté du corps dans une relation amoureuse.

semblables, et d'autre part parce qu'il n'a jamais eu à vivre l'absence de son chien. Il ne connaît pas le manque : il ne connaît donc pas l'amour.

Le dernier poème de Daniel 1, celui qu'il écrit pour Esther avant de se suicider, et qui témoigne de la douleur que lui inflige l'absence de la femme aimée, est ce qui influencera certains néo-humains à désertier leur bunker dans le but de « décou[vrir] un nouveau mode d'organisation relationnelle » (p. 432), afin d'abolir la « séparation individuelle radicale » (*id.*). Ils désirent vérifier s' « [il] existe au milieu du temps / La possibilité d'une île » (*id.*) : l'amour. Daniel 1 qualifie l'amour de « *sentiment océanique* » (p. 421) : il submerge celui qui le ressent en lui donnant accès à la plénitude de son être, mais c'est une plénitude qu'il doit aller chercher en se noyant dans l'amour, en apercevant son terme. Même un amour qui dure une vie entière est condamné à disparaître avec la mort d'un des membres du couple. Cette constatation est la source d'une souffrance inouïe en même temps qu'elle est le seul moyen de reconnaître le sentiment. Daniel 25, à la mort de Fox, dit tristement : « Je savais maintenant avec certitude que j'avais connu l'amour, puisque je connaissais la souffrance » (p. 468). Les deux sentiments sont inextricablement liés, l'amour étant soumis à la même entropie que la vie humaine. La douleur liée à la crainte de l'abandon – donc de la fin possible de la relation – et à la conscience que sa propre vie et celle de l'être aimé sont limitées, est le signe de l'amour, et ce qui crée la certitude de se savoir perdu.

Plus que l'amour comme possibilité de réunification des deux dimensions de l'être humain, l'idéal houellebecquien consiste plutôt en un amour infini, insoumis au temps et à la finitude humaine. Les quelques instants de pur bonheur vécus par Daniel 1 avec Esther lui ont fait toucher l'éternité ; pourtant, la dégradation de son corps le ramène constamment à sa fin prochaine et, par le fait même, au terme de son amour. Daniel 1 n'est pas intéressé par l'action « DONNEZ DU SEXE AUX GENS » lancée par Vincent 1 et les décideurs élohimites, qui cible uniquement le corps et ses jouissances ; « c'est une action "TA FEMME T'ATTEND" qui aurait pu [le] sauver » (p. 372). Le présent de l'indicatif rattaché au verbe « attend » suggère que l'attente, comme l'amour que lui porte cette femme, est itérative, éternelle.

Un idéal moral

Dans *La Subjectivité à venir*, Slavoj Žižek pose l'hypothèse que l'art possède une visée éthique, celle de montrer le support fantasmatique d'une réalité sociale afin que l'homme la confronte à son expérience et perçoive ainsi le réel³⁴. C'est bien ce à quoi s'ingénie Houellebecq. En peignant avec ironie une société s'accrochant à l'illusion de la jeunesse et à une vie éternelle dans la jouissance, et en représentant un artiste-prophète qui esquisse un homme du futur sans appareil digestif et sans organe excréteur, bien que pourvu d'un appareil génital imposant, l'écrivain nous met en face du fantasme de cette société : se soustraire à tout ce qui peut suggérer ou causer une détérioration du corps, à tout ce qui entraînerait ainsi des souffrances et, surtout, un rejet sexuel donc social. Plus que d'une volonté de ne pas être en relation avec le vieillissement, le traitement réservé aux vieillards et décrit par Daniel 1 témoigne du désir de n'en être même plus conscient, de s'en désengager. C'est surtout de la contrainte, de toute contrainte, que se dégage l'homme contemporain : celle d'avoir à s'occuper d'autres personnes que de lui-même, comme celle d'être engagé dans une relation amoureuse, avec tout ce que cela comporte de promesses à tenir, d'engagements, en plus des souffrances et du déplaisir qu'elle entraîne inévitablement.

