



**HAL**  
open science

**Visages et masques de l'insularité. Perceptions,  
expressions et enjeux du schème insulaire chez Marcu  
Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi**

Ferdinand Laignier

► **To cite this version:**

Ferdinand Laignier. Visages et masques de l'insularité. Perceptions, expressions et enjeux du schème insulaire chez Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi. Littératures. Université Pascal Paoli, 2017. Français. NNT : 2017CORT0010 . tel-03162413

**HAL Id: tel-03162413**

**<https://theses.hal.science/tel-03162413>**

Submitted on 8 Mar 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**UNIVERSITE DE CORSE-PASCAL PAOLI**  
**ECOLE DOCTORALE ENVIRONNEMENT ET SOCIETE**  
*UMR CNRS 6240 (LISA) - ICPP*



**Thèse présentée pour l'obtention du grade de**  
**DOCTEUR EN LANGUES ET LITTÉRATURES FRANÇAISES**  
**4200024**  
**Mention : Langue et littérature françaises (09°)**

**Soutenu publiquement par**  
**Ferdinand LAIGNIER**

le 30 Novembre 2017

---

**Visages et masques de l'insularité. Perceptions, expressions et enjeux du schème insulaire chez Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi**

---

**Directeur(s) :**

Mme Françoise Graziani, Professeure, Université de Corse

**Co-directeur :**

M. Jacques Isolery, Maître de Conférences, Université de Corse

**Rapporteurs :**

M. Bruno Viard, Professeur, Université d'Aix-Marseille

M. Éric Fougère, Dr-HDR, CRLV-Université Clermont Auvergne

**Jury**

M. Bruno Viard, Professeur, Université d'Aix-Marseille

M. Éric Fougère, Dr-HDR, CRLV-Université Clermont Auvergne

Mme Florence Gérard-Lojacono, Maître de Conférences, Université de Las Palmas de Gran Canaria

M. Alain di Meglio, Professeur, Université de Corse

M. Didier Rey, Professeur, Université de Corse

## Corpus et abréviations

- BIANCARELLI Marcu, *Murtoriu : Ballade des innocents*, trad. J. Ferrari, M-O. Ferrari, J.-F. Rosecchi, Arles, Actes Sud Éditions, 2012.
- HOUELLEBECQ Michel, *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005.
- RINALDI Angelo, *La Maison des Atlantes*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1973.

\*\*\*\*\*

### Liste des abréviations

- *MU : Murtoriu : Ballade des innocents*
- *PI : La Possibilité d'une île*
- *MA : La Maison des Atlantes*

## INTRODUCTION

Écartée du champ des préoccupations de la critique littéraire, la représentation problématique des relations entre le Visage, les figures et les masques de l'insularité est cependant abordée dans les trois romans que sont *Murtoriu : Ballade des innocents*, *La Possibilité d'une île*, *La Maison des Atlantes*, respectivement écrits par Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi. Le choix de ce corpus fut simple, d'une certaine manière. Le premier critère de sélection qui s'impose lorsque l'on projette de mener une analyse littéraire aussi poussée que celle d'une thèse est celui du plaisir qu'a suscité la lecture de tels textes aux qualités littéraires indéniables, ce motif qu'avance Sylvie Germain au sujet de son essai sur Bohuslav Reynek et que nous reprenons à notre compte :

Si notre choix s'est porté sur cet auteur [...] c'est parce que la force, la grâce, qui émanent tant de son œuvre que de sa personne invitent à s'arrêter sur son seuil. Il y a des dons qu'il serait désolant de négliger, des halos de lumière qu'il serait une carence de ne pas regarder, lorsqu'ils se présentent, fût-ce de loin, sur notre chemin<sup>1</sup>.

Mais au-delà de cette vision quelque peu subjective de la littérature, la sélection demeure soumise à une réflexion cohérente sur la similarité ou la différence de leur vision du monde, sur la construction narrative mettant « l'âme humaine en vibration »<sup>2</sup> et sur une conception de la littérature comme seuil et fondement du monde où se développent les pensées et les sensibilités. Le choix de Marcu Biancarelli et de *Murtoriu : Ballade des innocents*, alors considéré comme son œuvre-maîtresse avant la parution d'*Orphelins de Dieu*<sup>3</sup>, fait suite à un travail entrepris en Master sur ses précédents ouvrages qui, eux, étaient des recueils de nouvelles<sup>4</sup>. Désormais, point de diversité taxinomique puisque le premier point de référence sera le roman, la saisie de l'œuvre et de son intention. C'est en ce sens que l'œuvre biancarellienne demeure la pierre angulaire du corpus et que la perception, l'expression et l'enjeu du schème insulaire en sont le thème central. De plus, ce roman opère la jonction, à

---

<sup>1</sup> Sylvie GERMAIN, *Bohuslav REYNEK à Petrkov : un nomade en sa demeure*, Saint Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, coll. « Maison d'écrivain », 1998, p. 16.

<sup>2</sup> Vassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 1988, p. 112.

<sup>3</sup> Marcu BIANCARELLI, *Orphelins de Dieu*, Arles, Actes Sud, coll. « Domaine français », 2014.

<sup>4</sup> Je fais allusion à trois ouvrages en particulier : *Prisonnier (Prighjuneri)*, Ajaccio, Albiana, 2000 ; *Saint-Jean à Patmos (San Ghjuvanni in Patmos)*, Ajaccio, Albiana, 2001 ; *Extrême Méridien*, Ajaccio, Albiana, 2008.

tous les points de vue, des deux autres ; il est en quelque sorte le creuset où se fondent les éléments de l'ancien mis en scène dans *La Maison des Atlantes* et l'utopie d'un improbable futur projeté dans *La Possibilité d'une île*. Il a, par conséquent, pour le lecteur d'aujourd'hui, toute la densité du réel actuel auquel on se heurte car il résiste.

La Corse, mise en scène dans *Murtoriu : Ballade des innocents*, est un espace de signes et d'images qui s'offre au regard et à la voix du narrateur biancarellien. Il importait aussi, en particulier au regard de ce roman traitant de l'appartenance identitaire, de sélectionner un corpus limité afin d'éviter le risque de construire un catalogue ou un sommaire inintéressant. Les œuvres choisies s'articulent autour d'un "Je", un choix narratif permettant de sonder l'expression de la mise en scène identitaire. C'est donc *La Maison des Atlantes* d'Angelo Rinaldi que s'est proposé de mettre en valeur cette thèse puisque ce roman est celui qui traite le plus de la Corse dans la bibliographie rinaldienne. Il se démarque par une vision négative de l'insularité méditerranéenne et représente en ce sens une œuvre complémentaire de l'œuvre biancarellienne, une sorte d'arrière-plan historique. Angelo Rinaldi est le témoin d'une Corse qui appartient à une autre génération que celle dépeinte par Marcu Biancarelli et cela participe ainsi au renforcement de la cohérence du corpus en offrant ainsi une approche différente dans le traitement temporel de l'insularité et de ses actants. L'œuvre rinaldienne caractérise le retour sur les lieux du passé d'où se dégagent de puissantes résistances affectives, où la mémoire s'émeut entraînant cheminements parallèles et obliques, rencontres et ruptures. Le choix de *Murtoriu : Ballade des innocents* et de *La Maison des Atlantes* tient au fait que ces deux romans font état de la création d'une pensée qui s'exprime par la formulation de multiples interrogations ontologiques au travers des formes diverses du schème insulaire, de l'approche compréhensive d'une humanité en déclin et d'une société corse à la forte identité communautaire. Si celle-ci peine, selon Marcu Biancarelli, à trouver sa place au sein de l'organisation politique des sociétés modernes, elle agit, selon Angelo Rinaldi, comme un fardeau entravant toute émancipation tant ce dernier pense que l'état d'insulaire en général, et d'insulaire corse en particulier, est une tare dont il est difficile de se départir.

Face à Marcu Biancarelli et Angelo Rinaldi, tous deux écrivains d'origine corse, le choix de Michel Houellebecq, écrivain du continent, releva d'une logique du contrepoint dont nous mesurons toute l'ambiguïté. Nous l'avons incorporé dans notre corpus, parce qu'il offrait justement au sein de *La Possibilité d'une île*, une vision différente de l'insularité : Lanzarote est une île de l'océan atlantique, mais elle est d'abord et surtout espagnole d'une part — donc relevant d'une tradition méditerranéenne — mais elle est aussi d'autre part une

manifestation des fantasmes post-modernes tournant autour du loisir et des plaisirs exotiques, de l'éternelle jeunesse. Dès lors, ces trois auteurs synthétisent un panorama diversifié du schème insulaire et de ses actants. On passe en effet d'un récit très implanté dans l'espace-temps référentiel corse chez Angelo Rinaldi à une vision plus universalisante de l'ancien et du nouveau insulaires chez Marcu Biancarelli, puis, chez Michel Houellebecq, l'île est traitée dans la perspective d'un monde possible qui ne peut se comprendre que sur le repoussoir des ruines d'un monde ancien : celui des valeurs occidentales nées depuis et dans l'espace méditerranéen mais tout particulièrement concentrées, figées, au fixatif de l'insularité. Ainsi choisir *La Maison des Atlantes, Murtoriu : Ballade des innocents*, puis *La Possibilité d'une île*, c'est faire la découverte diachronique de plusieurs univers sociaux et culturels qui sont autant de masques provisoires de l'insularité, c'est percevoir la frontière entre le monde collectif et le monde de l'individu où ce dernier, en proie aux vicissitudes des sociétés modernes contemporaines, entreprend des voyages à la fois réels, imaginaires et/ou symboliques à la recherche des fondements de son appartenance identitaire sans doute illusoire. Ces trois romans convergent également dans le traitement des narrateurs qui s'engagent dans des rapports toujours conflictuels avec l'altérité sociale, psychologique ou culturelle, en un mot avec la Loi. Ils interrogent ainsi les fondements de la construction des discours mis en corrélation avec des visions du monde placées dans le contexte de la modernité et de la postmodernité. Car tels sont bien les effets de notre époque contemporaine : d'avoir brisé les formes ancestrales de la Loi, de la règle, des mœurs et des usages, toutes ces schématisations qui se croyaient l'émanation par excellence, l'essence même du schème insulaire. Or, ce que ces romans nous démontrent entre autres, c'est qu'elles n'en furent que des masques, des postures, des moments qui n'ont eu pour eux que les deux avantages de la durée historique et de l'espace insulaire pétrifiant. Car telle est sans doute la leçon des bouleversements de ces dernières décennies : démontrer qu'il n'y a de vérité ni insulaire ni continentale, que le schème n'a pas de visage mais seulement des masques provisoires, que l'être humain et que les sociétés sont toujours à détruire et réinventer et que le roman y trouve là, encore et toujours, sa grande justification. Et, pour parodier Paul Valéry, que les schématisations sont mortelles...

Ces trois récits ouvrent la voie d'un dialogue interculturel sur les enjeux géoculturels, géoenvironnementaux et géohistoriques de la société insulaire. Dialogue souvent très polémique, voire vindicatif, parfois même violent et agressif. Chez ces auteurs, l'île pourrait pourtant dessiner un carrefour pour la naissance de relations moins instables, moins déséquilibrées et moins violentes, grâce notamment à un dialogue d'actualité entre les

héritages culturels corse, méditerranéen et européen. Mais cet avenir a du mal, semble-t-il, à s'arracher aux formes socialisées d'autofolklorisation du monde dit traditionnel (récolte des contes, récits anciens et mythes fondateurs), de la floraison des néo-nationalismes et des revendications identitaires. Nous partons de l'hypothèse que ces œuvres proposent des modes possibles d'une "pensée insulaire" ou du moins d'une "spécificité insulaire". Cette spécificité peut-elle autoriser une compréhension intellectuelle de l'insularité et une réconciliation avec Autrui dans un contexte pris entre le Charybde artificiel et pétrifié du local, et le Scylla du global qui aujourd'hui menace d'obscurcir en même temps l'horizon méditerranéen et l'horizon mondial ?

