

Mise en scène autofictionnelle et esthétique du scandale chez Michel Houellebecq

Thomas Klinkert (Universität Zürich)

ABSTRACT : Der Beitrag geht aus von der vielfach als skandalös wahrgenommenen Tatsache, dass Michel Houellebecq die Grenze zwischen Werk und Autor bewusst überschreitet, indem er seine öffentlichen Aussagen zum Islam oder zur sexuellen Freiheit so formuliert, dass sie denen seiner häufig thesenhaft konzipierten Romanfiguren oder Erzähler ähneln. Untersucht wird die Funktion autofiktionalen Schreibens im Zusammenhang mit dieser Ästhetik der Skandalisierung. Dabei wird die These vertreten, dass das Spiel der autofiktional erzeugten Skandalisierung durch strukturelle Ambivalenzen und Widersprüchlichkeiten der Romane unterlaufen wird.

SCHLAGWORTE : Houellebecq ; Skandalästhetik ; Autofiktion ; Thesenroman ; Ambivalenz

MOTS-CLÉS : Houellebecq ; esthétique du scandale ; autofiction ; roman à thèse ; ambivalence

Les romans de Michel Houellebecq, que l'on peut appeler des romans à thèse,¹ se caractérisent par la présence de discours sociologiques, scientifiques et idéologiques qui s'intègrent dans la fiction comme éléments de construction de sens. Ces discours sont souvent polémiques et délibérément scandaleux. Il suffit de rappeler, à titre d'exemple, les assertions racistes et/ou islamophobes contenues dans *Extension du domaine de la lutte* (1994), *Les particules élémentaires* (1998) et *Plateforme* (2001).² Dans le premier roman de l'auteur, le narrateur

¹ Voir Jochen Mecke, « Der Fall Houellebecq: Zu Formen und Funktionen eines Literaturskandals », in *Europäische Verlage und romanische Gegenwartsliteraturen. Profile, Tendenzen, Strategien*, éd. par Giulia Eggeling et Silke Segler-Meißner (Tübingen : Narr, 2003), 194–217, en particulier 196–205. – Je remercie Bénédicte Élie (Zurich) d'avoir relu et corrigé le texte de cette communication.

² Il s'agit de *topoi* qui ont souvent été mentionnés et étudiés dans la critique. Voir, par exemple, Simon Dudek, « Michel Houellebecq – Der Skandal als Verstoß gegen die *Political Correctness* », in *Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung*, 2 t., éd. par Andrea Bartl, Martin Kraus et Kathrin Wimmer (Würzburg : Königshausen & Neumann, 2014), t. II, 321–35, ici 328–33 ; Wolfgang Asholt,

cherche à inciter son collègue Raphaël Tisserand à tuer une jeune femme, dont Tisserand est amoureux, et son amant, « un jeune nègre ».³ Dans *Les particules élémentaires*, Bruno Clément, un des deux protagonistes, pense que son organe sexuel est trop petit pour pouvoir rivaliser avec « les nègres » ; du coup, il rédige un « pamphlet raciste » qu'il envoie à Philippe Sollers ; ce dernier, tout en refusant de le publier, lui en parle avec complaisance.⁴ Enfin, dans *Plateforme*, après l'attentat islamiste perpétré contre les touristes sexuels de Pattaya Beach (Thaïlande), qui a fait 117 morts, le narrateur, dont la compagne Valérie est parmi les victimes, dit ceci : « L'islam avait brisé ma vie, et l'islam était certainement quelque chose que je pouvais haïr ; les jours suivants, je m'appliquai à éprouver de la haine pour les musulmans. »⁵ Dans ce même roman, un Égyptien prononce un jugement sans appel condamnant l'islam : « L'islam ne pouvait naître que dans un désert stupide, au milieu de bédouins crasseux qui n'avaient rien d'autre à faire – pardonnez-moi – que d'enculer leurs chameaux. »⁶ Ces propos clairement racistes, dont l'effet est à peine adouci par le fait que dans le roman ils ne sont pas proférés par le narrateur, mais par un personnage secondaire, qui est lui-même musulman, sont relayés par l'auteur qui, dans une interview de 2001, répond à la question de savoir s'il éprouve de la haine pour l'islam :

Oui, oui, on peut parler de haine. [...] je me suis dit que le fait de croire à un seul Dieu était le fait d'un crétin, je ne trouvais pas d'autre mot. Et la religion la plus con, c'est quand même l'islam. Quand on lit le Coran, on est effondré ... effondré ! La Bible, au moins, c'est très beau, parce que les juifs ont un sacré talent littéraire... ce qui peut excuser beaucoup de choses. [...] L'islam est une religion dangereuse, et ce depuis son apparition. Heureusement, il est condamné.⁷

« Vom Terrorismus zum Wandel durch Annäherung. Houellebecq's *Soumission* », *Romanische Studien* 3 (2016) : 119–36 (en ligne : <http://www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/66/304, 02/09/2019>), ici 121–4 ; Julia Encke, *Wer ist Michel Houellebecq? Porträt eines Provokateurs* (Berlin : Rowohlt, 2018), 93–6.

³ Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte* (Paris : Maurice Nadeau, 1994), 136.

⁴ Michel Houellebecq, *Les particules élémentaires* (Paris : Flammarion, 1998), 238, 241.

⁵ Michel Houellebecq, *Plateforme* (Paris : Flammarion, 2001), 357.

⁶ Houellebecq, *Plateforme*, 261.

⁷ Michel Houellebecq, « Interview avec Didier Sénécal », *Lire* (1^{er} septembre 2011) ; en ligne : https://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-houellebecq_804761.html, 02/09/2019. Par la suite, l'écrivain fut accusé, par des associations musulmanes et la Ligue des droits de l'homme, d'incitation à la haine contre la communauté musulmane, mais le tribunal correctionnel de Paris l'acquitta de cette accusation, en faisant une distinction entre l'islam et les musulmans : « Ecrire que "l'islam est la religion la plus con" ne revient nullement à

Il n'est sans doute pas exagéré d'affirmer que le succès de Michel Houellebecq repose, en grande partie, sur la stratégie de scandale délibérée dont témoignent les exemples cités.⁸ Or, le scandale houellebecquien repose sur l'estompage de la frontière entre l'auteur et son œuvre, selon l'analyse pertinente de Julia Encke.⁹