Houellebecq critique toutefois cette manière de vivre et de penser, en décrivant avec ironie la fin de l'espèce humaine comme une course vers la mort. Le clonage signera en effet la mort de la civilisation, la mort de l'Homme. Tout comme les humains de *Demain les chiens*³⁵ de Clifford D. Simak, qui s'enfuient vers Jupiter pour y trouver le bonheur, même s'ils doivent pour ce faire se métamorphoser en extra-terrestres jupitériens, les être humains de *La Possibilité d'une île* courent vers leur propre extinction en se faisant cloner pour vivre dans la jouissance éternelle. Les commentaires de Daniel 24 et 25 nous montrent pourtant que les néo-humains envient l'homme d'avoir pu connaître l'amour, ce que ce même homme fuyait par crainte de confronter sa propre finitude.

³⁴ Voir Slavoj Žižek, *La Subjectivité à venir*, op. cit., p. 18. Dans une remarque stimulante quoiqu'un peu obscure, le philosophe affirme qu'éthiquement l'artiste doit « nous confronter à un crapaud embrassant une bouteille de bière alors que nous ne rêvons que d'embrasser notre bien-aimée ». Selon lui, les peintres surréalistes, Magritte en tête, n'ont fait qu'illustrer ces supports fantasmatiques, ils ont représenté le réel tel que la société ou certains médias le métaphorisaient.

³⁵ Clifford D. Simak, *Demain les chiens*, Paris, Signe de piste éditions- Les Éditions de la Coupole, 1991 [1952].

Michel Djerzinski, un des personnages principaux des *Particules élémentaires*, écrit à la toute fin de sa vie : « *L'amour lie, et il lie à jamais. La pratique du bien est une liaison, la pratique du mal une déliaison. La séparation est l'autre nom du mal; c'est, également, l'autre nom du mensonge. Il n'existe en effet qu'un entrelacement magnifique, immense et réciproque*³⁶ ». Cette réflexion aurait pu être écrite par Daniel 1 ou par ses clones. N'est-ce pas là la nouvelle « organisation relationnelle » que recherchent les néo-humains se dirigeant vers Lanzarote ? Nous avons établi précédemment que les clones pouvaient être considérés comme une figure du lecteur. En suivant ce fil, nous pouvons dès lors affirmer que Houellebecq convie le lecteur à se diriger vers cette nouvelle morale. L'écrivain l'appelle de sa « cabine téléphonique [...] après la fin du monde » et le conjure à quitter son cocon douillet, son bonheur personnel, pour aller vers l'autre ; il le supplie de se lier à lui.

Cet idéal moral énoncé par Djerzinski est le point de départ du roman, en même temps que l'idéal houellebecquien. C'est une morale qui ne se fonde pas sur les concepts de Bien et de Mal définis par un Dieu absent, mais bien sur la liaison des hommes, qui est aussi, comme toute morale, recherche d'une Vérité. En constatant que le mensonge a envahi tout son univers, Daniel 1 constate également que les humains sont plus que jamais séparés d'eux-mêmes et séparés les uns des autres. L'utopie qui se construit à partir de cette société basée sur l'absence de liens, donc sur sa propre absence, est un idéal mensonger, une anti-utopie, puisqu'elle travaille non pas à la réalisation de l'amour, le lien le plus puissant, mais à diviser les hommes, à en faire des objets se fournissant l'un à l'autre du plaisir, un lien du corps qui se limite à une jouissance éphémère et individuelle. Houellebecq montre que le bien n'est pas nécessairement synonyme de plaisir et de jouissance, que *le bien peut faire mal*. La liaison des hommes est difficile, souvent douloureuse, mais pour l'auteur, elle est le Bien. Et quelle plus forte et plus vraie liaison que l'enlacement de deux êtres amoureux ? L'être humain n'est-il pas, d'ailleurs, formé de deux enlacements : celui de ses parents, et celui des hélices formant l'ADN ? Ainsi composé et déterminé par ces entrelacements, l'homme est constitué pour aimer : né du bien, du lien, il se doit en faire le but de sa vie, et le propager.

³⁶ Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, op. cit., p. 302.

Conclusion

Jouis et fais jouir, sans faire de mal ni à toi, ni à personne, voilà je crois, toute la morale.