Sans vouloir restreindre la portée de ces récits à leur seul développement sémantique, il convient néanmoins de procéder à un résumé de ces œuvres relativement complexes. La synthèse que représente le texte de Marcu Biancarelli est tournée vers un avenir dont Michel Houellebecq présente un possible utopique dont on ne peut saisir toute la profondeur qu'à partir de l'ancien incarné par l'œuvre rinaldienne. Le roman, *Murtoriu : Ballade des innocents*, met en scène trois histoires qui s'imbriquent. Ces fils narratifs alternent pour donner au roman son universalité (du local au global) et développer, au fil des chapitres, l'existence de Marc-Antoine Cianfarani, le grand-père, revenu des tranchées de la Première Guerre mondiale, de Marc-Antoine Cianfarani son petit-fils quadragénaire qui traîne sa misanthropie dans la société actuelle et de Don Pierre et ses acolytes, malfrats sur la corde raide. Marc-Antoine, libraire désabusé, écrivain et poète inaccompli, vit en solitaire dans les Sarconi, un petit village blotti dans le sud de la Corse. Il vivote dans sa librairie qu'il ferme au plus fort de l'été, fuyant l'ébullition touristique qui s'empare de la plaine et du littoral. Reclus dans sa maison de montagne, héritage paternel, il a laissé un beau terrain en bord de mer à son frère, Sébastien, affairiste plus habile. Retiré en ermite, car incapable de trouver sa place dans une société moderne pervertie par l'argent et l'égoïsme, Marc-Antoine essaye en vain d'écrire afin d'accorder ses mondes tant il est partagé entre sa vie présente, la réalité de ses désirs et de ses révoltes, ses rêveries habitées par les fantômes du passé ou les créations de son imagination. L'autre Marc-Antoine, premier du nom, son grand-père, fut soldat dans le 173<sup>ème</sup> régiment d'infanterie à Verdun. Dans l'enfer de la guerre de 1914 qui a laissé exsangues les campagnes corses, Marc-Antoine découvre l'amitié, la solidarité mais également la barbarie lors de la bataille de la côte du Poivre. Marc-Antoine (le petit-fils) mène une vie atypique ne tolérant auprès de lui que deux vieux compagnons : Trajan, agriculteur passionné d'histoire et d'architecture, et Mansuetu, fruste berger infirme, taiseux et simple d'esprit. Innocent, naïf et dernier représentant d'une civilisation ancestrale, Mansuetu partage avec Marc-Antoine un

amour pour le calme de la nature. En revanche, la vie sentimentale chaotique de Marc-Antoine est un véritable fiasco. Seul subsiste dans ce cynisme la lueur amicale que représentent Trajan, Mansuetu et, dans une moindre mesure, Lucifer Maroselli, jeune homme quelque peu marginal. C'est avec ce dernier que Marc-Antoine, parvenu à mi-parcours, se livre avec courage à un bilan dénué de toute complaisance, résolu à se battre pour franchir une nouvelle étape dans sa vie d'homme et d'écrivain. L'unité de cette œuvre est évidente : la rupture des mondes, la violence, la barbarie, la monstruosité infligées à l'Autre tout autant qu'à soi. Marcu Biancarelli nous rappelle que l'Histoire, inlassablement, répète les mêmes atrocités parce que le Mal semble inhérent à l'homme. Le meurtre insoutenable de Mansuetu par Don Pierre et ses amis, qui fait suite à une tentative de racket sur un touriste, marque le point de non-retour dans l'affrontement des mondes qui se côtoient : traditionnel-moderne, enfer-paradis... C'est dans la tension constante entre la beauté et la barbarie, entre cette pulsion de vie qui nous anime et cette pulsion de mort qui s'empare de nous, entre la présence de l'homme et l'absence d'humanité, entre le rêve et la réalité, que se joue le destin de Marc-Antoine. Après un dernier adieu déchirant à Mansuetu, Marc-Antoine, délivré de ses fantômes, s'exile en Catalogne, à Barcelone, après avoir vendu sa maison de famille, et s'apprête à construire une nouvelle vie.

Tonio, narrateur de *La Maison des Atlantes*, touché par la maladie et comptant les jours qui le séparent de la mort, se lance dans la rédaction d'une autobiographie qu'il destine à son fils Raymond. Un souvenir en appelant un autre, Tonio va s'efforcer de retranscrire le plus fidèlement possible les événements marquants de son existence. C'est donc avec ce désir de se raconter que Tonio va mettre en scène le drame existentiel de tout insulaire : quitter l'île mais y revenir. Le fil narratif, faussement décousu, n'est pas sans rappeler les méandres et le fonctionnement de la mémoire. Tonio raconte son ascension au sein de la bourgeoisie bastiaise. Suite au divorce de ses parents, Savéria et Augustin, il passe son enfance dans la maison des Atlantes auprès de Monsieur Xavier Taddéi, grand bourgeois au réseau étendu à toutes les strates du pouvoir politique. Savéria y est femme de chambre et laisse ainsi son fils profiter de la richesse culturelle de Monsieur Xavier qui éprouve de la tendresse pour Tonio et sa vivacité d'esprit. Ressentant de la honte face à la condition sociale de sa mère, Tonio s'efforce de l'éviter, la rabrouant sans cesse. Augustin, coureur de jupons et propriétaire d'une boulangerie, ne porte aucune attention à son fils Tonio qui lui-même le hait n'attendant que l'annonce de sa mort. Acerbe, lucide et pince-sans-rire, Tonio profite de ces récits de vie pour témoigner des mœurs, des coutumes et des spécificités sociales insulaires. Désirant ardemment quitter l'île et sa propension à étouffer toute volonté, Tonio fait preuve d'une



impitoyable férocité à l'égard de la Corse qu'il faut absolument fuir. Attiré par la politique et la littérature, il se dirige vers le métier d'avocat. Cette vocation le mène à Aix-en-Provence pour la suite de ses études et à Paris où il finit par s'installer. Si le métier d'avocat, obtenu grâce à une véritable motivation et une extrême rigueur dans le travail, doit lui permettre de s'extraire de ce qu'il juge être une misérable condition, la rencontre valorisante avec Nora, son véritable premier amour, marque le début d'une potentielle ascension sociale. D'abord rejeté par la famille de Nora, leur amour va peu à peu s'imposer parallèlement aux succès professionnels de Tonio. Partageant la même passion pour les voyages, Nora et Tonio n'ont de cesse de parcourir l'Italie, le sud de la France, Paris, repoussant continuellement leur retour en Corse. Au mieux, ce dernier ne doit durer que quelques semaines et seulement pour se ressourcer. Le souvenir le plus marquant de Tonio est celui de la révélation d'une relation homosexuelle maintenue secrète entre Monsieur Xavier Taddéi et Jean-Saul, cordonnier voisin de la grande maison des Atlantes. Choqué par cette découverte, Tonio va cependant profiter de cette situation pour maintenir une pression constante et insidieuse sur Monsieur Taddéi en le menaçant de tout dévoiler. Pourtant, imaginer Monsieur Taddéi, personnage raffiné et cultivé, se vautrer dans la luxure avec Jean-Saul, personnage bossu et rustre, lui est difficile à concevoir. Un tel ébranlement du rapport social engendre questionnements et non-dits. C'est donc dans cette thématique de l'ambiguïté que Tonio, au fil de ses récits de vie, suggère l'éloignement de l'île dans l'espace mais également dans les confins de sa *psyché* hésitante, renforçant l'importance de l'acte mémoriel.

Enfin, d'un point de vue narratologique, l'œuvre houellebecquienne se construit sur l'alternance de récits de vie relatés par Daniel<sup>1</sup>, vivant à notre époque, et par ses réincarnations futures : Daniel<sup>24</sup> et Daniel<sup>25</sup>, clones créés à partir de l'ADN de Daniel<sup>1</sup> et vivant plusieurs centaines d'années plus tard. Ces récits de vie constituent une forme d'autobiographie que chaque descendant d'une lignée de clones se doit de rédiger et transmettre au clone censé le remplacer après sa mort. Daniel<sup>1</sup> est un humoriste cynique faisant fortement penser à Guy Bedos et Pierre Desproges dans le traitement des thèmes sociétaux qu'il s'amuse à déstructurer d'une ironie acerbe. Sulfureux, narcissique, courant après le succès et la richesse, Daniel<sup>1</sup> n'en demeure pas moins mélancolique et apathique. Résigné dans la recherche du sens de l'existence humaine, il se prend à rêver d'une île où il pourrait fuir. Lors d'une interview, il rencontre Isabelle, une journaliste et rédactrice en chef d'un magazine pour jeunes filles, avec qui il entame une relation qui semble lui apporter un équilibre le rendant presque heureux. Mais cet équilibre est éphémère et illusoire. Le déménagement en Espagne n'y changera rien. L'insatisfaction, la routine l'écrasent. Sa

relation avec Isabelle évolue, devenant plus conflictuelle. La passion a laissé place à la tendresse. Partie à la retraite, Isabelle sombre dans la dépression, rompt sa relation avec Daniell et se suicide. Parallèlement à cet épisode douloureux, Daniell rencontre des élohimites, adeptes d'une secte croyant à la réincarnation et à la vie éternelle. Désabusé, Daniell est peu enclin à donner suite à leurs sollicitations. Quelque temps après, il fait la connaissance d'Esther, une sublime jeune femme. Il n'a que faire de la différence d'âge qui les sépare. Il en tombe très vite amoureux mais comprend rapidement que cet amour sera sa perte. Esther est la représentante éclatante d'une jeunesse décomplexée sous l'emprise du culte de la jeunesse, du corps, du désir. Dans un rapport voué à l'échec à cause de la différence d'âge, Daniell s'accroche à elle mais la relation ne sera que sexuelle, tout juste tendre. Finalement Esther l'abandonne pour un homme plus jeune. Daniell, qui ne croit plus en la possibilité d'être heureux dans une relation, renoue avec les élohimites. D'ailleurs, c'est bien sur le constat de ce désespoir qu'il décide de franchir le pas du clonage. Si le clonage est réalisé par le scientifique Miskiewisc, l'idée des récits de vie aurait été conçue par Vincent, l'artiste, dans l'attente de la réussite de Miskiewisc. C'est lors d'un séminaire organisé sur l'île de Lanzarote que Daniell va prendre véritablement conscience du phénomène élohimite et des conséquences de cette idéologie sur la société contemporaine. Le meurtre du père de Vincent, le premier prophète, conduit Vincent à remplacer son père et faire croire aux milliers d'adeptes à une réincarnation réussie. La secte élohimite entre peu à peu en concurrence avec les religions et les idéologies actuelles pour finalement les remplacer complètement et imposer le clonage. Lassé de son existence vide, sans objectif et sans attache, Daniell se suicide, ouvrant la porte à des réincarnations successives de néo-humains. L'épilogue est constitué par le récit de vie de Daniel<sup>25</sup> qui part seul, après avoir communiqué avec les descendants Marie<sup>22</sup> et Esther<sup>31</sup>, à la recherche d'une île-paradis en côtoyant, sans se lier à eux, des résidus d'une humanité retournée à la guerre du feu.

La perception et l'expression du schème insulaire émises par nos auteurs concernent plus spécifiquement les relations de leur narrateur et de leurs personnages à des héritages culturels et des processus de modernisation dont l'île est investie. Le terme de tradition culturelle désigne, au sens large, les croyances religieuses, les valeurs politiques, les coutumes, les systèmes symboliques hérités du passé ancien. L'héritage artistique (les contes oraux, la peinture, le chant, le théâtre...) n'étant pas un héritage prévisible ou prédéterminé, sa perpétuation est le fruit d'une appropriation par tous autorisant la réinterprétation et la possibilité pour chacun d'être le propriétaire potentiel d'une partie de l'œuvre. La notion de

modernisation quant à elle recouvre avant tout les transformations qui, sous l'impulsion de la modernité occidentale, investissent une grande partie du monde insulaire contemporain.