Une telle négation de la différence entre l'auteur et son œuvre, entre la communication publique et le monde de la fiction romanesque, peut être rapprochée du concept d'autofiction. Ce terme est délibérément paradoxal ; on sait que son inventeur, Serge Doubrovsky, le définissait comme « [f]iction, d'événements et de faits strictement réels ». ¹⁰ Cette définition possède une dimension transgressive, dans la mesure où elle nie la différence fondamentale entre fiction et réalité. Ainsi que le montre Claudia Gronemann, Doubrovsky se situe dans le cadre de l'esthétique postmoderne ; dans ses textes littéraires se manifeste un scepticisme profond vis-à-vis de la possibilité même de l'autobiographie :

Le refus de Doubrovsky du modèle traditionnel de représentation de l'existence est, comme d'autres formes de la nouvelle autobiographie, placé sous le signe d'un processus d'évolution épistémologique allant de la philosophie classique de la conscience au paradigme du langage. [...] Comme les

affirmer ni à sous-entendre que tous les musulmans devraient être ainsi qualifiés » (cité d'après *Le Nouvel Observateur* du 23 octobre 2002, en ligne : <https://www.nouvelobs.com/culture/20021022.OBS1729/islam-houellebecq-relaxe.html>, 02/09/2019). Voir aussi Julia Encke, *Wer ist Michel Houellebecq ?*, 96–9.

⁸ Pour les enjeux économiques de la littérature française autour de l'an 2000, voir Jochen Mecke, « Der Fall Houellebecq », 210–16. Selon Mecke, le scandale (il renvoie également aux œuvres autofictionnelles de Hervé Guibert, Virginie Despentes, Christine Angot et Catherine Millet) n'a plus la fonction d'« épater le bourgeois », comme c'était le cas à l'époque des avant-gardes, mais c'est la manifestation d'une stratégie économique : « Der Skandal wäre nicht mehr das Resultat einer ästhetischen Absicht, sondern das Werk das Resultat einer ökonomischen Strategie zur Steigerung der Verkaufszahlen mittels gezielter Provokationen durch Skandale. » (215) En se soumettant à des impératifs économiques, la littérature risque, selon Mecke, de perdre son autonomie. Or, il me semble que la littérature « scandaleuse » de Michel Houellebecq réussit à maintenir son autonomie en transgressant la frontière entre la fiction et la sphère du réel, donc en déployant une stratégie d'autofictionnalisation (voir *infra*).

⁹ Julia Encke, *Wer ist Michel Houellebecq ?*, 91 : « [Houellebecq] riss die Grenze zwischen seinem Werk und seiner Person bewusst ein, verwischte die Trennung von Figuren- und Autorenrede und gab anschließend vor, die allgemeine Aufregung nicht zu verstehen. Was er in Abrede stellte, war eine Übereinkunft: nämlich die, dass Literatur und öffentliche Rede zwei unterschiedliche Orte des Sprechens seien, mit denen sich auch unterschiedliche Regeln des Sprechens verbinden. »

¹⁰ Serge Doubrovsky, *Fils* (Paris : Galilée, 1977), quatrième de couverture.

éléments de l'autobiographie (sujet, langage, réalité) sont eux aussi soumis à cette évolution, la conception de l'autobiographie, elle aussi, se transforme. De ce fait, les critères classiques de l'écriture autobiographique, telle l'exigence d'authenticité, ne peuvent plus être remplis.¹¹

Dans ce contexte, Gronemann fait référence à Paul de Man¹² qui insiste sur le caractère figuratif du langage, affirmant que l'autobiographie ne fournit pas un savoir sur le moi, mais montre l'impossibilité de clôture et de totalisation de tout système textuel reposant sur des substitutions tropologiques.¹³ Le paradoxe de l'autofiction au sens de Doubrovsky consisterait donc, à en croire Gronemann, à combiner une suggestion référentielle produite par l'inscription du nom de l'auteur dans le texte avec le dévoilement de la référentialité comme illusion.¹⁴ Selon Gronemann, les écrits autofictionnels de Doubrovsky ne sont pas seulement l'expression d'un scepticisme typiquement postmoderne, consistant à remettre en doute la possibilité de dire la vérité par le langage et de s'approcher d'un réel situé au-delà du langage, mais sont aussi une tentative de redéfinir l'entreprise autobiographique en général. Tout en reconnaissant donc, avec Gronemann, l'appartenance du concept d'autofiction à l'esthétique postmoderne, on peut attribuer à l'autofiction une valeur plus générale, dépassant le cadre de l'esthétique postmoderne et de la théorie poststructuraliste.¹⁵

¹¹ Claudia Gronemann, « L'autofiction ou le moi dans la chaîne des signifiants : de la constitution littéraire du sujet autobiographique chez Serge Doubrovsky », in *Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*, éd. par Alfonso de Toro et Claudia Gronemann (Hildesheim : Olms, 2004), 153–76, ici 158–9.

¹² Paul de Man, « Autobiography as De-Facement », *Modern Language Notes* 94 (1979) : 919–30.

¹³ Voir Claudia Gronemann, « L'autofiction ou le moi dans la chaîne des signifiants », 168, où elle cite de Man : « The interest of autobiography, then, is not that it reveals reliable self-knowledge – it does not – but that it demonstrates in a striking way the impossibility of closure and of totalization (that is the impossibility of coming into being) of all textual systems made up of tropological substitutions. » (Paul de Man, « Autobiography as De-Facement », 922.)

¹⁴ Voir Claudia Gronemann, « L'autofiction ou le moi dans la chaîne des signifiants », 169, où elle parle du « caractère paradoxal constitutif » de l'autofiction, dont l'élément « auto » renvoie de manière référentielle à l'auteur, alors que l'élément « fiction » souligne le fait qu'il est impossible de représenter l'auteur « au sein d'un système tropologique ».