Cet aphorisme de Chamfort est tout indiqué pour conclure ce mémoire consacré au discours utopique dans *La Possibilité d'une île*. La jouissance sans souffrance est bien une des dimensions de l'idéal de Michel Houellebecq. Or, l'écrivain sait – il l'a inscrit ironiquement dans son dernier roman – qu'une vie soumise à une morale aussi alléchante est impossible. Dans la communication qu'il a présentée au colloque d'Amsterdam sur Houellebecq, Bruno Viard affirmait : « Même si l'ironie cynique semble tout recouvrir, elle est sémantiquement seconde et se trouve encastrée dans le propos moral¹ ». Ainsi, Viard considère que l'ironie est en interaction constante avec la morale, de même que Schoentjes la conçoit comme le déguisement sous lequel se cache un idéal confronté à une réalité insatisfaisante. En réunissant ces deux conceptions, nous obtenons une définition de l'ironie qui unit l'idéal et la morale : l'ironie devient l'utopie d'une nouvelle morale. Peter Sloterdijk avait pressenti cette fonction morale de l'ironie dans le dossier du *Magazine littéraire* consacré à la renaissance de l'utopie : « Tant que nous en resterons à une logique à deux valeurs, seule l'ironie pourra d'ailleurs nous sauver² ». Les conceptions du Bien et du Mal doivent être remises en question ; l'ironie, en montrant que ce qui est doit toujours être considéré selon différentes perspectives, permet d'en montrer les travers. Ce faisant, elle dévoile son propre rêve d'une redéfinition des valeurs morales : son utopie.

Faudrait-il alors considérer l'aphorisme de Chamfort à la lumière de l'ironie, le moraliste ne devant pas avoir été aveugle devant le spectacle du désir créateur de souffrance ? Il semble que oui. La fausse humilité de ce « je crois » rabaisse la phrase – à

¹ Bruno Viard, citation tirée de sa présentation intitulée « Situation psycho-politique de Michel Houellebecq » dont une version nous a été envoyée par l'auteur en décembre 2007. Cette citation ne se retrouve pas dans son texte édité dans l'ouvrage collectif *Michel Houellebecq sous la loupe*, regroupant les articles des conférenciers du colloque.

² « Peter Sloterdijk : "L'utopie a perdu son innocence" », propos recueillis par Fabrice Zimmer, *Le Magazine littéraire*, n° 387, mai 2000, 54-57, p. 57.

l'image de l'homme qui baisse les yeux en la disant – à une conviction personnelle dont la singularité est aussitôt démentie par l'adjectif universalisant « toute », qui donne à l'énoncé la posture d'une Vérité inébranlable. Cette morale de la jouissance est pour Chamfort ce que la vie à deux sans douleur est pour Houellebecq : un idéal non seulement inaccessible, mais dont on *connaît* l'inaccessibilité. L'utopie retrouve ici un de ses paradoxes constitutifs, celui d'être un idéal à atteindre, un vecteur de transformation sociale, dont on sait que la réalisation est pourtant improbable, voire impossible. Ironie de l'utopie.

La difficulté à déterminer la modalité utopique de *La Possibilité d'une île* tient à la construction dialogique de ce roman. Deux voix se répondent en s'opposant : l'une énonce un présent semblable au nôtre, tandis que l'autre est située dans le futur. La première propose une utopie fondée sur le mode de vie contemporain, utopie d'une vie éternelle dans la jouissance ; la deuxième montre que cette vie éternelle de plaisirs ne peut être pleinement jouissive qu'une fois tous les contacts physiques entre les humains abolis, puisque ces rapports créent de la souffrance, obstacle au plaisir infini. Même sans souffrance, cette vie purement spirituelle n'est pourtant pas encore idéale. Le roman, par ces deux témoignages, nous met en face d'une utopie en construction et de sa réalisation. Toutefois, cet avenir n'a rien d'utopique ; il est même, au regard de l'utopie de départ, anti-utopique : au plaisir des sens recherché par les élohimites se substitue le désir de ne rien ressentir. Encore une fois, cet idéal, cette utopie à atteindre est insoutenable, le besoin de contact physique avec les semblables se faisant sentir chez certains clones. Ce désir pousse ces derniers à désertir leur abri pour partir à la recherche d'une communauté. Autre utopie, autre échec : Daniel 25 a non seulement échoué à trouver d'autres néo-humains, mais il a en plus découvert la souffrance et perdu l'immortalité.