L'objet de cette thèse est d'étudier dans trois des œuvres de ces auteurs leurs perceptions du sentiment d'insularité, c'est-à-dire une vision du monde composée de mythes fondateurs, de légendes, de symboles, d'histoires vécues et fixées dans la mémoire collective ou simplement imaginées. Comment s'inscrit cette perception ? Est-elle capable d'offrir une identité et une conscience de soi ? Quels rapports peut-elle entretenir avec une "culture globale" stigmatisée comme un produit artificiel, incohérent et syncrétiste de la communication de masse occidentale, dépourvu d'écho émotif et de mémoire historique ? En refusant à la fois le monisme intellectuel ou le dualisme moral, Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi s'inspirent d'un pluriversalisme authentique qu'ils opposent aux prétentions néo- ou pseudo-universalistes. Le pessimisme d'Angelo Rinaldi paraît radical, sans rémission. Celui de Marcu Biancarelli est "situationniste" en quelque sorte, et tient vraiment aux circonstances historiques insulaires et n'est que l'envers d'un espoir identitaire corse. Enfin, celui de Michel Houellebecq est "tragique" comme si la liberté de l'homme moderne ne faisait que l'enfoncer davantage dans un destin catastrophique. La reconnaissance de l'identité culturelle de différents groupes sociaux — à l'exception des touristes continentaux, des affairistes insulaires, et des politiques véreux — que souhaite défendre Marcu Biancarelli, s'inscrit dans une démarche intellectuelle de promotion de la tradition historique et des valeurs fondamentales de la société corse ayant ainsi pour finalité de construire ce nouveau rapport à l'Autre insulaire et son pendant continental. Il reconnaît la diversité culturelle comme moyen de rencontres et d'échanges. Michel Houellebecq, regrettant la déliquescence de notre système démocratique au profit d'un ultralibéralisme aliénant, s'essaie à rejeter la pensée unique et déplore que la société contemporaine perde peu à peu de vue l'importance des valeurs éthiques et morales au profit de la concurrence et de l'individualisme comme normes uniques et émergentes. Même si Tonio est un ambitieux fier de sa réussite sociale et peu enclin à assumer la modestie de ses origines, Angelo Rinaldi, quant à lui, refuse la catégorisation sociale qui restreint l'individu à ne plus pouvoir exprimer son identité multiple et se refuse à la disparition du pluriel dans un monde unique. C'est en ce sens que le pluriversalisme dont ils se prévalent par certains aspects a pour but de refuser l'homme "unidimensionnel" et que leurs œuvres deviennent le théâtre d'un plaidoyer pour la tolérance, la diversité et l'acceptation de la différence. Or, Jean-Claude Michéa, justement, fait de cette revendication de la différence un des socles du libéralisme, le culte de cette même "différence" étant une des causes de la catastrophe sociétale :

Comment émanciper les individus et les peuples sans détruire, du même mouvement, le lien social lui-même, et donc l'humanité ? Comment, en d'autres termes, permettre aux différentes sociétés de trouver par elles-mêmes les médiations nécessaires à l'intégration des valeurs universelles de liberté et d'égalité, sans pour autant que cette intégration ne conduise à détruire — comme dans le processus d'« émancipation » libérale — les fondements mêmes de leur originalité historique ? Si, faute de comprendre le potentiel émancipateur des traditions populaires, on ne parvient pas à résoudre concrètement cette dialectique de l'universel et du particulier, l'humanité n'aura alors plus d'autre choix qu'entre le repli « communautariste » et sa dissolution suicidaire dans l'univers glacial et uniformisé du droit et du marché.<sup>1</sup>

Il y a peut-être là un de ces paradoxes qu'il faut souligner comme un vecteur de complexité et de dynamisme dans l'écriture de l'œuvre et dans sa réception. L'existence du tout social, et donc la recherche du bien commun et de la justice sociale, est indissolublement liée à la reconnaissance de l'Autre dans sa pluralité, dans la volonté de l'accueillir et de nouer le dialogue avec ce dernier, comme le souligne Émile Benveniste énonçant le principe théorique de cette corrélation : « La conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste »<sup>2</sup>. Réhabiliter le pluriversalisme doit permettre l'échange, favoriser la culture de l'Autre, donner du sens à la nôtre et éviter toute dérive totalitaire :

Pluralisme ne signifie pas la simple tolérance de l'autre, vu qu'il n'est pas encore trop fort ; pluralisme signifie l'acceptation de notre contingence, la reconnaissance que ni moi ni nous, n'avons de critères absolus pour juger le monde et les autres. Pluralisme signifie qu'il y a des systèmes de pensée et cultures incompatibles entre eux ou, en utilisant une métaphore géométrique, qu'ils sont incommensurables (tels que le sont le rayon et la circonférence ou l'hypoténuse et le cathète, en restant pour autant en coexistence et co-implication). La convivialité est quelque chose de beaucoup plus profond que la simple tolérance mutuelle<sup>3</sup>.

Ce sont elles, les prétentions néo- ou pseudo-universalistes, qui divisent paradoxalement les hommes, nient la diversité et la complexité au titre d'un utopique et dangereux consensus universel qui n'est autre que le discours libéral réduit ou assimilé à son discours économique,

---

<sup>1</sup> Jean-Claude MICHÉA, « Pas de société socialiste sans valeurs morales communes » par Laurent ÊTRE, article en ligne (URL : <http://www.humanite.fr/tribunes/jean-claude-michea-pas-de-societe-socialiste-sans-517480>)

<sup>2</sup> Émile BENVENISTE, « De la subjectivité dans le langage » (p. 258-266.), in *Problèmes de linguistique générale*, Tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p. 260.

<sup>3</sup> Raimundo PANIKKAR, « Les fondements de la démocratie (force, faiblesse, limite) » (p. 4-23.), in *Interculture*, n° 136, Montréal, 1999, p. 21.

à ses effets mercantilistes et consuméristes. Le danger que représente l'infiltration de l'économie libérale qui fait de l'efficacité sa valeur essentielle au détriment peut-être de l'équité est d'autant plus présent que tout a vocation à devenir une marchandise. Une dichotomie s'opère dans la définition de l'extension de la concurrence libérale qui joue sur la liberté des échanges et de l'épanouissement de la pensée unique. D'un côté le libéralisme philosophique implique le refus de toute transcendance, y compris communautaire, s'attaque aux vestiges du sacré ; de l'autre, le libéralisme économique qui est une instance politique régulatrice en soi mais qui, par moments, devient illégitime, laisse place à une société oligarchique de privilégiés. Face aux mutations dues à la mondialisation, à la consommation et à la communication, le discours héritier du *Riacquistu*<sup>1</sup> peut également être un danger puisque ce dernier mêle étroitement culture et politique, langue et militantisme. Si le *Riacquistu* est une réponse culturelle pour reconstruire l'identité corse, l'utopique autonomie insulaire en est la réponse politique. Comment faire tomber les masques qui cachent le visage d'intolérance fondamentaliste, de racisme et de colonialisme culturel de cet idéalisme qui prend de surcroît des allures de déterminisme ? Et ce visage, une fois mis à jour, n'apparaîtra-

---

<sup>1</sup> Le *Riacquistu* qui veut littéralement dire « réappropriation » est finalement l'enfant d'une période (1960-1970), et il revalorise très souvent la société traditionnelle, le monde perdu, le paradis perdu, et désigne un phénomène classique de réappropriation. Cependant cette quête du passéisme démontre vite ses limites dans les années 1970 lorsque la France connaît, elle, les « Trente Glorieuses » quand la Corse prône un retour à des valeurs traditionnelles présentées comme fondamentales (le village, le lignage, la famille, le clan au sens premier du mot, l'église). Pour les générations qui grandissent dans les années 1970-1980, elles grandissent au milieu du fracas des bombes. Les années quatre-vingt sont marquées par environ 350-400 attentats par an, avec un pic désastreux en 1982 avec 800 attentats. La jeunesse corse de l'époque vit dans un monde qui est celui de la violence, des tensions communautaires avec les continentaux d'abord, les Pieds Noirs ensuite puis assiste au développement d'un racisme anti-maghrébins très fort qui est un peu le pendant du racisme anti-italiens d'autrefois. C'est une période trouble, dure, marquée par des affrontements avec l'État. De fait, les valeurs du *Riacquistu* semblent totalement déconnectées face à ce monde nouveau qui est en train de naître. La Corse devient aussi multiculturelle, et par conséquent les discours qui renvoient à l'âge d'or et au passé deviennent insupportables. Pour une génération qui n'a pas connu le désert des années cinquante, mais celle qui a connu le bouillonnement des années soixante-dix, qui a connu les bombes et les attentats, les affrontements armés, les valeurs qui avaient été prônées par le *Riacquistu* avec l'idée d'une pureté de la langue, deviennent totalement décalées pour toute une génération qui n'a pas grandi avec Antoine Ciosi mais avec Woodstock, qui n'a pas grandi en lisant Salvatore Viale mais en lisant la contre-culture ou du moins imprégnée de la contre-culture de Jack Kerouac. C'est une génération dans le sens historique du mot, c'est-à-dire des gens qui se reconnaissent dans un élément fondateur, ce qui veut dire que ce n'est pas l'âge qui fait la différence mais leur attachement à un élément fondateur. L'événement d'Aléria est l'élément fondateur incontestable (21 Août 1975).

t-il pas comme un nouveau masque, etc ? En d'autres termes, évoquer le "Visage" de l'île ne revient-il pas à reconduire un discours essentialiste extrêmement risqué au regard des actualisations infiniment diversifiées de l'insularité, à tous les niveaux : historique, économique, social, idéologique, sexuel, religieux ?

L'enjeu de cette thèse est de contribuer modestement à une avancée de la recherche dans le domaine des expressions littéraires corses ou ayant la Corse pour objet et de l'insularité à plus grande échelle. Son parcours consistera à explorer quelques voies susceptibles de conduire à des ruptures constructives : littéraires, conceptuelles, relationnelles, à travers des textes qui proposent de nouveaux paradigmes ou établissent de nouvelles liaisons entre disciplines sociologiques, historiques, anthropologiques. Le choix des auteurs étudiés, Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi, repose sur la richesse et la diversité des images de l'insularité et des processus d'insularisation dont leurs œuvres s'inspirent et que leurs styles véhiculent. Nous pensons qu'il est intéressant de comparer et de faire converger leurs différences patentes vers une seule et même voie : les expressions différenciées du schème insulaire comme modèle de pensée, d'expression et de représentation, de transmission, voire d'évolution. Le schème est une origine, une source, un processus de pensées plurielles pour une analyse oscillant sans cesse entre l'ontologie essentialiste (de l'être, de l'île, etc.) et la phénoménologie de ses représentations concrètes. Bien sûr, et à juste titre, il est artificiel de distinguer radicalement ces deux intentionnalités qui s'entremêlent en réalité sans cesse. Mais pour les besoins didactiques, leur distinction est importante.

La mise en valeur des distinctions entre le Visage, les figures et les masques comme éléments culturels devient désormais une démarche nouvelle dans la relecture des œuvres choisies. Il s'agit aussi d'une topique mentale qui joue dans les deux sens, inductif et déductif, et qui demeure fondamentale pour comprendre comment la pensée peut être à la fois singulière et collective, conceptuelle et incarnée, abstraite et concrète. Elle inaugure l'introduction de nouvelles attentes et perspectives dans la création littéraire, dans l'approche de l'insularité et des processus d'insularisation. Le texte est un masque et le Visage de l'île ne saurait apparaître sans les modélisations esthétiques et structurelles que celui-là imprime à celui-ci en recourant à des figures stéréotypiques intermédiaires. Le Visage est un postulat qui permet la saisie des masques. Les principales images de l'île que véhiculent ces textes, d'où viennent-elles et de quelles traditions héritent-elles, quelles sont leur capacité à engendrer de nouvelles figurations insulaires ? Ce sont dans ces images et leurs intrications que se projettent des modèles sociaux, culturels et politiques sur un éventail qui va des mythologies

et des cosmologies fondatrices du monde insulaire aux espaces expérimentaux et à leur occupation fictionnelle. Ces mêmes images appartiennent au registre des masques singuliers de *telle* œuvre, de *tel* écrivain et elles concernent aussi la réception singulière de *tel* lecteur. Mais cette singularité se résorbe effectivement dans le mouvement qui les réintègre au sein de certaines grandes figures de perception, de représentation et d'interprétation de l'insularité. Ces figures, à leur tour, enrichissent le schème global et conceptuel de l'île. Enfin, ce mouvement inductif, qui va du détail singulier aux figures collectives et s'étend jusqu'à l'idée de l'île, est aussi un mouvement déductif qui, comme chez Emmanuel Kant<sup>1</sup> ou Gilbert Durand<sup>2</sup>, relie le concept aux représentations sensibles par le biais des catégories figurales collectives.

La différenciation entre l'insularité et l'insularisation est susceptible de contourner l'obstacle de l'essentialisme et du déterminisme. Néanmoins, ces deux notions entretiennent une complémentarité au travers des éléments constitutifs de l'univers insulaire. L'insularisation est un processus qui consiste à appréhender ou modeler une situation "comme une île". Un processus qu'expérimente l'individu lorsque ce dernier opère un repli sur soi et qu'il prend conscience d'une limitation intrinsèque et d'une soumission à l'ordre des choses. Un processus qui peut également se forger sur des figures plus mythiques et symboliques comme le souligne Francis Dubost :

le diable apparaît comme la figure d'insularisation par excellence, aussi bien en termes de doctrine qu'en structure de représentation. Autour du diable et des pièges du désir, se construit en creux, par encercllements successifs, l'île du mal, de la tentation, de la perversion, de l'enfermement morganien<sup>3</sup>.