¹⁵ Par conséquent, certains critiques ont surtout essayé d'exploiter la dimension générale inhérente au concept d'autofiction ; on peut notamment renvoyer à Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (Auch : Tristram, 2004) qui identifie l'autofiction à « l'affabulation de soi » et en fait remonter la généalogie jusqu'à l'Antiquité, traitant des

Si chez Doubrovsky, cette valeur consiste à mettre en cause une écriture de la sincérité et du réel, chez Houellebecq, l'autofiction est employée dans le but d'estomper la frontière entre la fiction et la réalité, ce qui va de pair avec la stratégie de provocation et de scandale dont il a été question au début de cet article. Il s'agit désormais de montrer l'utilité de la notion d'autofiction pour décrire quelques aspects importants des romans de Houellebecq.¹⁶ On constate d'abord que dans ces romans, il n'y a jamais d'identification explicite entre le narrateur et l'auteur. Cependant, deux des personnages principaux s'appellent Michel. C'est le cas dans *Les particules élémentaires* et *Plateforme*. Dans *Les particules élémentaires*, Michel n'est pas le narrateur, mais avec son demi-frère Bruno, il reconstruit l'histoire de sa propre vie, prenant ainsi le rôle de narrateur au second degré, alors que dans *Plateforme*, celui qui raconte l'histoire à la première personne s'appelle Michel. Il y a ainsi une inscription partielle de l'auteur dans le texte, inscription qui semble d'ailleurs être confirmée par des déclarations de l'auteur dans des interviews et des interventions publiques (voir *supra*). La

auteurs comme Lucien de Samosate, Dante, Pétrarque, Cyrano de Bergerac, Rousseau ou Michel Leiris. Claudia Jacobi a mis à profit le concept d'autofiction en l'appliquant à l'œuvre de Marcel Proust, qu'elle perçoit comme un précurseur de l'autofiction contemporaine, voir *Proust dixit ? Réceptions de La Recherche dans l'autofiction de Serge Doubrovsky*, Carmen Martín Gaité et Walter Siti (Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2016).

¹⁶ Certains auteurs ont déjà appliqué la notion d'autofiction à Houellebecq. Voir Raphaël Baroni, « Authentifier la fiction ou généraliser l'autobiographie ? », in *L'Autofiction. Variations génériques et discursives*, éd. par Joël Zufferey (Louvain-la-Neuve : Harmattan-Academia, 2012), 83–99 ; Christine Ott, « Literatur und die Sehnsucht nach Realität. Autofiktion und Medienreflexion bei Houellebecq, Walter Siti und Giulio Minghini », in *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*, éd. par Jutta Weiser et Christine Ott (Heidelberg : Winter, 2013), 209–31 ; Jutta Weiser, « Der Autor im Kulturbetrieb: Literarisches Self-Fashioning zwischen Selbstvermarktung und Vermarktungsreflexion (Christine Angot, Frédéric Beigbeder, Michel Houellebecq) », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 123, 2 (2013) : 225–50 ; Jutta Weiser, « 'Fiktion streng realer Ereignisse und Fakten' – Tendenzen der literarischen Autofiktion von *Fils* (1977) bis *Hoppe* (2012) », in *Faktuales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven*, éd. par Monika Fludernik, Nicole Falkenhayer et Julia Steiner (Würzburg : Ergon, 2015), 159–80. Bien entendu, l'application du concept d'autofiction à Houellebecq, dans les études énumérées ici, présuppose une acception de ce terme qui se distingue clairement de Doubrovsky. Ainsi, Baroni a recours à la polyphonie de Bakhtine (« Authentifier la fiction ou généraliser l'autobiographie ? », 92), Ott parle de la « modification » du genre autofictionnel par Houellebecq (« Literatur und die Sehnsucht nach Realität », 224), Weiser met en rapport les procédés autofictionnels avec la théorie du champ littéraire selon Bourdieu (« Der Autor im Kulturbetrieb », 239). De façon générale, ces critiques considèrent surtout *La carte et le territoire*.

« posture »¹⁷ de Michel Houellebecq en tant qu'auteur et figure publique exprimant des convictions politiques, sociales ou autres, qui ont le potentiel de susciter le scandale et qui trouvent un écho dans ses romans, semble suggérer une identification de l'auteur avec ses personnages, identification qui est pourtant sujette à caution.¹⁸

Les romans de Houellebecq nous présentent des mondes fictionnels qui ressemblent au monde contemporain et souvent le prolongent vers un avenir proche ou lointain sous forme d'utopie négative. Celle-ci repose sur l'idée que le genre humain, à cause des effets pervers que l'économie de marché produit sur les rapports intimes, ne manquera pas de se transformer fondamentalement, soit en renonçant à la reproduction sexuelle, qui sera remplacée par une forme de clonage, soit en concevant la sexualité comme marchandise, soit en se soumettant à un ordre social régressif tel qu'il est prôné par certains représentants politiques de l'islam. Ces différentes options sont mises en scène dans les ouvrages de l'auteur : l'hypothèse du clonage est présentée dans *Les particules élémentaires* (1998) et *La possibilité d'une île* (2005), celle du tourisme sexuel dans *Plateforme* (2001), et le postulat de l'utopie régressive de l'islamisation de la France est exposé dans *Soumission* (2015). De là résulte que la sexualité est sans aucun doute le problème central des romans de Houellebecq, problème qui est déjà soulevé dans son premier roman, dont le titre est expliqué dans un passage où la sexualité est considérée comme un « second système de différenciation, tout à fait indépendant de l'argent » et où il

¹⁷ Voir Jérôme Meizoz, « Qu'entend-on par 'posture' ? », in *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur* (Geneve : Slatkine, 2007), 15–32, qui emprunte cette notion à Alain Viala, selon lequel la posture est une « façon d'occuper une position » dans le champ » (Meizoz, « Qu'entend-on par 'posture' ? », 16), quitte à l'utiliser dans une acception plus englobante : « [...] la 'posture' d'un auteur désigne alors ce que Viala nomme *ethos*. J'y inclus la dimension rhétorique (textuelle) et actionnelle (contextuelle). » (Meizoz, « Qu'entend-on par 'posture' ? », 17). En ce qui concerne Michel Houellebecq, la posture de celui-ci « manifeste [...] un nouvel état du champ littéraire contemporain » dans la mesure où Houellebecq, comme d'autres auteurs contemporains, notamment Angot, Beigbeder, Despentès, etc. assume « pleinement la mise en scène publique de l'auteur » (Meizoz, « Qu'entend-on par 'posture' ? », 19), en « surjou[ant] la médiatisation » de la personne de l'auteur et en « l'inclu[ant] à l'espace de l'œuvre » (Meizoz, « Qu'entend-on par 'posture' ? », 20).