Devant cette suite d'utopies infructueuses – et nous pourrions ajouter à cette liste les vaines tentatives amoureuses de Daniel 1 –, force est de constater que l'utopie (à tout le moins chez Houellebecq) n'est pas uniquement paradoxale au sens où elle représente à la fois une force motrice et une chimère ; sa réalisation la transforme aussi en son contraire : toute utopie est anti-utopique, puisqu'elle ne se réalise jamais comme prévu. Cette démonstration n'est pas le fruit des réflexions de Daniel 1 ou de ses

clones : elle provient d'une troisième voix, celle de l'auteur, qui, selon la fable ouvrant le livre, tente de communiquer avec qui veut – ou peut – l'entendre. C'est à cette troisième instance narrative, l'auteur, que revient l'honneur de faire la preuve de l'ironie constitutive de toute utopie. En étant le Dieu de son univers romanesque, en présentant des personnages ironiques, en jouant lui-même avec son lecteur, Houellebecq ne fait que transposer dans *La Possibilité d'une île* l'ironie de l'univers, l'ironie du sort auquel est soumis tout être humain. Nos rêves, nos idéaux ne se réalisent jamais ; s'ils deviennent concrets, ils ne se réalisent pas comme on l'attendait. À l'image du désir qui, lorsqu'il est non satisfait, crée une souffrance, un idéal qui ne se réalise jamais crée une attente toujours déçue. Il perd alors sa qualité d'utopie parce que la frustration toujours renouvelée de constater qu'il ne se réalise pas supplée au bonheur causé par la perspective de sa réalisation. L'utopie devient dystopique. L'homme est condamné à la déception. Que reste-t-il de la nouvelle morale dont Houellebecq fait la promotion dans *Les Particules élémentaires* et que *La Possibilité d'une île* reconduit, si toute utopie est ironiquement anti-utopique ? si tout idéal est condamné à ne pas se réaliser ?

L'utopie houellebecquienne d'une morale selon laquelle « *la pratique du bien est une liaison, [tandis que] la pratique du mal est une déliaison³* », d'une morale où le Bien est issu de cet « entrelacement » des hommes, donc de l'amour, est représentée dans le roman à la fois dans les expériences et les anecdotes de la vie de chaque personnage, homme ou clone, et dans la forme même du récit. La vie de Daniel 1 – comme la fin de celle de Daniel 25 – est structurée par une quête de l'autre, par la recherche de l'amour qui réunit les deux dimensions (physique et spirituelle) de l'homme, en même temps que les être humains eux-mêmes. C'est à cette nouvelle religion – du latin *re-ligare* qui signifie, entre autres, « relier » –, à cette nouvelle liaison que se consacre l'écrivain situé « après la fin du monde » : il tente de communiquer, de se lier à ses lecteurs pour les mettre en garde contre des « religions en "kit" » qui ne leur proposent pas la liaison comme pratique du bien. La nouvelle morale dont Houellebecq se fait le colporteur est tissée par l'entrelacement des deux récits qui dialoguent dans le roman, par le tressage des fils utopiques et anti-utopiques. À l'image du réel, qui « ne se découvre qu'à travers

³ Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, op. cit., p. 302.

l'inconsistance du fantasme⁴ », l'idéal houellebecquien est issu du choc entre une utopie fondée sur les valeurs contemporaines et sa réalisation antithétique. L'auteur nous montre, par l'exemple, qu'une morale ne s'attachant qu'au bien créé par la satisfaction des désirs physiques individuels ne mène qu'à son contraire, à une rupture de tout lien entre les hommes. Derrière l'utopie anti-utopique se cache l'idéal houellebecquien, un idéal au creux de lui-même. Il est mis en lumière par l'ironie de l'auteur, qui dès la première page nous accueille dans la vie éternelle, et nous fait la démonstration d'une nouvelle utopie au service de l'homme, en sachant très bien qu'elle ne mènera qu'à son anéantissement.