Ainsi, le phénomène d'insularisation entraîne de multiples modalités car, comme le souligne Jacques Isolery, « [s]i la création crée la création, les îles ne cessent elles aussi de créer *de* l'insularité, et les insularités ne cessent de leur côté de favoriser des *insularisations* intempestives. »<sup>4</sup> Dès lors, si « l'insularité ne requiert pas une base géographique »<sup>1</sup>, le

---

<sup>1</sup> Voir Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1944

<sup>2</sup> Voir Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1982

<sup>3</sup> Francis DUBOST, « Insularités imaginaires et récit médiéval : l'insularisation », (p. 47-57) in Jean-Claude MARIMOUTOU et Jean-Michel RACAULT (dir.), *L'Insularité. Thématique et représentations*, Actes du colloque international de Saint-Denis de la Réunion, avril 1992, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 57.

<sup>4</sup> Jacques ISOLERY, « Écritures en hiatus. Le schématisme modélisateur de l'imaginaire insulaire » (p. 15-32) in *Project-Iles : Ile, identités, patrimonialisation*, Ajaccio, Albiana, 2013, p. 25.

concept d'insularisation peut conduire à concevoir l'île non plus comme un simple espace géographique qui "dérive" du continent mais comme un processus de l'île la poussant à réfléchir sur elle-même et à imaginer les îles et les continents comme si l' « île [était] poussée à la conquête d'autres îles et de presque-îles en vertu de son contexte originare »<sup>2</sup>. Or le continent, où se concentrent les forces institutionnelles, économiques et le pouvoir tutélaire obéissant à des logiques macroéconomiques, « n'est centre que parce qu'il détient un pouvoir, et la périphérie n'est lointaine et marginale qu'en vertu de l'unique raison qu'elle n'exerce pas de pouvoir, mais qu'elle le subit ou lui donne la majeure partie de son accord et de sa légitimité. » (*MU*, 10) La relation hiérarchique qui s'établissait entre le continent et l'île s'en trouve désormais inversée puisque, capable de réflexion, l'île se prend à s'imaginer comme un territoire flottant, sans attaches territoriales mais non dépourvue de capacités à tisser des relations avec un continent qui désormais serait considéré comme un supplément de l'île, son extension. L'insularité serait donc définissable comme la présence d'une identité développée *sur* l'île corrélée à une identité *avec* l'île (au sens d'être identique à une île). L'insularisation, quant à elle, présuppose de réinvestir l'espace insulaire en y réinventant une identité et une notion d'appartenance vulnérables aux dangers de l'assimilation et de l'aliénation culturelle. L'insularisation étant un processus, elle est perpétuelle et en constante évolution. Par conséquent, le schème insulaire n'existe qu'en fonction de ses différentes insularisations dont l'idée de l'insularité serait une sorte de fixation névrotique. Or, on ne peut pas concevoir l'insularisation comme l'aboutissement de la quête identitaire, notamment comme elle est imaginée dans l'œuvre biancarellienne, houellebecquienne, rinaldienne. Édouard Glissant offre une distinction entre l'insularité et l'insularisation : « L'insularisation introduit à la Relation, mais ce n'est pas pour universaliser ; l'"insularité", dans son principe, régresserait vers des négritudes, des francités, des latinités, toutes généralisantes — plus ou moins innocemment »<sup>3</sup>. Autrement dit, l'insularité, selon Édouard Glissant, fige la dynamique du Schème insulaire et opère sa réduction en plaquant sur lui les figures et les masques des particularismes. L'insularisation, en revanche, introduit une souplesse et des virtualités infinies entre les réalités singulières de l'île et le schème général de l'île : c'est cette souplesse, cette labilité qui permet dès lors au schème insulaire de s'adapter à des situations qui n'ont rien à voir avec le référent géographique de l'île, de devenir leur métaphore.

---

<sup>1</sup> Claude-Jean BERTRAND, « Un cas étrange d'insularité : les Etats-Unis », (p. 291-298) in Jean-Claude MARIMOUTOU et Jean-Michel RACAULT (dir.), *L'Insularité. Thématique et représentations*, op. cit., p. 291.

<sup>2</sup> Friedrich RATZEL, *La Géographie politique : Les Concepts fondamentaux*, Paris, Fayard, 1987, p. 45.

<sup>3</sup> Édouard GLISSANT, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1990, p. 103.



L'étude de ces trois romans nous conduira à réfléchir à des phénomènes complexes et instables de segmentation, d'hybridation et de dédoublement culturels qui ne sont pas des traces inertes du passé mais les symptômes d'une invention actuelle requérant une élaboration culturelle constante. La place de la littérature dans ce processus est de suggérer une réflexion, une perspective sur la création littéraire elle-même et la synthétisation d'un imaginaire. La démocratisation d'une écriture dite moderne permet de lier l'expression littéraire à celle d'un imaginaire libre et revendicatif. La littérature propose la résonance d'une multitude de voix (celle de l'auteur, du narrateur, des personnages...) permettant d'éviter l'écueil d'un retour vers un folklore identitaire qui ferait fi de l'émancipation portée par les écrivains de ces dernières décennies. La représentation du monde à travers les œuvres retenues voit se développer un discours qui superpose constamment les registres fictionnel et non fictionnel, portant principalement sur la manière dont s'organise la dynamique sociale. Les multiples relations, depuis longtemps débattues<sup>1</sup>, entre auteur-œuvre, auteur-monde, lecteurs-œuvre et enfin lecteurs-monde expriment l'identification des représentations sociales actuelles. Tout cela participe à la part de représentation imaginaire du monde contemporain. On peut dire que les processus identitaires collectifs se nourrissent de cette élaboration vivante de la tradition, de cette interaction littéraire permanente entre la tradition et la modernité. Ces œuvres nous interrogent sur la position périphérique et marginale qu'elles accordent à l'insularité et à ses différentes représentations. Le dialogue méditerranéen que nous souhaitons voir naître à travers elles pourra-t-il ouvrir une brèche dans la cohésion menaçante des formations

---

<sup>1</sup> Je pense notamment aux nombreux ouvrages théoriques et critiques qui ont su définir et redéfinir la littérature et sa réflexivité ainsi que les relations que cette dernière établit avec les actants qui permettent les caractérisations de la représentation littéraire et le statut de l'écriture. Roman JAKOBSON, « Linguistique et poétique » 1960 in *Essais de linguistique général*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Points », p. 218-220. — Roland BARTHES, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 262-4. — Michel BUTOR, *Répertoire II*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1964, p. 128-9. — Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1978, p. 50-1. — Michael RIFFATERRE, *La Production du texte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979, p. 9-11. — Jean-Marie GOULEMOT, « De la lecture comme production de sens » in Roger CHARTIER (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Éditions Payot-Rivages, 1985 — Umberto ECO, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985, p. 70-1. — Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985 — Antoine COMPAGNON, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1998, p. 278-281. — Yves CITTON, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 127-9. — Pierre BAYARD, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2009, p. 47-8.

manichéennes qui sont à nouveau en train de diviser le monde ? L'écriture peut-elle ébranler — comment et pour quel(s) lecteur(s) ? — le fatalisme d'une modernisation agressive ? Derrière ses masques parfois cruels et souvent provocateurs n'offre-t-elle pas un sens de la mesure et un possible de l'humain ?

Dans une analyse d'une telle ampleur, bien qu'une visée personnelle la sous-tende toujours, le désir de *dire* certaines choses incite à trouver de quelle manière les dire pour qu'elles soient *entendues*. Il impose une exigence d'ordre nominaliste qui conduit à définir le plus précisément possible les termes qui vont être employés : masques, figures, schème, insularité, insularisation en particulier. Les mots justes sont donc plus que souhaitables et le sens de ces mots doit être précisé. Et ceci s'avère davantage nécessaire si, comme le suggère Vladimir Jankélévitch<sup>1</sup>, le langage est fait pour la communication et que dans le monologue il dépérit. Les masques identitaires sont intimement liés aux injonctions et aux interdictions explicites ou implicites que la société — qu'elle soit continentale ou insulaire et parfois selon des rapports de miroitements, fascination, rejet complexes entre l'une et l'autre — intime à ses sujets. Les schèmes sont des phénomènes sociétaux qui traversent et infiltrent tous les comportements sociaux, familiaux, sexuels, économiques qui ont interrogé Jean-Jacques Wunenburger : « Comment en effet rassembler dans une même conception des faits en apparence aussi différents qu'un cauchemar durant le sommeil, une rêverie au bord de l'eau, un fantasme sexuel, une fiction romanesque, l'anticipation d'un événement à venir, la représentation de Dieu par un peintre ? »<sup>2</sup>. La fonction du schème, définie par Emmanuel Kant, comme « représentation d'un procédé général de l'imagination pour procurer à un concept son image »<sup>3</sup> est une réponse, certes, mais une réponse qui débouche sur bien des questionnements. Le schème sert en effet à désigner deux phénomènes différents : les manifestations sensibles et intellectuelles et leur origine. C'est la raison pour laquelle le terme de schème « ne vise qu'à rendre présents des rapports. En tant que tel il n'est rien »<sup>4</sup>. Un "rien" d'où naissent et où reviennent les différentes possibilités de schématisation concrète : mots, images, formes, rythmes... Le schème n'a jamais été une abstraction, c'est un mot qui met son signifiant sur un processus inductif générant une multiplicité de représentations et un processus déductif qui, inversement, remonte de celles-ci vers celui-là.

---

<sup>1</sup> Voir Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Éditions Montaigne, 1963

<sup>2</sup> Jean-Jacques WUNENBURGER, *L'imaginaire*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1991, p. 3.

<sup>3</sup> Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, *op. cit.*, p. 152.

<sup>4</sup> Jean-Paul SARTRE, *L'Imagination*, Paris, Folio, coll. « Essais », 2005, p. 65.

Le schème (du grec *skèma*) se présente dès lors comme une sorte de représentation sensible, visualisable, mais réduite à l'état d'esquisse encore bien indéterminée, dont l'usage permet précisément de mener un concept vers des exemplifications perceptives et, inversement, des perceptions particulières vers un référent catégoriel unique.<sup>1</sup>

Le schème est également définissable dans la façon qu'il a de s'extérioriser dans la langue, la musique, la peinture, l'art en général et de s'enrichir sans cesse soi-même par un phénomène d'intussusception... En littérature, le schème ne s'incarne pas seulement dans des idées : les idées ne sont pas l'apanage de la littérature et on les retrouve tout aussi bien dans d'autres matières et sciences humaines : en histoire, en philosophie, en politique, en sociologie... L'apanage du schème littéraire réside dans l'incarnation de ces pensées dans une langue particulière mais encore faut-il analyser en quoi elle est particulière, unique, ou relevant d'une époque, d'un ensemble d'œuvres. Celle de Marcu Biancarelli est marquée d'une exagération par généralisation à outrance, légifération en quelque sorte de l'ontologie singulière ; celle de Michel Houellebecq est caractérisée par les mélanges de niveaux de langue, les allusions et les excès de l'obscénité qui cohabitent avec des pointes infimes de poésie et d'empathie ; celle d'Angelo Rinaldi possède une manière néo-proustienne de peindre des caractères, une ironie mordante qui côtoie la douce nostalgie des méandres de la psychologie et un lyrisme viscontien. Bien sûr, il y a d'autres strates de représentation que celles où se repère le fonctionnement lexical, syntaxique, rhétorique, stylistique qui constitue les masques idiosyncrasiques d'un récit. Il y a également des structures actanciennes, des *topoi* et motifs, des schémas de comportements, des genres et des sous-genres de récits. La richesse d'acquisition et d'exploitation de toutes ces figures, la mobilité mentale avec laquelle on peut passer des unes aux autres, seront celles de l'analyse et, d'une manière générale, de la réalité dans son ensemble. Le schème amplifie, donne une profondeur à la simple réalité du masque physiologique. On est en face d'une réalité qui est déjà culturellement "striée", selon le terme deleuzien, par nos références culturelles. Traversées par un schème, la figure ou l'image ne sont pas immobiles mais maintiennent un dynamisme, un mouvement qui les relie à d'autres figures, à d'autres images, et participent à la polyphonie de plus vastes ensembles littéraires, mythiques, imaginaires par la manifestation d'une pluralité de voix et de consciences autonomes. Le schème serait donc soumis à