¹⁸ Ainsi, quand Didier Sénécal lui pose la question suivante : « Depuis *Extension du domaine de la lutte*, vous jouez sur la ressemblance entre l'auteur et le personnage principal. Pourquoi tous ces Michel, tous ces alter ego ? », Houellebecq répond : « [...] Ça permet de donner une image négative de soi : ce qu'on pourrait être et qu'on n'est pas. Ça marche aussi très bien pour décrire des choses qui ne vous sont pas arrivées mais dont vous auriez bien aimé qu'elles vous arrivent. » (Michel Houellebecq, « Interview avec Didier Sénécal ».)

y a identification entre le libéralisme sexuel et « l’extension du domaine de la lutte [...] à tous les âges de la vie et à toutes les classes de la société ».¹⁹ L’importance de la sexualité se manifeste aussi *ex negativo* dans le dernier roman de l’auteur, *Sérotonine* (2019), où le personnage principal a perdu tout désir sexuel à cause de l’antidépresseur qu’il est obligé de prendre. Qui dit sexualité, dit rapports humains à l’intérieur de la famille ou du couple, et c’est cette cellule sociale qui, à en croire Houellebecq, est radicalement menacée par l’économie de marché et la libération sexuelle que connaissent les sociétés occidentales depuis les années 1960.

L’écriture de Houellebecq est très sobre, ce qui produit une impression de distance et de froideur – François Ricard parlait du « ton détaché, entomologique, glacial »²⁰ de cet écrivain – parfois teintée d’ironie et de cynisme. Il en résulte qu’en tant que lecteur, on a du mal à sympathiser avec les narrateurs et les protagonistes ; le potentiel d’identification est relativement restreint. Sur le plan idéologique, on constate à première vue peu d’ambivalences. Les personnages et les narrateurs sont souvent très nets dans leurs convictions : ils construisent une vision du monde cohérente mais généralisatrice, vision qui ne laisse pas d’avoir des répercussions sur l’écriture romanesque. Ainsi, le narrateur d’*Extension du domaine de la lutte* parle de l’« effacement progressif des relations humaines »²¹ qui, selon lui, pose un problème au roman comme genre : « Comment en effet entreprendrait-on la narration de ces passions fougueuses, s’étalant sur plusieurs années, faisant parfois sentir leurs effets sur plusieurs générations ? »²² Du fait que la forme romanesque « n’est pas conçue pour peindre l’indifférence, ni le néant » elle a besoin d’être renouvelée : « il faudrait inventer une articulation plus plate, plus concise et plus morne ».²³ On peut supposer que les romans de Houellebecq sont censés être des exemples d’une telle « articulation plus plate, plus concise et plus morne ».

Cependant, à y regarder de plus près, on s’aperçoit que des ambivalences et des contradictions s’inscrivent dans les romans de Houellebecq moyennant des décalages qui existent entre les assertions assumées par les narrateurs ou les personnages et la logique de la fiction même. Cela apparaît notamment dans *Les particules élémentaires*, où il y a une culpabilisation explicite des protagonistes de la libération sexuelle, dont le narrateur et les person-

¹⁹ Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, 100.

²⁰ François Ricard, « Scandale du roman », *L’Atelier du roman* 18 (juin 1999) : 73–80, ici 75.

²¹ Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, 48.

²² Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, 48.

²³ Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, 49.

nages suggèrent qu'ils sont responsables de la dissolution de la famille. Les principales victimes de cette dissolution sont les enfants, dont les souffrances sont montrées à travers l'exemple de Bruno et Michel, les deux protagonistes du roman. Or, l'un de ces deux demi-frères, Michel, est celui qui va rendre possible, avec ses recherches en biologie moléculaire, une reproduction non sexuelle de l'humanité. Une des lectures possibles de ce roman serait donc celle-ci : La génération des parents de Bruno et Michel a largement contribué à la dissolution de la cellule sociale qu'est la famille en abandonnant par égoïsme ses enfants. « Les soins fastidieux, dit le narrateur, que réclame l'élevage d'un enfant jeune parurent vite au couple peu compatibles avec leur idéal de liberté personnelle, et c'est d'un commun accord que Bruno fut expédié en 1958 chez ses grands-parents maternels à Alger. À l'époque, Janine était de nouveau enceinte ; mais, cette fois, le père était Marc Djerzinski. »²⁴ Les deux frères souffrent, de façon différente et complémentaire, de cet état de choses : l'un, Bruno, fréquente les bordels et les clubs échangistes sans jamais trouver de satisfaction, l'autre, Michel, en revanche, ne possède aucune sexualité, et travaille par conséquent à l'abolition de la reproduction sexuelle dans le domaine scientifique. La sexualité dans sa forme libérée – le narrateur des *Particules élémentaires* parle d'une « consommation libidinale divertissante de masse »²⁵ – est donc considérée comme un élément nuisible. C'est comme la boîte de Pandore : une fois qu'on l'ouvre, on ne peut plus en contrôler les conséquences. La seule solution, c'est l'abolition de la sexualité. Autrement dit : si la mère de Michel, par son hédonisme, a commis l'erreur d'ouvrir la boîte de Pandore, son fils a trouvé le moyen de la refermer.

En admettant cette lecture du roman, on s'aperçoit que l'une des cibles principales de la critique est la génération 68. Il est donc tout à fait compréhensible que le scandale soulevé par la publication de ce roman en 1998 ait entraîné un règlement de comptes entre une partie des intellectuels français qui se sentaient visés et Houellebecq. On doit admettre que Houellebecq n'a pas froid aux yeux. Il semble vouloir provoquer des réactions violentes, en traitant des thèmes d'importance générale qu'il soumet à une vision idiosyncrasique. Or, on peut montrer que la richesse et la qualité du roman *Les particules élémentaires* consistent dans le fait que la vision unidimensionnelle explicitement formulée dans ce roman est contredite par les prémisses épistémologiques de la physique quantique. Un des grands problèmes de la physique du xx^e siècle, c'est qu'on ne peut pas trancher la question de savoir si

²⁴ Houellebecq, *Les particules élémentaires*, 36–7.