Si toute utopie est dystopique, si tout idéal ne doit rester que chimère, celui de Houellebecq, cette nouvelle morale de la liaison, devrait être soumis à la même règle. Tout porte à croire qu'il en est ainsi – l'exemple des relations amoureuses difficiles de Daniel 1 est éloquent à ce sujet. Houellebecq étant donc conscient de cette aporie, son objectif ne peut être la simple transmission d'une morale. L'écrivain met tout en œuvre pour que le lecteur se reconnaisse dans le récit. Premièrement, le monde de Daniel 1 est similaire à celui du lecteur contemporain : popularité des humoristes et des vedettes, omniprésence de la sexualité dans la sphère publique, importance du corps et de l'apparence. Il est donc aisé pour le lecteur, à défaut de s'identifier à Daniel 1, de se plonger dans ce monde comme s'il était le sien. Deuxièmement, comme nous l'avons déjà évoqué au troisième chapitre, il y a une parenté entre les néo-humains et le lecteur, les néo-humains étant dans la même position, par rapport au récit de vie de Daniel 1, que le lecteur contemporain. Quel est donc le lien entre Daniel 1 et son clone ? Quel élément constitutif des deux personnages Houellebecq tente-t-il de transmettre à son lecteur ? L'amour. Et l'attrait qu'il conserve, même après la disparition de l'espèce humaine. Daniel 1 et Daniel 25 y croient, ils tentent, jusqu'à la toute fin, de le vivre. Cette liaison suprême, malgré les souffrances qu'elle cause, malgré sa fin inéluctable, ils la recherchent dans l'espoir de trouver celle qui leur fera goûter l'éternité.

Loin de nous l'idée d'affirmer que *La Possibilité d'une île* est un roman rempli d'espoir, que les personnages y sont convaincus qu'une vie meilleure les attend au bout du chemin – leurs « suicides » respectifs témoignent plutôt du contraire. Toutefois, Houellebecq semble enjoindre le lecteur à croire en quelque chose, à se réécrire un

⁴ Žižek, *La Subjectivité à venir*, op. cit., p. 17.

« grand récit » collectif – qui, pour lui, est cette nouvelle morale – afin que la société reste debout et ne se sclérose pas, pour paraphraser Cioran. Car même si à la fin toute utopie se retourne contre elle-même, l'écrivain montre que ce n'est pas tant l'idéal qui importe que le travail menant à sa réalisation ; ce n'est pas l'île qu'il faut atteindre : la possibilité suffit .

Soyez les bienvenus dans la quête éternelle, mes amis.

Bibliographie

1. Corpus primaire

HOUELLEBECQ, Michel, *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005, 485 p.

2. Œuvres diverses de Michel Houellebecq

- HOUELLEBECQ, Michel, *H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*, Paris, Éditions J'ai lu, Coll. « Document », 1999 [1991], 153 p.
- _____, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Éditions J'ai lu, Coll. « Nouvelle génération », 1997 [1994], 156 p.
- _____, *Interventions*, Paris, Flammarion, 1998, 149 p.
- _____, *Les Particules élémentaires*, Paris, Éditions J'ai lu, Coll. « Nouvelle génération », 2000 [1998], 316 p.
- _____, *Rester vivant et autres textes*, Paris, Librio, 1998, 93 p.
- _____, *Lanzarote*, Paris, Flammarion, 2000, 90 p.
- _____, *Poésies*, Paris, Éditions J'ai lu, Coll. « Nouvelle génération », 2000, 316 p.
- _____, *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001, 370 p.
- _____, *Lanzarote et autres textes*, Paris, Librio, 2002, 94 p.

3. Sur l'œuvre de Michel Houellebecq

- ARÈNES, Claire et Jacques, « Michel Houellebecq, prophète des temps finissants », *Études*, vol. 404, no. 6, 2006, 796-803.
- ATALLAH, « Expérimenter une vie sans fin », *Versants*, n°52, 2006, 53-72.
- BIRON, Michel, « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », *Études françaises*, volume 41, n° 1, 2005, 27-41.
- CHASSAY, Jean-François, « Les corpuscules de Krause. Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires* », dans *Dérives de la fin*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2008, 189-206.
- CLEMÉNT, Murielle Lucie et Sabine van WESEMAEL (dir.), *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam / New York, Rodopi (Faux Titre), 2007, 405 p.

- DEMONPION, Denis, *Houellebecq, non autorisé : enquête sur un phénomène*, Paris, M. Sell, 2005, 376 p.
- DION, Robert et Élisabeth Haghebaert, « Le cas de Michel Houellebecq et la dynamique des genres littéraires », *French Studies*, vol. LV, n° 4, 509-524.
- DAHAN-GAIDA, Laurence, « La fin de l'histoire (naturelle) : *Les particules élémentaires* de Michel Houellebecq », *Tangence*, n° 73, automne 2003, 93-114.
- DORÉ, Kim, « Doléances d'un surhomme ou La question de l'évolution dans *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq », *Tangence*, n° 70, automne 2002, 67-83.
- MONNIN, Christian, « Le roman comme accélérateur de particules. Sur *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq », *L'Atelier du roman*, n°22, juin 2001, Montréal, p. 134-143.
- PROGUIDIS, Lakis, « Preuves irréfutables de la non-existence de la société », dans *De l'autre côté du brouillard. Essai sur le roman français contemporain*, Montréal, Éditions Nota bene, 2001, 51-78
- NOGUEZ, Dominique, *Houellebecq, en fait*, Paris, Fayard, 2003, 265 p.
- WESEMAEL, Sabine van, *Michel Houellebecq. Le Plaisir du texte*, Paris, L'Harmattan, 2005, 211 p.