---

<sup>1</sup> Jean-Jacques WUNENBURGER, « La créativité imaginative, le paradigme autopoïétique » (p. 153-182) in Cynthia FLEURY (dir.), *Imagination, imaginaire, imaginal*, Paris, PUF, coll. « Débats philosophiques », 2006, p. 159.

cette puissance productrice, cette continuelle transitivity qu'évoque pour nous l'imaginaire. De même l'image ne se stabilise pas dans les contours qui la fixent provisoirement. De l'imaginaire, elle retient la mobilité et cette possibilité infinie de déformation qui la promet, par la mort, à de nouvelles naissances. Le schème, dont Kant avait reconnu la fonction médiatrice, est le mouvement même de l'imaginaire en sa permanente "métamorphose".<sup>1</sup>

Dans l'optique de cette analyse, nous procéderons donc en premier lieu à l'exploration définitoire qu'il convient d'apporter à certains mots et à leurs variantes : opposition entre schème, schématisation et schématisme, relations du Visage au visage, de la figure aux masques. On insistera sur ce qui, dans notre civilisation, symbolise la "partie haute" d'une personne : sa tête au sens concret, abstrait et symbolique du terme, autrement dit son visage en tant qu'il appartient au paradigme éthique du Visage. Contre l'idée d'un visage-en-soi (qui, en fait, est impossible et ne mènerait qu'à une description de type phénoménologique), si on opère un rattachement du visage à une catégorie esthétique (figure) ou éthique (Visage), on développe à l'endroit d'un visage singulier une émotion bien plus forte parce que la reconnaissance d'un *item* permet de constater la différence qui existe entre celui-ci et la réalité, la variation qu'opère ce *tel* visage par rapport à sa schématisation catégorielle : « l'homme est le seul des animaux qui a su s'inventer mille masques, mille figures, le seul qui émet sans cesse un nouveau visage, qui réinvente sans cesse sa figure. »<sup>2</sup>

Au-delà du triptyque "Visage-émotion-société", la réflexion se portera sur les figures féminines, masculines et enfantines comme autant de préludes aux *imago*s maternelles et paternelles. Sous la direction du schème insulaire, l'homme et la femme, en proie à des afflictions psychiques qui les rongent de l'intérieur, sont amenés à s'interroger sur une identité fluctuante, morcelée et déterritorialisée. Cet état confusionnel profondément déstructurant s'inscrit dans des dimensions affectives et narcissiques qu'ils ne semblent pas pouvoir dépasser. Ils sont touchés par une mélancolie désignant « toutes les formes de maladie de l'âme (nos névroses), avec leur cortège de souffrances morales et de troubles physiologiques »<sup>3</sup>. *Murtoriu : Ballade des innocents, La Possibilité d'une île* et *La Maison des Atlantes* interrogent l'être humain, *via* leurs personnages, dans ses limitations (géographiques, intellectuelles, imaginatives, sentimentales, etc...) accentuant le dualisme, dans le sens d'une

<sup>1</sup> Stanislas BRETON, « Symbole, schème, imagination. Essai sur l'œuvre de R. Giorgi » (p. 63-92) in *Revue Philosophique de Louvain*, Louvain, Quatrième série, tome 70, n° 5, 1972, p. 73.

<sup>2</sup> Valère NOVARINA, « La parole opère l'espace » (p. 98-103) entretien réalisé par Gilles COSTAZ, in *Le Magazine littéraire*, n° 400, juillet, 2001, p. 102

<sup>3</sup> Marc FUMAROLI, *La Diplomatie de l'esprit*, Paris, Hermann, coll. « Savoirs Lettres », 1998, p. 406.

déliation entre le “physique” et le “symbolique”, entre sa capacité à comprendre le monde et l’incapacité à s’y intégrer. Ensuite, la figure de l’enfant, au sein de la famille, laisse découvrir les figures paternelles et maternelles et la discontinuité des relations qui se modulent entre eux car l’enfance des personnages est perçue comme une dette généalogique, une véritable initiation, un passage vers la rupture inéluctable. Le père et la mère, au sein de *Murtoriu : Ballade des innocents*, *La Possibilité d’une île* et *La Maison des Atlantes*, peuvent-ils encore représenter un point d’ancrage rassurant pour l’enfant et ainsi façonner un adulte délesté de toutes angoisses et ressentiments ? Face à la violence renouvelée d’un réel tragique, les personnages biancarelliens, houellebecquiens et rinaldiens exposent un univers masculin et féminin en déclin où les valeurs fondamentales de l’existence et de repli sur soi-même, de compromissions, d’hésitations, de renoncement et d’abandon nourrissent un schème de l’humain que cette thèse tentera d’exposer. Si chaque roman tire sa part de singularité, les récits n’échappent pas à la redondance de visions qui traduisent les vicissitudes de l’homme et de la femme modernes et interpellent le lecteur sur les nouveaux visages littéraires que ces derniers présentent.

Une partie de la réflexion s’attardera également sur la critique, voire les solutions, qu’entraîne la dramatisation/amplification/caricature du désir. Une observation qui ne se contentera pas d’analyser les dérives sexuelles du libéralisme sans chercher à décortiquer les différents discours et ses formes parfois subtiles qui tentent de circonvenir cette idéologie de l’hédonisme individuel. De ce point de vue, nous interrogerons le caractère profondément oscillatoire de l’œuvre de Michel Houellebecq et les tentations de la caricature et de l’utopie qui permettent d’y échapper peut-être très artificiellement. Le lien entre l’Éros et l’insularité est à chercher dans la voie d’une opposition entre monisme passionnel et dualisme mécaniciste-hédoniste, autrement dit deux formes différentes d’insularisation qui se déploient notamment chez Angelo Rinaldi lorsque l’homosexualité est évoquée. Selon Daniell, dans les sociétés contemporaines industrialisées où les vaincus du combat économique et sexuel peinent à faire entendre leurs voix, l’amour échoue, s’échoue sur les rives de la performance et de l’efficacité qui transforment le sens, les formes et les signes du plaisir érotique : « l’amour reste un village enchanté d’où sont exclus les vieux, les moches, les difformes, les désargentés, [...] la tyrannie des apparences et de la jeunesse persiste plus que jamais ».<sup>1</sup> Chaires tristes ou marquées par les empreintes ravageuses du temps, le corps biancarellien, houellebecquien et rinaldien est au centre des interrogations qui le place au croisement d’un

---

<sup>1</sup> Pascal BRUCKNER, *Le Paradoxe amoureux*, Paris, Grasset, 2009, p. 38.

nouveau narcissisme et d'une intégration sociale supposée. Les narrateurs vont également porter un regard misérabiliste sur le tragique de la vieillesse, perçue comme un avilissement social, moral et politique, dont nous interrogerons les modalités dans une troisième partie. Une quatrième partie cernerait la problématique de l'insularité, le processus d'insularisation et la dialectique du déplacement (évolutions, interactions et perspectives dans les champs sociaux, culturels, géographiques) qui façonnent le schème insulaire, envisagé dans les œuvres indépendamment les unes des autres mais également les unes en regard des autres. Les modalités d'un schème du déplacement participent à l'appréhension de l'espace induit par le départ biancarellien, l'errance houellebecquienne et l'exil volontaire rinaldien qui font de l'Ailleurs, surgissant dans l'Ici morose ayant pour corollaire l'immobilité, un horizon animé d'espoir, d'envie, de désir et de renouveau.

Les thèmes du Visage, des masques, des figures, du langage, du corps, de la vieillesse, de la double convocation entre le Même et l'Autre, du rapport à l'altérité, au lieu et de la dynamique qui les lie et les anime se condense, par la puissance discrète du hasard, sous la plume virtuose de Patrick Grainville offrant avec poésie une conclusion à cette introduction qui appelle à la réflexion et à la poursuite de la lecture :

Je ne voulais pas regarder devant moi les visages. J'avais honte. Un paysage m'exaltait, un visage me traquait. Mon Verbe luxuriant me permettait de masquer le visage. J'éludais la question qui revenait sur tous les travestissements possibles. Je ne parlais que d'un visage à travers la multiplicité de mes fuites. Quel visage ? Proche, perdu... J'aimais les monstres, les totems, les distorsions, la démesure, la transfiguration de la moindre figure. Mais aujourd'hui, l'âge venu, je cours moins vite, mon souffle a des accrocs. Je ne puis plus me dérober au cercle des visages revenus. De partout ils reviennent. Mais ont cessé de conspirer. Enfin je les regarde, je les caresse. Je peux. Je n'ai plus peur. Les galaxies sont vides, les monstres sont fatigués, mais les visages n'en finissent pas de s'enrichir, de se creuser. Je ne suis plus coupable. Je ne suis plus épié. J'ai pardonné aux visages, ils m'ont enfin accepté. Je vois le visage de l'homme. Ce mot me faisait horreur.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Patrick GRAINVILLE, *L'Atelier du peintre*, Paris, Seuil, coll. « Cadre Rouge », 1988, p. 95-6.

## I. VISAGE ET MASQUES

### I.A. VISAGE DE L'INSULARITE

La première analyse que propose cette thèse souhaite présenter quelques-uns des rapports qui lient l'expression d'une identité singulière ou plurielle définie comme un construit relationnel et dynamique entre les actants et les masques empruntés par l'auteur, ses narrateurs, ses personnages, leurs fonctions et leurs rôles. L'interrogation suscitée par la thématique générale sur le statut référentiel, fonctionnel et signifiant de l'île, au sein de la trame narrative et de sa réception, participe activement de cet enjeu entre "Visage" et "masques". Il convient alors d'analyser cette distinction, de différencier l'infini du Visage du modelage figé des masques.

#### I.A.1. Hypothèses terminologiques

Le visage existe certes au sens anatomique — il est la partie antérieure d'une boîte crânienne, dotée d'organes de sens, de muscles, etc. — mais il n'acquiert de sens que d'être un visage-pour-autrui dans l'espace d'une rencontre où se nouent les différents enjeux de la sensibilité esthétique, de l'affectivité morale et du jugement éthique. Il est donc à la fois une réalité concrète et abstraite. Il est dans son immédiateté la plus perceptible une manifestation diffuse de l'individualisation, de l'interrogation identitaire singulière tout en s'offrant comme le signe de l'essentialisation de la figure humaine. Le visage est à la fois le premier plan de la rencontre singulière et l'arrière-plan de l'humain. Il est *un* visage déterminé sur *le* Visage qui ne prend son sens que de l'universel. Grâce à cette double fonction, moi qui regarde le visage, je me reconnais dans cette altérité qui me regarde à la fois comme un *tel* singulier pris dans une relation et un *untel* exemplaire d'une essentialité, d'une situation qui relève du schème de l'humain. Parallèlement, la métaphore du visage et sa charge symbolique lient de manière consubstantielle l'apparence au sentiment identitaire. C'est sans doute dans cette perspective qu'Albert Camus nous rappelle que « nous finissons toujours par avoir le visage de nos vérités »<sup>1</sup>. Le visage ferait "remonter" ainsi "la vérité de derrière" mais cette vérité qui remonte prend fatalement l'allure du masque ou plutôt des masques. Car il n'y a pas de vérité

---

<sup>1</sup> Albert CAMUS, *Le Mythe de Sisyphe* (1942), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, p. 130.

de l'être. Il n'y a qu'un désir de vérité toujours en écart par rapport aux représentations sensibles et intellectives et à leurs différentes focalisations.

Le paradigme s'appuyant sur le triptyque conceptuel du schème-Visage-vérité relève de matrices d'opérations de la pensée, de l'indicible et de l'ineffable, mais demeure le centre énergétique des représentations : le désir de vérité, la tension vivante du schème, le flux qui nous porte au visage d'autrui composent les trois angles du triangle fondateur de l'humain. En revanche, il faut insister sur le caractère circonstanciel, historique, existentiel et ponctuel des masques car le danger consiste toujours à leur octroyer une dimension essentialiste et universalisante : cette tendance à figer les masques dans une pseudo-essentialité, c'est ce qu'on appelle le schématisme, la répétition, les métaphores mortes, l'esthétisme, etc... Mais les masques sont cependant indispensables à toute aperception empirique et pragmatique, ils sont la phase phénoménologique de notre compréhension du monde, de l'autrui, mais aussi de l'acte littéraire :

Le masque réel préfigure une « phénoménologie de l'être effectivement masqué, entièrement travesti, [qui] est alors pure négativité de son propre être ». Cette pure négativité n'en exige pas moins un apprentissage qui permet de passer du masque concret et partiel au masque virtuel et total de l'être.<sup>1</sup>

Sur le plan des représentations se trouvent donc les masques, premières perceptions du réel, puis la figure qui s'attache à les unifier en une intentionnalité, enfin le visage qui est l'idée non formalisée. Mais ce mouvement inductif ne fonctionnerait jamais s'il ne se doublait pas, toujours, du mouvement inverse, déductif. C'est parce qu'il y a d'abord le schème, l'idée inaugurale du Visage qu'il peut y avoir une intuition de la figure et un acte sélectif de perception et d'interprétation des masques.