²⁵ Houellebecq, *Les particules élémentaires*, 35.

la lumière consiste en corpuscules ou en ondes. À cet égard, les physiciens parlent du principe de complémentarité. Ce principe est évoqué par le narrateur de Houellebecq, lorsque, en parlant du point de vue de Michel, il pose la question de savoir s'il vaut mieux considérer un être humain – en l'occurrence il s'agit de Bruno – comme un individu ou comme « l'élément passif du déploiement d'un mouvement historique ».²⁶ En fait, dit le narrateur, Bruno est à la fois un individu et un « élément passif », et ce diagnostic est justifié par une comparaison évoquant le principe de complémentarité.²⁷ Dans le domaine de la physique des particules, il est par ailleurs question du principe d'incertitude. Celui-ci s'applique également à la construction de sens proposée par ce roman.²⁸ Cela passe par le terme technique « histoire consistante de Griffiths » ; il s'agit d'un procédé introduit par Robert B. Griffiths en 1984, qui sert à « relier les mesures quantiques dans des narrations vraisemblables ».²⁹ Selon Michel Djerzinski, la « mémoire d'une vie humaine [...] ressemble à une histoire consistante de Griffiths »,³⁰ c'est-à-dire que l'on peut raconter plusieurs histoires consistantes et crédibles à propos d'une vie humaine, sans pouvoir assurer que ces histoires soient vraies. Si l'on admet cette interprétation, on doit constater que le roman nous propose donc une certaine vision du monde concernant la dissolution de la société et de son noyau, la famille, sous l'impact de la libération sexuelle, sans toutefois la confirmer sur le plan poétologique et épistémologique, car selon le principe d'incertitude, une histoire consistante n'est pas une histoire vraie, et, qui plus est, il y a une pluralité d'histoires consistantes. Il en résulte une tension profonde entre le plan idéologique et le plan scientifique, tension qui se traduit par ailleurs aussi dans

²⁶ Houellebecq, *Les particules élémentaires*, 221.

²⁷ « De même que l'installation d'une préparation expérimentale et le choix d'un ou plusieurs observables permettent d'assigner à un système atomique un comportement donné – tantôt corpusculaire, tantôt ondulatoire –, de même Bruno pouvait apparaître comme un individu, mais d'un autre point de vue il n'était que l'élément passif du déploiement d'un mouvement historique. Ses motivations, ses valeurs, ses désirs : rien de tout cela ne le distinguait, si peu que ce soit, de ses contemporains. » (Houellebecq, *Les particules élémentaires*, 221)

²⁸ Voir Thomas Klinkert, *Epistemologische Fiktionen. Zur Interferenz von Literatur und Wissenschaft seit der Aufklärung* (Berlin/New York : de Gruyter, 2010), 325–32 et Betül Dilmac, *Literatur und moderne Physik. Literarisierungen der Physik im französischen, italienischen und lateinamerikanischen Gegenwartsroman* (Freiburg i.Br. : Rombach, 2012), 131–82.

²⁹ Houellebecq, *Les particules élémentaires*, 84.

³⁰ Houellebecq, *Les particules élémentaires*, 83.

les cheminements divergents des deux frères, qui ont des professions différentes, des rapports différents à la sexualité, etc.

Le roman *Plateforme* raconte l'histoire d'un célibataire de 40 ans qui s'appelle Michel et qui fréquente les bars de massage et les bordels. Après la mort de son père, il fait un voyage en Thaïlande où il rencontre Valérie, qui travaille dans l'industrie du tourisme. Après leur retour à Paris, ils deviennent un couple. Valérie et son patron Jean-Yves doivent développer un nouveau concept pour une chaîne de clubs de vacances qui ne marche plus très bien. Michel leur propose une formule qui prend en compte le tourisme sexuel, en l'intégrant officiellement dans le déroulement des vacances. Selon lui, les Occidentaux arrivent de moins en moins à avoir une sexualité régulière et satisfaisante. « Il doit certainement se passer quelque chose, pour que les Occidentaux n'arrivent plus à coucher ensemble ; c'est peut-être lié au narcissisme, au sentiment d'individualité, au culte de la performance, peu importe. »³¹ Même si le narrateur se montre ici hésitant par rapport aux causes de ce phénomène, il est clair que le roman peint une image de la sexualité occidentale selon laquelle c'est le style de vie des sociétés de consommation et l'égalité des sexes qui rendent impossible une sexualité épanouie. Il s'agit donc d'une continuation et d'une variation des réflexions concernant la sexualité qui se trouvent dans les romans précédents. Lorsque Valérie demande à Michel, dont elle sait qu'il fréquente les bars de massage thaïlandais : « Qu'est-ce que les Thaïes ont de plus que les Occidentales ? »,³² au lieu de lui répondre, Michel lui montre un article de journal dans lequel un certain Cham Sawanasee, directeur d'une agence de rencontres érotiques, explique sa vision du monde, en disant :

There seems to be a near-perfect match between the Western men, who are unappreciated and get no respect in their own countries, and the Thai women, who would be happy to find someone who simply does his job and hopes to come home to a pleasant family life after work. Most Western women do not want such a boring husband. [...] As Western women do not appreciate men, as they do not value traditional family life, marriage is not the right thing for them to do. I'm helping modern Western women to avoid what they despise.³³

À en croire l'auteur de cet article et le narrateur de *Plateforme*, les femmes du « tiers-monde » seraient reconnaissantes de pouvoir vendre leur corps parce que cela leur procure un revenu supérieur à tous les autres salaires qu'elles

³¹ Houellebecq, *Plateforme*, 250. Il s'agit d'une réflexion formulée par le « je narré » sous forme de discours direct.

³² Houellebecq, *Plateforme*, 132.

³³ Houellebecq, *Plateforme*, 132–33.

pourraient avoir en travaillant. Il y a donc une coïncidence d'intérêts entre ces femmes et les hommes occidentaux « traditionnels », dont le mode de vie n'est plus apprécié par les femmes occidentales émancipées. Cette vision du monde ne manque pas de susciter des critiques, mais ces critiques sont traitées uniquement d'un point de vue stratégique. Il s'agit d'éviter que cette nouvelle conception du tourisme soit rendue publique en France pour qu'il n'y ait pas de presse négative. On fait donc une coalition avec une grande entreprise touristique allemande, parce qu'en Allemagne les scrupules moraux seraient moindres qu'en France. Quant au narrateur, celui-ci est convaincu que cet encouragement à l'exploitation sexuelle ne comporte aucun problème moral. Sa conception de la sexualité est d'ailleurs montrée en permanence à travers le roman, qui est truffé de scènes sexuelles se déroulant tantôt dans des établissements, tantôt dans son rapport avec Valérie. C'est une conception hédoniste, mais en même temps aussi machiste de la sexualité. La femme idéale est toujours prête, a toujours envie, et veut rendre l'homme heureux ; cela correspond à l'image de la femme véhiculée dans les films pornographiques. Valérie est cette femme idéale pour le protagoniste, mais il lui dit clairement qu'elle est une exception. À son avis, une telle femme ne saurait exister en Occident. C'est pourquoi, selon lui, l'homme occidental doit recourir aux services des femmes thaïlandaises, cubaines, africaines, etc.