4. Sur l'utopie littéraire et ses différentes modalités

- *Le Magazine littéraire*, « La renaissance de l'utopie », n° 387, mai 2000, 18- 68.
- ALDRIDGE, Alexandra, *The Scientific World View in Dystopia*, UMI Research Press, 1984 [1978], 97 p.
- BLOCH, Ernst, *L'Esprit de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1977, [1923]. 344 p.
- _____, *Le Principe espérance*, Paris, Gallimard, 1976 [1954-1959], 3 t.
- CIORAN, E.M., *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2001 [1960], 142 p.
- CIORANESCU, Alexandre, *L'avenir du passé. Utopie et littérature*, Paris, Gallimard, 1972, 298 p.
- HAMEL, Jean-François, « Les uchronies fantômes », *Poétique*, v.36, numéro 144, novembre 2005, 429-441

- HUGUES, Micheline, « Formes nouvelles de l'utopie », dans *L'Utopie*, Paris, Nathan, Coll. « Nathan université », 1999, 102-119.
- MANNHEIM, Karl, *Idéologie et utopie*, Pauline Rollet (trad.) de l'anglais, Paris, Rivière, 1956, 233 p.
- PAQUOT, Thierry, *Utopies et utopistes*, Paris, Éditions La Découverte, 2007, 121 p.
- RACAULT, Jean-Michel, *L'Utopie narrative, 1675-1761*, Oxford, The Voltaire foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 1991, 830 p.
- RIOT-SARCEY, Michèle, Thomas BOUCHET et Antoine PICON, *Dictionnaire des utopies*, Paris, Larousse/VUEF, 2002, 284 p.
- RUYER, Raymond, *L'utopie et les utopies*, Paris, PUF, 1950, 293 p.
- SAINT-GELAIS, Richard, *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Québec, Nota Bene, Coll. « Littératures », 1999, 399 p.
- SUVIN, Darko *Pour une poétique de la science-fiction : études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, Gilles Hénault (trad. du manuscrit), Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977, 228 p.
- TROUSSON, Raymond, *Voyages au pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, 3^e édition revue et augmentée, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1999, 318 p.
- _____, *D'utopies et d'utopistes*, Paris, L'Harmattan, 1998, 233 p.

5. Sur l'intertextualité et l'ironie

- ANGENOT, Marc, *1889. Un état du discours social*. Longueuil, Le Préambule, 1990, 1167 p.
- BEHLER, Ernst, *Ironie et modernité*, Olivier Mannoni (trad.), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures européennes », 1997 [1996], 389 p.
- BERGSON, Henri, *Le Rire*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1962 [1900], 153 p.
- BOOTH, Wayne C., *A Rhetoric of Irony*, Chicago, The University of Chicago Press, 1974, 292 p.

- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou Le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, 414 p.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1982, 573 p.
- HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Hachette université. Recherches littéraires », 1986, 159 p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir *L'ironie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1964, 186 p.
- KRISTEVA, Julia, *Sèmiôtikè*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, 379 p.
- RONGIER, Sébastien, *De l'ironie. Enjeux critiques pour la modernité*, Paris, Klincksieck, 2007, 236 p.
- SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 2001, 347 p.

6. Ouvrages philosophiques

- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1967 [1957], 214 p.
- BERGSON, Henri, *La Pensée et le mouvant*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2003 [1934], 291 p.
- _____, *Les Deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1962 [1932], 340 p.
- COMTE, Auguste, *Appel aux conservateurs*, Paris, À compte d'auteur, 1855, 136 p.
- _____, *Catéchisme positiviste*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « GF », 1966 [1852], 314 p.
- _____, *Théorie générale de la religion*, Préface de Michel Houellebecq, Paris, Mille et une nuits, 2005, 110 p.
- DELEUZE, Gilles, *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, 416 p.