Le Visage, il ne s'agit — il faut le souligner — que d'un mot, un signifiant, et parce que ce signifiant peut subir les effets de la connotation de son signifié, le mot Visage ne doit pas être pris au sens propre évidemment : il ne s'agit ni de réalité physique ou psychique, ni de singularité. Le Visage, au sens où nous l'entendons ici, n'a pas de référent concret dans le réel. Notre position, en la matière, ne peut être que métaphorique. La métaphore du Visage est en définitive une catachrèse ! Ici s'exprime la dimension linguistique et surtout littéraire du problème, car la langue aussi se compose de figures... qui cherchent à dire le Visage de

---

<sup>1</sup> Jacques ISOLERY, *François Augiéras : Trajectoire d'une Ronce*, Paris, L'Harmattan, coll. « Homotextualités », 2011, p. 38. L'auteur cite pour argumenter sa pensée Gaston BACHELARD, *Le Droit de rêver*, Paris, PUF, 2007, p. 203-4.



l'humain. Ce qu'il y a derrière le mot Visage, c'est la question : "Qu'est ce qui fait l'humanité de l'humain ? ", autrement dit, qu'est-ce qui fait que l'humain est lié au Sens ? On pense à Robert Antelme qui raconte son expérience des camps et dit que les Allemands ont pu y détruire les corps, les volontés, les personnalités mais jamais atteindre le cœur de l'humain qu'il nomme l'*espèce humaine*, autre façon de dire le visage, la persistance du Sens au sein d'un univers privé de significations<sup>1</sup>. Le visage est une reconnaissance immédiate, trans-historique et trans-spatiale permettant « *cette réflexion de l'existence de l'autre dans l'altération de mon existence* »<sup>2</sup>. Par-delà toutes les différences sensibles, il y a un point qui relie l'homme du Néandertal à la plupart des fictions d'extraterrestres ou à un être plongé dans le plus long ou le plus profond ou le plus définitif coma ou encore à un cadavre : on reconnaît ou on imagine en eux une dimension humaine si minimale et infime soit-elle. Mais de quoi se compose le visage de cet humain, ce que nous appelons le schème de l'humain ? Pour certains, ce sera la possibilité d'éprouver des sentiments d'amour et de pitié, pour d'autres l'intelligence, pour d'autres la pensée et la capacité à l'exprimer, pour d'autres l'impératif catégorique et la morale, pour d'autres la supplication... mais dans tous les cas, la spécificité du Visage, du schème de l'humain, c'est d'engager l'être dans une relation pour et avec autrui, dans la perspective d'un mouvement de sens. La définition du Visage ne peut donc pas être connue sur un mode épistémologique mais sur celui, éthique, du regard. De ce point de vue, la conception relève bien de la pensée d'Emmanuel Levinas<sup>3</sup>.

La seconde interrogation que pose le Visage est la façon dont il vient à moi dans le monde. Ce sont bien sûr les traits physiques de sa figure mais ces aspects physiques ne sont rien en tant que tels. Ils sont pris dans l'idée d'une intentionnalité, d'une signification de notre présence ensemble. Se projettent sur la figure et sur l'expérience phénoménologique de celle-ci une volition, une intention à mon égard et j'éprouve dans le même temps une intentionnalité à son égard : cela peut aller de l'indifférence au désir, de l'amour à la haine, etc. Ce que la figure instaure dans le monde, c'est le caractère concret d'une position

---

<sup>1</sup> Voir Robert ANTELME, *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978

<sup>2</sup> Michel GUERIN, *La Terre et la pitié*, tome 1, Arles, Actes Sud, coll. « Le génie du philosophe », 1990, p. 118. Cette réflexion provient d'une analyse de la pensée de Rousseau dans *L'Essai sur l'origine des langues* dont la thèse rappelle que « le langage procède du déséquilibre et de l'excès : on nomma l'autre homme géant avant de le reconnaître homme » (*Ibid.*, p. 113).

<sup>3</sup> Voir Emmanuel LEVINAS, *Le temps et l'autre*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1983 — *Éthique et infini - Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 1984 — *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 1990

sensorielle, affective et psychique d'une rencontre signifiante avec autrui. Autrui est celui qui vient vers moi, et parce que sa figure est la concrétisation sensible du Visage humain, son regard induit une même expérience à mon égard. Le visage vient à nous dans l'expérience réciproque de la figure. C'est la figure d'autrui qui m'octroie une figure, c'est son regard qui est capable de me poser comme un Visage ou de me nier comme présence et ainsi malmener cet écart qu'un « visage voit entre soi et sa propre image »<sup>1</sup>.

Suite à la définition du visage, s'expriment les masques, terme que l'on utilise ici aussi comme métaphore. Le masque est ce qui donne une densité individuelle et circonstancielle à la figure, qui l'inscrit dans les aléas du temps et de l'espace. Le masque participe de la dramatisation de la vie sociale<sup>2</sup>. Il est composé de multiples aspects. Les grandes catégories du sexe, de l'âge, de la race ; celles plus diversifiées des niveaux socioculturels, des pratiques (par exemple religieuses, socio-économiques, etc.), des comportements, des désirs, bref tout ce qui fait la spécificité d'un individu pris en tant que tel ou au sein d'un couple, d'un groupe, d'une nation, d'une civilisation, d'une histoire. Si le visage relève du Sens, si la figure appartient à la signification, le masque renvoie à l'interprétation. On a ici le même type de rapport entre l'inconsistance du schème (le Visage), la consistance des schématisations (la figure) et les stéréotypes des schématismes (les

---

<sup>1</sup> « Il n'y a pas d'origine. Qui s'observe au miroir, vieillissant, avance à reculons vers un visage absent qui serait son visage d'enfance, présent en filigrane dans sa présente image. L'enfance serait demeurée là, dans son visage présent. Elle y demeure ; mais elle y est à l'abandon. L'enfance est cet abandon qui nous abandonne dès l'enfance. L'abandon est le commencement. Ça commence, dès l'enfance, par cet écart qu'un visage voit entre soi et sa propre image. L'origine n'est pas une ; elle est ce doublement. Aussi n'y a-t-il pas d'Origine. L'origine du temps et du vieillissement est l'écart déjà là entre ses deux visages, que voit déjà l'enfant. Il se voit au miroir ; se voit vu par les yeux des autres. Se reconnaît, se sait reconnu » — (telle est l'analyse de Marc LE BOT, « L'enfance » (p. 17-23.), *Corps écrit*, n° 32, « L'Origine », décembre 1989, p. 17.)

<sup>2</sup> « *Persona*, d'abord, c'est le masque. Voilà qui témoigne, à l'origine, d'une pratique théâtrale passée de Grèce à Rome et retrouvée aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, par exemple, dans les divertissements élizabéthains et dans la commedia dell'arte : oublié et s'oubliant derrière son personnage, l'acteur perd alors son identité pour devenir tout entier comme un idéogramme en mouvement ; son masque, beaucoup plus qu'un emblème d'illusion, s'offre au spectateur pour le signe d'une réalité différente de la vie quotidienne, débridée jusqu'à la grimace dans la comédie, énigmatique jusqu'au symbole dans la tragédie. » (Robert ABIRACHED, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994, p. 19.). L'exacerbation du masque au théâtre est sans doute liée à la nécessité, d'une part, de le faire accéder d'emblée à la reconnaissance par le public de la figure générale à laquelle il appartient (le fourbe, l'idiot, l'amoureux, l'intrigant, la fille à marier, etc.) et, d'autre part, au fait que la réciprocité du Visage ne peut fonctionner immédiatement au théâtre entre le personnage et le public. Le rapport de réciprocité repose ici, non pas sur les personnes, mais entre le public et l'œuvre.

masques) dont l'interprétation est en quelque sorte préfabriquée culturellement. Il y a le schème (l'idée, au sens platonicien du terme, c'est-à-dire une présence mais totalement abstraite, une sorte d'intuition majeure), l'archétype qui en est la figure universelle (une sorte de schéma mental ou de géométrie premiers) et puis les stéréotypes, figures "locales" qui incarnent dans le temps et l'espace ces archétypes primitifs, enfin les masques qui singularisent la figure, la font varier et évoluer. Et cependant, la difficulté est grande de séparer le masque du stéréotype. Et peut-être, justement, existe-t-il dans l'homme une capacité à faire vivre le masque de telle sorte qu'il puisse ainsi échapper à son aliénation et retrouver le mystère de la figure. Michel Foucault, quant à lui, voit dans les masques la décomposition des visages :

Ce n'est plus la folie des Caprices qui nouaient des masques plus vrais que la vérité des figures ; c'est une folie d'en dessous du masque, une folie qui mord les faces, ronge les traits ; il n'y a plus d'yeux ni de bouches, mais des regards venant de rien et se fixant sur rien (comme dans l'Assemblée des Sorcières) ; ou des cris qui sortent de trous noirs (comme dans le Pèlerinage de San Isidoro)<sup>1</sup>.

Le masque libère de la fixité, de la servitude de l'identité personnelle et permet ainsi une révélation progressive de l'identité sociale en se prenant au jeu de l'interaction avec autrui. Clément Rosset propose de repenser le rôle d'autrui dans son rapport au moi en affirmant qu'il n'y a d'identité que sociale et officielle car « si le moi ne peut se recommander que de sa propre mémoire, il ne peut s'agir que de sa mémoire d'être social et par conséquent, il n'est d'autre moi que le moi social »<sup>2</sup>. Hélène Chauchat abonde également dans ce sens lorsqu'elle affirme qu'« il n'y a pas d'individualité qui se construise en dehors de l'ordre social, pas d'individualité qui ne soit rapport à ce monde, [de sorte] que l'on peut dire que *l'identité est et ne peut être que sociale* »<sup>3</sup>. L'identité personnelle que l'on ne cesse d'évoquer en toutes circonstances ne serait qu'une

personne fantomale qui hante ma personne réelle (et sociale), qui rôde autour de moi, souvent à proximité mais jamais tangible ni attingible, et qui constitue ce que Mallarmé, dans le premier de ses Contes indiens, appelle joliment sa « hantise ». Mon fantôme le plus

---

<sup>1</sup> Michel FOUCAULT, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961, p. 636.

<sup>2</sup> Clément ROSSET, *Loin de moi. Étude sur l'identité*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Essais », 1999, p. 27.

<sup>3</sup> Hélène CHAUCHAT, « Du fondement social de l'identité du sujet » (p. 7-26) in Hélène CHAUCHAT et Annick DURAND-DELVIGNE (dir.), *De l'identité du sujet au lien social*, Paris, PUF, Coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1999, p. 8.

familier sans doute, mais enfin mon fantôme ; et un fantôme n'est jamais qu'un fantôme même s'il vous visite de près et se décide même parfois à prendre carrément votre place<sup>1</sup>.

L'identité personnelle, fantasme ontologique, superflue sur la scène de la vie quotidienne, demeure malgré tout nécessaire à toute conception morale de l'existence car

chaque fois que se produit une crise d'identité, c'est l'identité sociale qui est la première à "craquer" et à menacer le fragile édifice de ce qu'on croit éprouver comme le moi ; c'est toujours une déficience de l'identité sociale qui en vient à perturber l'identité personnelle, et non le contraire comme on aurait tendance à le penser.<sup>2</sup>

La personnalité sociale qui « ne constitue pas l'unité d'une identité personnelle mais l'agrégat aléatoire de qualités qui lui sont reconnues ou pas au hasard de l'humeur de son entourage »<sup>3</sup> demeure un masque et il ne s'agit pas de le nier mais d'en être libre. L'identité sociale est une reconnaissance des autres, "une identité pour autrui" se définissant comme « un système de sentiments et de représentations par lequel le soi se spécifie et se singularise [...] en tant que personne et en tant que personnage social »<sup>4</sup>. La dichotomie s'opérant entre l'identité personnelle et l'identité sociale fait irrémédiablement penser à la notion de Paul Ricœur dans son ouvrage *Soi-même comme un autre* : « Le maintien de soi (je souligne), c'est pour la personne la manière telle de se comporter qu'autrui peut compter sur elle »<sup>5</sup>.