Dans ce roman, le potentiel de scandale qui imprègne déjà la thématique en tant que telle est renforcé par le soupçon que ce Michel de 40 ans est un avatar de son auteur. Il est clair que ce n'est pas un rapport d'identité puisque Michel travaille comme fonctionnaire au ministère de la Culture, alors que Michel Houellebecq est un écrivain, mais le choix du prénom et la catégorie d'âge semblent suggérer quand même une certaine parenté.³⁴ En apparence, *Plateforme* raconte donc l'histoire d'une double réussite. C'est la réussite d'une stratégie de développement touristique, car le nouveau concept attire les foules, et sur le plan personnel, c'est grâce au tourisme que Michel a fait la connaissance de cette compagne idéale, Valérie, qui lui procure le suprême bonheur sexuel. Cependant, on ne peut ignorer que cela implique un énorme

³⁴ Il ne faut pas oublier que dans les années 1980, Houellebecq travailla pendant quelques années comme « contractuel à la direction informatique du ministère de l'Agriculture » (voir l'article qui est consacré à Houellebecq sur Wikipédia : https://fr.wikipedia.org/wiki/Michel_Houellebecq, 02/09/2019). Si, selon Wikipédia, « cette période est évoquée de façon romancée dans *Extension du domaine de la lutte* », elle l'est aussi, de façon métonymique, dans *Plateforme*, le ministère de la Culture remplaçant celui de l'Agriculture.

cynisme, car cette double réussite se fait grâce à l'exploitation sexuelle, qui est transformée en un modèle économique.

Or, il y a une contrepartie : la violence. Elle fait irruption plusieurs fois dans le roman, et à la fin elle détruit de façon éclatante à la fois le modèle économique et le bonheur individuel, car lors d'un autre voyage que Michel et Valérie font en Thaïlande, dans un des villages touristiques, il y a un attentat islamiste, qui fait une foule de morts, y compris Valérie. Michel, qui est l'un des survivants, reste complètement hébété, il est, comme il le dit lui-même, une « forme vide »,³⁵ n'étant plus capable d'avoir des émotions et de ressentir du plaisir. La mort violente avait déjà été une des caractéristiques des *Particules élémentaires* où les amantes des protagonistes, Christiane et Annabelle, tombent gravement malades et se suicident. Cette violence caractérise aussi les rapports sexuels ; il y a notamment une scène de violence brutale dans *Plateforme* : Marie-Lise, une collaboratrice de Jean-Yves et Valérie, est violée par quatre hommes dans le métro. Avant le coup de théâtre final, un touriste allemand est enlevé en Thaïlande avec la femme dont il partage le lit : la femme est lapidée, et on tranche la tête à l'homme. L'échange sexuel conçu comme modèle d'achats et de ventes, est donc dès le début menacé par la violence et la mort, ce qui remet en cause le modèle économique que le narrateur met en œuvre sans scrupules.

La violence joue également un rôle dans *La carte et le territoire* et cette fois-ci c'est le personnage s'appelant « Michel Houellebecq » qui en est victime. Le protagoniste de ce roman, Jed Martin, est un peintre qui fait le portrait de « Michel Houellebecq », qui ressemble beaucoup à l'auteur du roman. Or un jour, Houellebecq personnage est retrouvé assassiné de façon extrêmement cruelle. Son corps a été dépecé :

La tête de la victime était intacte, tranchée net, posée sur un des fauteuils devant la cheminée, une petite flaque de sang s'était formée sur le velours vert sombre ; lui faisant face sur le canapé, la tête d'un chien noir, de grande taille, avait elle aussi été tranchée net. Le reste était un massacre, un carnage insensé, des lambeaux, des lanières de chair éparpillés à même le sol. Ni la tête de l'homme ni celle du chien n'étaient pourtant immobilisées dans une expression d'horreur, mais plutôt d'incrédulité et de colère. Au milieu des lambeaux de viandes humaine et canine mêlées, un passage intact, de cinquante centimètres de large, conduisait jusqu'à la cheminée emplie d'ossements auxquels adhéraient encore des restes de chair.³⁶

³⁵ Houellebecq, *Plateforme*, 367.

³⁶ Michel Houellebecq, *La carte et le territoire* (Paris : Flammarion, 2010), 287–8.

De manière nettement sado-masochiste, Houellebecq fait tuer son *alter ego*. La façon dont l'assassinat de « Michel Houellebecq » est décrit fait penser à l'esthétique gore. C'est donc un autre genre populaire qui est évoqué ici, tout comme le genre pornographique est employé dans *Les particules élémentaires* et *Plateforme*, mais aussi dans *La possibilité d'une île* et *Soumission*. Ainsi, Houellebecq joue sur le clavier des genres populaires en invitant le lecteur à céder à ses désirs voyeuristes. Selon Christine Ott, ce portrait de « Michel Houellebecq » oscille entre la caricature, l'auto-exaltation et l'auto-apologie,³⁷ et il s'agit d'une autofiction « dans la mesure où des stratégies autofictionnelles sont mises au service d'une réflexion portant sur la fonction de l'art ».³⁸

La violence joue également un rôle sur le plan externe, car *Plateforme* fut publié quelques jours avant les attentats du 11 septembre 2001, la publication de *Soumission* coïncidait avec l'attentat perpétré contre la rédaction du magazine *Charlie Hebdo* en janvier 2015, et le dernier roman, *Sérotonine*, dans lequel il est question d'une révolte violente de paysans français, s'inscrit dans le contexte de protestations des « gilets jaunes » en France. Dans *Plateforme* et *Soumission*, le terrorisme islamiste et la conception sociale de l'islam sont thématiques de façon provocatrice, c'est-à-dire que Houellebecq met en scène un « choc des cultures ». Et, par pur hasard, la publication de ces textes précède ou accompagne des actions terroristes. Face à ces événements, la réception de ces romans, notamment en ce qui concerne *Soumission*, a été influencée par ce climat de violence, ce qui a augmenté l'indignation du public. Bien entendu, on ne peut pas rendre Houellebecq responsable de ces coïncidences. À la limite, on pourrait admettre qu'il possède une sensibilité particulière qui lui fait écrire des romans dont les sujets s'expliquent par le passé, mais se projettent dans l'avenir. Cela est d'ailleurs un élément structurel de plusieurs de ses romans dont l'action commence au présent, parfois dans l'année même de leur publication, et s'étend vers un avenir dystopique. C'est une littérature d'anticipation qui se fonde sur des observations de la société actuelle et sur des connaissances scientifiques et philosophiques.