- HABERMAS, Jürgen, *La technique et la science comme « idéologie »*, Jean-René Ladmiral (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1973 [1968], 211 p.
- JACQUARD, Albert, *La Légende de demain*, Paris, Flammarion, 1997, 261 p.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1983, 246 p.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce homo*, Alexandre Vialatte (trad.), Paris, Gallimard, 1942, 177 p.
- ROSSET, Clément, *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, 1984 [1976], 129 p.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Métaphysique de l'amour / Métaphysique de la mort*, Marianna Simon (trad.), Paris, Union générale d'édition, coll. « 10/18 », 1964, 179 p.
- SLOTERDIJK, Peter et Alain FINKIELKRAUT, *Les Battements du monde*, Paris, Fayard, coll. « Hachette Littératures. Pluriel », 2003, 245 p.
- ŽIŽEK, Slavoj, *La Subjectivité à venir*, François Théron (trad.), Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2006, 212 p.

7. **Ouvrages divers (dictionnaires, critique littéraire, œuvres citées, etc.)**

- BAUDELAIRE, Charles, « Bribes », dans *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, coll. « Poésies / Gallimard », 1996, 353 p.
- *La Bible de Jérusalem*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Éditions du Cerf, 1977, 1844 p.
- BORGES, Jorge Luis *Le Livre de sable*, Paris, Gallimard, 1978, 146 p.
- CHARIATTE, Isabelle, « Le frontispice des *Réflexions ou sentences et maximes morales* de la Rochefoucauld : une clé de lecture à plusieurs niveaux », *Revue d'histoire littéraire de France*, vol. 102, n° 4, 2002, 637-643.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, coll. « Bouquin », 1982, 1060 p.
- GARDNER, John C., *Morale et fiction*, François Hébert et Marie-Andrée Lamontagne (trad.), Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire. Études », 203 p.

- MÉCHOULAN, Éric, *Le Livre avalé : de la littérature entre mémoire et culture*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2004, 538 p.
- MILLET, Catherine, *La Vie sexuelle de Catherine M.* Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2002, 233 p.
- ORWELL, Georges, *1984*, Markam, Penguins Books Canada, 1984 [1949], 267 p.
- *Le Petit Robert de la langue française 2006*, sous la direction de Josette Rey-Debove et d'Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2006, 2949 p.
- REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, 4304 p.
- ROTH, Philip, *Le Complot contre l'Amérique*, Josée Kamoun (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2006, 476 p.
- SIMAK, Clifford D., *Demain les chiens*, Jean Rosenthal (trad.), Paris, Signe de piste éditions - Les Éditions de la Coupole, 1991, 293 p.
- VIART, Dominique et Bruno VERCIER, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, 511 p.
- VORILHON, Claude « Raël », *Le livre qui dit la vérité. Le message donné par les extra-terrestres*, Vaduz, L'édition du message, 1974, 155 p.
- _____, *Les extra-terrestres m'ont emmené sur leur planète. Le 2^e message qu'ils m'ont donné*, Vaduz, L'Édition du Message, 1975, 153 p.

8. Sites Internet

- Site Internet du film tiré de *La Possibilité d'une île* :
<http://www.lapossibiliteduneile-lefilm.com/michelhouellebecq/index.php?2008/02/06/25-le-3-fevrier-2007-daphne-roulier-recevait-michel-houellebecq-et-francois-samuelson>. Consulté le 25 mars 2008.
- Site Internet officiel de Michel Houellebecq : <http://www.houellebecq.info/>
 Consulté le 25 avril 2008.

- Blogue de l'écrivain Jean-Jacques Nuel intitulé *L'Annexe* où il est question de *La Possibilité d'une île* : <http://nuel.hautetfort.com/archive/2005/09/05/la-possibilite-d-une-ile.html> Entrée du 6 septembre 2005; consulté le 9 mai 2008.
- Site Internet du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales qui regroupe plusieurs dictionnaires terminologiques différents (Dictionnaire de l'Académie française, le Trésor de la langue française, le Littré, etc.) : <http://www.cnrtl.fr> . Consulté pour la dernière fois le 21 août 2008.
- Entrevue de Michel Houellebecq sur France 2 en février 2007 : <http://www.youtube.com/watch?v=Wbr7ByhCw0> . Consulté le 22 août 2008.