Après avoir mis en relief, de façon encore très sommaire, la différence qui sépare et relie en même temps le Visage et les masques, introduire la notion de figure qui synthétise la relation entre ces deux notions paraît nécessaire, légitime et cohérente. Les notions que sont le figural, la figure et le figuratif sont consubstantielles sans être pour autant synonymes ou symétriques. Le figural, qui peut être désigné comme la dimension du texte qui succède à l'espace de lecture en y transgressant l'acte de lecture même, pourrait se définir également comme la réponse à l'interrogation de la capacité réflexive d'une image. Si l'image pense, si l'esthétique est transcendée par un débordement du sens, comment dès lors retranscrire ce phénomène ? La forme et le caractère événementiel du langage sont une réponse :

---

<sup>1</sup> Clément ROSSET, *Loin de moi. Étude sur l'identité*, op. cit., p. 28.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 17-8.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>4</sup> Pierre TAP, « Introduction » (p. 7-13), in Pierre TAP (dir.), *Identité individuelle et personnalisation. Production et Affirmation de l'identité*, Toulouse, Privat, coll. « Sciences de l'homme », 1980, p. 8.

<sup>5</sup> Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Ordre Philosophique », 1990, p. 195.

La matière sensible du discours a une valeur « déictique » en ce qu'elle se montre elle-même orientée vers le monde. Et c'est aussi de là que le discours puise son pouvoir de transmuier les signes abstraits en vecteurs de ce qui excède leur existence linguistique. Il y a là une événementialité « ordinaire » du discours où le figural est déjà impliqué si l'on veut bien admettre qu'il recouvre tout le champ des interactions entre forme linguistique et forme non-linguistique<sup>1</sup>.

La limite trouble entre la dimension littérale et la dimension figurée du langage et de sa force expressive en est une autre :

Posons ceci que *le figural ne procède pas de formes hétérogènes au discours (telles que le « sensible » ou l'« espace ») mais que, bien plutôt, en lui c'est le fond différentiel qui remonte et vient froisser les relations proprement linguistiques de l'énoncé. [...] Ce qu'on essaie de cerner ici sous le nom de « figural » n'est autre que le passage de la différence dans le champ oppositif linguistique, en réponse à une « circonstance » de discours.*<sup>2</sup>

La figure serait « un mouvement dialectique systématique entre concret et abstrait, matériel et conceptuel, et finalement [...] entre réalité et représentation, entre vérité et illusion, entre être et paraître »<sup>3</sup>. Georges Didi-Huberman note pour sa part

le caractère absolument *opérateur* et *différentiel* de cette notion [la figure] [...]. Cette nature purement opératoire de la figure explique pourquoi il est si difficile, impossible même, de la définir comme une chose ou comme une relation simple : la figure est toujours entre deux choses, deux univers, deux temporalités, deux modes de significations [...]. Elle est entre la forme sensible (*schéma*) et son contraire la forme idéale (*eidos*)<sup>4</sup>.

La figure renvoie toujours à une intentionnalité globalisante mais vivante, donc insaisissable autrement que sur le plan intuitif. Elle est la manière dont la littérature pense à travers le dynamisme des formes et leur potentiel de sens. Le figural, qui est l'aspect sensible qui se trouve exclu des choses par le discours, ne relève pas de la perception mais de l'intuition, on ne peut avoir que l'intuition de l'autre, le désir flou de l'autre. Mais cette intuition de la figure ne peut pas naître sans recourir aux masques circonstanciels, le désir passe par les objets

<sup>1</sup> Laurent JENNY, *La Parole singulière. Préface de Jean Starobinski*, Paris, Belin, coll. « Poche », 2009, p. 19.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 89-92.

<sup>3</sup> Philippe DUBOIS, « La question des Figures à travers les champs du savoir : le savoir de la lexicologie : note sur *Figura* d'Erich AUERBACH » (p. 11-24) in François AUBRAL et Dominique CHÂTEAU (dir.), *Figure, Figural*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 1999, p. 14.

<sup>4</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 1995, p. 96.

partiels du fantasme. Le figuratif est quant à lui définissable comme subordination au thématique et permet l'accession au plan des valeurs conceptuelles du *visible* au *lisible* pour comprendre comment s'opère dans l'écriture, « l'intimité essentielle de la parole avec le « silence » ». <sup>1</sup> Le visible donne à voir à l'individu. Ce dernier décèle le temps d'une vue ce qui se dérobe autant que ce qui se présente. Il y a une dimension du discours esthétique qui est à voir plutôt qu'à lire, qui appartient donc au domaine du sensible davantage qu'à celui de l'intellect. Dès lors le figuratif conduit sur la voie du figural, de la figure purement visible : « Ce livre-ci proteste : que le donné n'est pas un texte, qu'il y a en lui une épaisseur, ou plutôt une différence, constitutive, qui n'est pas à lire, mais à voir. » <sup>2</sup> Olivier Schefer affirme que

le *figural* ou la pure figure *fait sens sans faire histoire* : quelque chose est à voir et à comprendre qui ne peut se dire mais seulement se montrer. Toutefois le figural ne désigne pas uniquement, et par la négative, quelque figure non narrative, dégagée de son modèle intelligible, incarnée en référent textuel et par conséquent non mimétique (au sens où la *mimesis* s'articule à l'*historia*) : le figural se veut bien plutôt expression d'une réalité en excès, en débordement sur l'ordre discursif et intelligible. Il y a bien un référent du figural, et non une pure autonomie de la forme visible. Dans ces conditions, la question du sens est moins évacuée ou mise hors circuit que n'est profondément modifiée celle du mode de *signification* propre au *logos*. <sup>3</sup>

La figure de l'insularité permet par conséquent d'introduire une analogie concrète pour représenter les sociétés actuelles. Leur structure individualiste, qu'une politique ultralibérale a légitimée à coups de grandes réformes sociétales, relève d'un schéma où s'intriquent l'enfermement insulaire du sujet et la dilution des anciens repères et valeurs identitaires. Ceux-ci permettaient jadis à chaque individu, chaque groupe, chaque classe sociale, chaque nation de se distinguer des autres : par conséquent de pouvoir dialoguer avec eux, que ce soit sur le mode irénique ou conflictuel. L'homme moderne rinaldien et l'homme post-postmoderne biancarellien et houellebecquien voient le monde se déstructurer et se repaître de l'auto-folklorisation d'une société décadente. Le thème d'une irréversible déliquescence de la société est souvent mis en relief par un Marc-Antoine qui ne peut réprimer un dégoût moral et esthétique face à l'état du monde, s'assimilant avec amertume à ses compatriotes corses qu'ils jugent passifs : « Nous serions perdus, étrangers à une société

---

<sup>1</sup> Laurent JENNY, *La Parole singulière. Préface de Jean Starobinski, op. cit.*, p. 196

<sup>2</sup> Jean-François LYOTARD, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 9.

<sup>3</sup> Olivier SCHEFER, « Qu'est-ce que le figural ? » (p. 912-925.), in *Critique*, n° 630, Paris, novembre 1999, p. 916.

qui a évolué sans nous, esseulés auprès d'une langue qui a progressé dans son contexte propre, au ban d'une nation avec laquelle nous ne faisons pas corps. » (*MU*, 214) Le décadentisme biancarellien réhabilite l'idée de ruine, de monde finissant, amenant Marc-Antoine à s'interroger, entre désillusion et lucidité, sur l'avenir de la société corse :

Supprimez nos grandes écoles, chassez nos préfets, éliminez les salutaires véhémences de la presse parisienne : que deviendrions-nous ? Nous serions le peuple le plus déconfit, nous serions seuls sur terre, emplis d'affliction, et nos monuments n'auraient plus aucun sens. Supprimez nos commémorations, nos touristes et nos grandes surfaces : nous déambulerions comme des zombies (*MU*, 214).

Marc-Antoine et Daniell partagent une anémie morale qui témoigne d'un vitalisme affaibli par des névroses qui sont celles de la société à plus grande échelle : l'omniprésence de la mort, la quête identitaire, l'évolution des comportements violents dans les relations interpersonnelles, le caractère spectaculaire de la vie moderne et de la société du spectacle... Daniell loue l'idéologie conservatiste et fait l'éloge d'un passé idéalisé regrettant le développement continu de la société de consommation. Il déplore dans un premier temps la perte de morale puisque désormais « [l]a mise à mort de la morale était en somme devenue une sorte de sacrifice rituel producteur d'une réaffirmation des valeurs dominantes du groupe [...]. Toute forme de cruauté, d'égoïsme cynique ou de violence était donc la bienvenue » (*PI*, 49-50). Cette perte est en grande partie liée à la disparition progressive de la morale judéo-chrétienne :

une foi catholique profonde, unanime, massive structurait la vie sociale et l'ensemble des comportements depuis des siècles, elle déterminait la morale comme les relations familiales, conditionnait l'ensemble des productions culturelles et artistiques, des hiérarchies sociales, des conventions, des règles de vie. En l'espace de quelques années, en moins d'une génération, en un temps incroyablement bref, tout cela avait disparu, s'était évaporé dans le néant. (*PI*, 347)

C'est pourtant de cette même société, symbole de vie à la fois collective et individuelle, que les perceptions biancarelliennes, houellebecquiennes et rinaldiennes souhaitent sensibiliser le lecteur à l'importance des images insulaires. N'est-ce pas le lecteur qui, en définitive, cherche, à travers le négatif des situations intersubjectives de ces romans, un horizon de réconciliation ? De ce point de vue, il y aurait bel et bien une possibilité de lecture herméneutique et éthique de ces trois textes où, dès lors, masques et figures joueraient un rôle

d'indices et retranscriraient en des termes neufs et des figures revitalisées l'indéfini de la notion d'humanité, du schème humain.

Les utopies houellebecquiennes et dans une moindre mesure celles de Marcu Biancarelli sont ironiques et tragiques. Pas d'homme ni de société sans contraintes. Et ces contraintes, le plus souvent morales, sont les masques qui incarnent diversement l'unité d'une pensée transcendantale qui se développe en figures, celles-ci s'incarnant dans les comportements singuliers des masques : ainsi le schème républicain se déploie-t-il à travers les trois grandes figures morales de la liberté, de l'égalité et de la fraternité, chacune de ces figures s'incarnant dans les diverses pratiques existentielles et comportementales qui incombent à chacun au regard de la légalité que règlent les normes de la juridiction. La transcendance qu'évoque Jean-Claude Michéa est essentiellement religieuse. L'idéologie républicaine n'étant pas une transcendance, elle pose des valeurs immanentes à l'homme et à la société démocratique. Dès lors, le mythe de la libération individuelle devient une "croyance" transcendantale et cause le retour de *la guerre de tous contre tous*. La relation intersubjective, dans la conception moderne occidentale, centre le regard sur les signes d'une économie socioculturelle de la figure individuelle. La figure individuelle se doit de signifier la position du sujet dans le vaste marché de la consommation : celle des biens, du désir et de l'énergie. Mais justement cette figure ne peut jamais apparaître dans la vérité de ses fondements égotistes : elle revêt une multitude de masques qui sont la source de l'éclatement du sujet moderne. La figure se doit impérativement à elle-même et aux autres (c'est tout comme) de *faire bonne figure*. Songeons seulement au scandale *politique* (au sens grec de la *polis*) que représente la burqa ! La burqa est aussi un masque, mais un masque uniforme qui fait disparaître la quasi-totalité, voire la totalité des traits de la figure humaine. Ce qui reste de la figure (le regard) ne cesse de renvoyer au Visage en barrant ce qui constitue pour l'Occident son incarnation singulière.