L'inscription de l'auteur dans ses textes ne passe pas seulement par le prénom Michel ou, en l'occurrence, par l'apparition d'un personnage secondaire à la troisième personne dans *La carte et le territoire* qui ressemble à Michel Houellebecq, mais qui n'est pas Michel Houellebecq puisque, malgré l'identité de nom, le personnage est assassiné sur le plan de la fiction. Cela signifie que là où il semble y avoir un maximum de similitude entre le personnage et

³⁷ Ott, « Literatur und die Sehnsucht nach Realität », 226.

³⁸ Ott, « Literatur und die Sehnsucht nach Realität », 230.

l'auteur il y a en réalité un maximum de différence. En outre, il existe un autre cas important d'inscription autobiographique dans le roman ; il s'agit de la mère des deux protagonistes Bruno et Michel dans *Les particules élémentaires*. Comme la mère de l'écrivain, celle de Bruno et Michel s'appelle Ceccaldi et elle a quelques traits en commun avec la mère réelle. Elle est née en Algérie dans la deuxième moitié des années 1920, a fait des études de médecine, a eu deux enfants de deux hommes différents dans la seconde moitié des années 1950, et n'a pas élevé elle-même ces enfants. Dans le livre, la mère des protagonistes meurt et il y a une scène très violente où Bruno dit à la mourante : « Tu n'es qu'une vieille pute... [...] Tu mérites de crever. »³⁹ Or, la mère de Michel Houellebecq, Lucie Ceccaldi, qui, à la différence de son homologue fictionnel n'est pas morte au moment de la parution de ce roman, raconte dans son livre autobiographique *L'innocente* publié en 2008 comment elle a reçu la nouvelle du succès littéraire de son fils, qui venait de publier *Les particules élémentaires*. Voici sa réaction à la lecture de ce roman, dont l'esthétique la repousse : « Qu'est-ce que c'est que ce bouquin qui commence par un vieux chimiste, ou un professeur qui demande si la petite secrétaire est en train de se masturber ?⁴⁰ D'habitude, ce genre de livre me tombe des mains. Je poursuis quand même et je m'aperçois qu'il parle de moi, de mon père, de ma mère et puis que rien n'est vrai ! »⁴¹ Par ailleurs, elle écrit ceci : « Le succès de ses *Particules élémentaires* repose sur une imposture, afin de suivre le courant porteur de 'la mode'. Tuer sa mère, c'était dans l'air du temps [...]. L'air du temps, c'était aussi d'exprimer les préoccupations d'une époque paraissant basée essentiellement sur les problèmes sexuels. »⁴² On constate donc que la mère de Michel Houellebecq s'est reconnue dans Janine Ceccaldi, personnage de roman inventé par son fils, qui lui attribue pourtant des traits empruntés à sa mère réelle mais qui la distingue clairement de celle-ci, entre autres en lui attribuant deux fils, alors que la mère réelle a eu un fils et une fille, et en

³⁹ Houellebecq, *Les particules élémentaires*, 319.

⁴⁰ Lucie Ceccaldi pense sans doute à la scène d'adieu entre Michel Djerzinski et la collègue qui est censée prendre sa succession à la tête de l'unité de recherches qu'il vient de quitter : « Les adieux consommés, [Michel Djerzinski] demeura dans sa voiture pendant cinq minutes qui lui parurent longues. Pourquoi la femme ne démarrerait-elle pas ? Se masturbait-elle en écoutant du Brahms ? » (Houellebecq, *Les particules élémentaires*, 18) Apparemment, Lucie Ceccaldi n'est pas une lectrice très attentive, puisqu'elle confond le protagoniste, qui doit avoir à peu près 40 ans au début du roman, avec un « vieux chimiste » et sa collègue avec une « petite secrétaire ».

⁴¹ Lucie Ceccaldi, *L'innocente* (Paris : Scali, 2008), 403.

⁴² Ceccaldi, *L'innocente*, 410.

la faisant mourir dans le livre. Les deux notions clés de la réception de Lucie Ceccaldi sont les suivantes : « je m'aperçois qu'il parle de moi » et « rien n'est vrai ». « Il parle de moi », cela veut dire que, en employant le patronyme de sa mère, Ceccaldi, et en créant une ressemblance partielle entre ce personnage et sa propre mère, il a permis à sa mère de se reconnaître. Il y a donc un acte référentiel interprétable par la personne désignée. En même temps, à en croire Lucie Ceccaldi, « rien n'est vrai », c'est-à-dire qu'il y a fictionnalisation. En intégrant, à travers un acte référentiel, sa propre mère et donc l'histoire de sa famille et de ses ancêtres dans son roman, Michel Houellebecq crée une espèce d'autofiction, d'autant plus que l'un des fils de cette mère s'appelle Michel et que l'autre, Bruno, devient écrivain. Ces deux frères sont donc des autoportraits partiels de l'auteur Michel Houellebecq. Comme d'habitude, ce procédé autofictionnel possède une dimension scandaleuse, dans la mesure où la thèse centrale du livre – la dissolution de la famille due à l'individualisme et à la libération sexuelle – est illustrée par la mère de l'écrivain, qui devient ainsi le bouc émissaire de Michel Houellebecq. La mère réelle se venge en attaquant son fils dans le dernier chapitre de son livre, l'accusant d'être un menteur et un mauvais écrivain et d'avoir essayé de l'obliger à lui donner de l'argent afin qu'il puisse se consacrer à la rédaction de son livre. La publication de son livre s'inscrit ainsi dans la suite de scandales provoqués par les livres de Houellebecq et les prises de parole de l'auteur.

On peut donc retenir que dans les romans de Houellebecq la mise en scène autofictionnelle et l'esthétique de scandale vont de pair. Le scandale évidemment est un facteur économique : il fait vendre des livres. Daniel, le narrateur-protagoniste de *La possibilité d'une île* en est bien conscient lui aussi, car il est comédien, et dans ses sketches et scénarios de film il exploite le potentiel économique du scandale, par exemple dans un scénario qui s'intitule *Les échangistes de l'autoroute*. Dans ce scénario il combine, comme il l'explique au lecteur, « astucieusement les avantages commerciaux de la pornographie et de l'ultra-violence ». ⁴³ Le scénario prévoit qu'un couple fasse l'amour en pleine nature et qu'on comprenne après coup qu'il s'agit du tournage d'un film pornographique. Ensuite arrive une voiture dont sortent deux tueurs qui mitraillent les deux acteurs et toute l'équipe. Les tueurs sont membres d'une association de catholiques intégristes. « Un peu plus tard, il apparaissait cependant que les tueurs étaient eux-mêmes filmés par une seconde équipe, et que le véritable but de l'affaire était la commercialisation non pas de films pornos mais d'images d'ul-

⁴³ Michel Houellebecq, *La possibilité d'une île* (Paris : J'ai lu, 2016), 151.

traviolence. Récit dans le récit, film dans le film, etc. Un projet béton. »⁴⁴ Dans un autre scénario, Daniel incarne un protagoniste qui aime tuer les mouches à l'élastique et a des rapports sexuels avec des mineures. Par ailleurs, il est cultivé et un grand lecteur de Pierre Louÿs. Avec cette stratégie de provocation cynique, le comédien devient extrêmement riche : il a accumulé une fortune de quarante millions d'euros au moment où il se retire du *business*.

Michel Houellebecq, quant à lui, n'est pas aussi cynique que son personnage. Néanmoins, il connaît les mécanismes du scandale et les exploite de façon virtuose. J'ai essayé de montrer que ses livres sont plus complexes et plus intelligents que certains éléments de contenu pourraient le suggérer. Tout en développant des réflexions sérieuses et profondes sur les problèmes de la société occidentale contemporaine, il ne craint pas de s'exprimer de façon tranchée et parfois même grossière. Le scandale qui en résulte n'est certainement pas nuisible au succès commercial de ses livres, et est à la base d'une grande notoriété, confirmée par les chiffres de vente, les traductions, les adaptations théâtrales et cinématographiques, etc. Il est clair qu'on ne peut pas réduire ces romans à leur dimension scandaleuse. Les explications simples que semblent préférer les protagonistes et les narrateurs sont confrontées à une logique complexe et multidimensionnelle de la fiction, si bien qu'on ne peut pas reprocher à l'auteur de s'en faire le porte-parole. Il en résulte une impression de flou et d'incertitude.

En lisant les romans de Houellebecq, qui contiennent au fond une vision très sombre et pessimiste de l'humanité, on se sent saisi par un sentiment trouble, un malaise émotionnel et intellectuel, qui explique peut-être la promptitude avec laquelle les lecteurs se jettent sur les passages scandaleux, qui semblent éclipser ce malaise profond. Cette impression trouble trouve son équivalent dans l'indistinction qui est produite par la stratégie de mise en scène autofictionnelle. Quand on lit les textes de Houellebecq et qu'on écoute ses prises de parole en tant qu'auteur, on a du mal à faire la différence entre les deux. On a l'impression que Michel Houellebecq joue un personnage qu'il a inventé et qui est l'auteur Michel Houellebecq.⁴⁵ Ce paradoxe se mani-

⁴⁴ Houellebecq, *La possibilité d'une île*, 152.

⁴⁵ Il faut peut-être rappeler ici que Houellebecq est un pseudonyme, le nom d'état civil de l'auteur étant Michel Thomas. L'importance du pseudonyme pour la posture a été relevée par Jérôme Meizoz, « Qu'entend-on par "posture" ? », 27 : « Michel Houellebecq, pseudonyme de Michel Thomas, est une posture, comme Louis-Ferdinand Céline constitue la posture de Louis Destouches. La posture *décolle* en quelque sorte de l'homme civil. » (Italiques dans le texte.)

feste de façon exemplaire dans le film *L'Enlèvement de Michel Houellebecq* de Guillaume Nicloux (2014). Dans ce film, Houellebecq joue lui-même son personnage, et on a l'impression que c'est un film documentaire ; les acteurs ne semblent pas être des acteurs professionnels. Le Houellebecq de ce film est quelqu'un qui fume à longueur de journée et semble toujours être ivre, c'est-à-dire qu'il correspond parfaitement à l'image publique de l'écrivain. Il réagit d'ailleurs avec sang-froid à son enlèvement. C'est comme si cette situation de violence extrême ne pouvait pas l'atteindre. Il est conscient de sa célébrité et demande à ses séquestreurs pour qui ils travaillent, afin qu'il puisse comprendre comment il pourrait se faire libérer. On a l'impression d'avoir devant les yeux une personne réelle, mais en même temps on comprend évidemment qu'il s'agit d'une mise en scène. D'ailleurs, la véritable cause de cet enlèvement n'est jamais révélée. Mais il y a un clin d'œil intertextuel, car, lorsque Michel Houellebecq demande de la lecture, on lui donne *La Religieuse* de Diderot. Or, on sait que ce roman est né d'une mystification moyennant laquelle des amis de Diderot voulaient faire revenir le Marquis de Croismare, qui était parti de Paris, en lui adressant les lettres prétendument authentiques d'une religieuse qui l'appelait au secours.⁴⁶ Dans le cas de *L'Enlèvement de Michel Houellebecq* il s'agit également d'une mystification dont on a pourtant pu penser qu'elle a réellement eu lieu. Avec Michel Houellebecq on ne peut donc jamais être sûr de la personne à qui on a affaire. S'agit-il d'un provocateur, qui sait habilement produire des scandales dans l'intérêt de son succès commercial ? Ou est-ce un écrivain hautement réfléchi, qui dans ses constructions romanesques essaie de faire le diagnostic de la société contemporaine, en imaginant des futurs possibles et en montrant ainsi la force et la valeur épistémologique de la littérature ?⁴⁷ C'est peut-être dans l'impossibilité de pouvoir trancher cette question que réside l'intérêt de ce romancier.

⁴⁶ Voir Denis Diderot, *Œuvres*, éd. par André Billy (Paris : Gallimard, 1951), 1383–407.

⁴⁷ Dans ses romans, Houellebecq représente de manière ironique ces deux possibilités. Daniel, le narrateur de *La possibilité d'une île*, déploie sans scrupules les stratégies cyniques de la commercialisation, ainsi que nous avons pu le voir ci-dessus, lorsqu'il était question d'un scénario d'ultra-violence imaginé par lui. Dans *Les particules élémentaires*, en revanche, l'unidimensionnalité du scandale est relativisée par l'emploi poétologique de théorèmes de la physique quantique, comme les « histoires consistantes de Griffiths » (voir *supra*).