Pour Jean-Claude Michéa, l'Occident moderne aurait pour élément fondateur le traumatisme des guerres de religions des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. La guerre civile idéologique, où les individus sont particulièrement marqués par des « passions belliqueuses »<sup>1</sup>, est la guerre désocialisante par excellence. Refonder une nouvelle société *via* le projet « d'une société rationnelle, plaçant le fondement de son existence pacifiée dans la seule dynamique des

---

<sup>1</sup> Jean-Claude MICHÉA, *L'empire du moindre mal : Essai sur la civilisation libérale*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2010, p. 31.



structures impersonnelles du Marché ou du Droit »<sup>1</sup> suppose qu'une issue positive s'offre aux hommes qui ne cessent de s'affronter et de s'entretuer au nom de l'Idée morale, philosophique et religieuse. La volonté de juguler ces sources de discordes amène le Pouvoir à fonder la vie en commun sur une tout autre base. Non plus celle d'une cité idéale mais celle d'une logique du "moins mauvais" répondant à la philosophie « politique du moindre mal »<sup>2</sup>. L'État, désormais soumis au libéralisme du Droit (le libéralisme politique) et au libéralisme du Marché (le libéralisme économique), est amené à s'investir, mais doit faire preuve de neutralité sur la question des valeurs, veiller avec attention à ce que la liberté des uns n'empiète pas sur celle des autres. Le libéralisme demeure irrémédiablement le courant de la modernité qui a su porter jusqu'à son point le plus radical et le plus cohérent cette exigence. Le seul langage commun que l'on puisse trouver entre les hommes tient à leurs aptitudes supposées naturelles qui consistent à toujours se guider au mieux selon leurs intérêts. Dès lors, de la mise en commun de ces intérêts égoïstes découlerait logiquement une harmonie sociale amenant *le commerce de tous avec tous* à mettre fin à *la guerre de tous contre tous*. Or,

[l]'intérêt égoïste, dans lequel l'Économie politique tend nécessairement à voir l'unique moteur rationnel des conduites humaines, est précisément la seule raison d'agir qui ne puisse jamais constituer par elle-même ce qu'on appelle, depuis Nietzsche, *une valeur* [...] *au nom de quoi* un sujet peut décider, quand les circonstances l'exigent, de sacrifier tout ou partie de ses intérêts, voire, dans certaines conditions, sa vie elle-même.<sup>3</sup>

Dans la solution philosophique libérale, la morale, bien que "for intérieur", est amenée à être privatisée au même titre que certaines ressources et matières premières. Le projet libéral s'efforce à ce qu'aucune des solutions privées ne puissent servir de base à une politique. Les libéraux se présentent dès lors toujours comme les tenants d'un discours qui signe la fin des idéologies :

Les humains, tout au moins les humains de la dernière période, adhéraient semble-t-il avec une grande facilité à tout projet nouveau, un peu indépendamment de la direction du mouvement proposé ; le *changement* en lui-même était à leurs yeux une valeur. Nous accueillons au contraire l'innovation avec la plus grande réticence, et ne l'adoptons que lorsqu'elle nous paraît constituer une amélioration indiscutable. (*PI*, 404-5)

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>3</sup> Jean-Claude MICHÉA, *L'Enseignement de l'ignorance*, Paris, Flammarion, coll. « Climats », 1999, p. 25-6.

Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi recherchent le sens de l'homme dans son rapport au milieu, à son environnement mécanique et artificiel. Mais tout porte à croire que cette recherche est *négative*, comme on parle de mystique négative, qu'elle ne peut exprimer son éventuel positif qu'en étalant le masque des turpitudes, erreurs et désarrois des utopies modernistes. L'impossibilité du positif prend sa source dans la volonté de Marc-Antoine et Tonio de ne pas s'inscrire durablement dans une société occidentale de consommation personnaliste où des politiques et des stratégies ne cessent de se développer en faveur de la promotion de l'individualisme et d'un libéralisme culturel. Chez Daniell<sup>1</sup>, le constat est à nuancer tant son attachement conservateur à la technologie moderne est emblématisé par un attrait pour des objets high-tech. Une technologie à distinguer de la consommation puisque c'est en *homo consummatus* que Michel Houellebecq apprécie la technologie moderne occidentale. Tous trois se marginalisent et se voient refuser un statut qui est celui de devenir des êtres désirants et désirés, des êtres de lien, des êtres de paroles et de projets. À l'heure de la mobilité triomphante, d'une mondialisation sans limites et d'une consommation débridée, les narrateurs biancarellien, houellebecquien et rinaldien aspirent à une nouvelle société basée sur une éthique rigoureuse, garante des valeurs, des rapports aux liens socio-affectifs soudés et d'un bonheur collectif. Sous un mélange d'idéalisme échevelé et de cynisme, d'ironie troublante, d'indignation mélodramatique, les narrateurs sont mus par un élan humaniste, porteur de valeurs sincères et responsables, et une envie d'ailleurs, mais l'État avec tous ses rouages de pouvoir et de bureaucratie entrave l'exercice de la liberté individuelle et fait passer l'homme du désir à l'ennui et de l'ennui au désir sans jamais accéder au bonheur. Cependant, le mythe de la libération individuelle entraîne paradoxalement des frictions incessantes qui ne peuvent être réglées que par une accumulation procédurière de décrets, jurisprudence, etc., destinée à réguler les relations entre individus.

### **I.A.2. Le corps insulaire**

L'approche de l'insularité qu'expriment tour à tour ces auteurs s'inscrit ainsi analogiquement dans une représentation ontologique *a priori* négative de l'identité individuelle que nous allons explorer ultérieurement. Le corps, à l'image de l'île séparée du continent, marque en premier lieu la rupture, la distance, la limite du soi avec l'extériorité, avec l'autrui. La relation intersubjective ou la fusion désubjectivante implique ce négatif de la rupture. C'est particulièrement vrai, évidemment, dans la relation érotique passionnelle. La

réciprocité et la proximité avec l'autre psyché peuvent conduire à un développement de l'activité créative de l'esprit humain, amplifier des états émotionnels et des sentiments, ou tout aussi bien engendrer de la violence. Mais le négatif de cette séparation autorise aussi à terme le positif de la rencontre, de la relation, voire de la fusion. Le corps comme délimitation est ainsi appréhendé comme un enclos, voire une prison de l'identité où le visage, signe d'individualité, renvoie par une rhétorique de la synecdoque au territoire du corps.

Le corps, en dehors de ses manifestations concrètes — gestes, façons d'agir, postures, positions —, demeure un support d'expression à la fois ontologique et culturelle. Il constitue le réceptacle de traits identitaires où le visage s'impose comme le pôle primordial du sentiment d'identité. Le schème identitaire postule implicitement qu'il y ait une harmonie sans solution de continuité entre le schème du Visage, le schématisme ponctuel et singulier des masques et leur interprétation selon le registre des figures qui constituent la synthèse figurale des deux et leur lien nécessaire. Le corps apparaît dès lors comme une structure à la fois organique, symbolique et ontologique. Le corps comme support symbolique représente un enjeu important dans le discours social et dans l'imaginaire individuel ou collectif. Il contribue, *via* son façonnement culturel induit par les sociétés libérales, à fonder les identités individuelles par la diffusion de ses figures, particulièrement celles que l'on peut regrouper sous l'appellation des figures de mode dont on connaît le pouvoir considérable de fascination et de coercition mentales. L'appréhender dans sa matérialité et dans les représentations qu'il génère fait du corps individuel une partie intégrante du corps social. L'étranger ou le paria sont également des figures répertoriées — sur le mode négatif du symptôme — de la socialité. Le corps est dès lors un signifiant de la langue, un support d'expression, un élément de la syntaxe et de la grammaire sociales qui ne peut fonctionner qu'à la condition de s'intégrer au registre socio-linguistique majoritaire, à ses niveaux de langue, à l'économie générale des indices sociétaux.

Si le corps physiologique polarise un ensemble de paradigmes appuyant des processus de distinction tels que la droite et la gauche, l'intérieur et l'extérieur, l'organique et le spirituel, le corps propre et le corps d'autrui, le corps symbolique de son côté est un opérateur politique et social de premier ordre qui permet la classification des individus et des relations qu'ils entretiennent entre eux. Les normes culturelles propres à la catégorisation de classe posent le corps comme un objet sociologique d'où se dégagent des normes corporelles spécifiques à des populations. Les perceptions sociales et morales du corps qui concentrent la pensée libérale sur les *habitus* et les usages sociaux du corps témoignent de la réalité matérielle de ce même corps qui s'inscrit dans la culture et le langage et ne peut en être

séparé. L'acculturation consiste à intégrer ces normes sous la forme d'automatismes réglant les différentes zones du social : pratique de drague, *flirts*, sexualité de l'homme-animal ou comportements normés de couples pour ce qui est du désir, recherche de la performance, nécessité de la séduction et du spectacle, soumission de l'homme technologique dans l'ordre professionnel, délégation progressive des prérogatives familiales à des instances d'experts en éducation, etc... Mais le corps organique se manifeste le plus souvent à la conscience dans des zones d'excès par rapport à ces automatismes : l'érotisme charnel, la douleur, les performances physiques si "modernes", les symptômes, l'hystérie qui évoque le refoulé social en même temps que la nature enfouie, la maladie voire la mort qui rôde et permet à l'individu de ressentir avant de penser. Dans de telles situations, il semble que le corps se mette à parler un autre langage que celui des normes sociales. La réflexion entre le soi et le corps organique est ainsi analysé par Henri Michaux comme « des exercices de relation entre moi et mon corps »<sup>1</sup>. Enfin, le corps est une structure structurée et structurante qui témoigne de l'«être-avec», de l'«être au monde» et s'apparente, selon Maurice Merleau-Ponty, à « un système de systèmes voué à l'inspection d'un monde »<sup>2</sup>. Isaac Bazié écrit que « la perception du corps ne peut se faire en dissociation de l'espace qu'il occupe »<sup>3</sup>. Dans sa dimension organique, le corps est l'instrument de mesure de cet espace, son *échelle* : « la proportion concerne les rapports entre les dimensions [de l'espace], l'«échelle» les rapports entre ces dimensions et celles du corps humain. »<sup>4</sup> Conjointement le corps et le territoire contiennent et expriment l'identité individuelle mais également collective. Sur la géographie du corps, la figure apparaît ainsi comme la capitale, le centre complexe et fractal de son territoire, grâce auquel celui-ci s'élève à la noblesse harmonieuse d'un bassin identitaire.

La figure comme signe indiciel du territoire corporel est assimilable métaphoriquement au prolongement que l'on est en droit d'émettre quant à l'île comme figure condensée du continent. L'île se veut soumise à une délimitation territoriale *naturelle* car « l'insularité présente l'insigne avantage d'inscrire cette unité présumée dans un territoire dont les frontières sont naturelles et n'ont pas à être tracées sur le sol ».<sup>5</sup> Unité que l'on

---

<sup>1</sup> Henri MICHAUX, *Face à ce qui se dérobe*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1975, p. 85.

<sup>2</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *La Prose du Monde*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1969, p. 110-1.

<sup>3</sup> Isaac BAZIÉ, « Corps perçu et corps figuré » (p. 9-24), in Isaac BAZIÉ (dir.), *Le corps dans les littératures francophones*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, Études françaises, vol. 41, n° 2, 2005, p. 16.

<sup>4</sup> René DAUMAL, *Le Mont Analogue*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1981, p. 17.

<sup>5</sup> Gérard LENCLUD, *En Corse : une société en mosaïque*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, coll. « Ethnologie de la France », n° 33, 2012, p. 37.

retrouve dans les constituantes de la construction identitaire. Le terme “délimitation” suggère une insularité gigogne : le schéma de l’île est mis en abyme par la clôture du corps où rayonne, par-delà la multiplicité de ses masques, la figure insulaire en tant qu’elle porte en elle le *figural* du visage. La *naturalité* insulaire présume d’une transcendance identitaire entre l’île-figure et le continent-corps. L’île n’est pas seulement la figure de son continent, elle est aussi la figure du cosmos. Gilbert Durand affirme d’ailleurs que

si la notion de centre intègre rapidement des éléments mâles, il est important de signaler ses infrastructures obstétricales et gynécologiques : le centre est nombril, *omphalos* du monde [...]. C’est pour ces raisons utérines que ce qui sacralise avant tout un lieu c’est sa fermeture : îles au symbole amniotique, ou encore forêt dont l’horizon se clôt lui-même. [...] Le lieu sacré est bien une cosmisation.<sup>1</sup>

Le visage de l’île se constitue de ces différentes analogies, et c’est bien là ce qui fait la richesse de son symbolisme. L’île est à la fois elle-même dans ses spécificités, ses masques, mais aussi l’autre du continent en tant que figure de complétude ou d’opposition, et enfin l’Autre cosmique comme *omphalos* :

l’insularité [est désignée] comme l’*omphalos*, c’est-à-dire le nombril, mais aussi le bouclier ou la coupe. En réalité, l’*omphalos* est aussi le point central et le point le plus haut du bouclier. Et l’image de l’île s’élevant, montagne au-dessus des eaux, qu’Homère, dans *l’Odyssée*, évoque à plusieurs reprises, constitue aussi « le trait d’union naturel entre le ciel et la terre, entre le monde des Olympiens et celui des hommes ».<sup>2</sup>

Cette pluralité est suffisante pour expliquer le caractère polymorphe des valeurs que l’île peut incarner, la réversibilité de ses images.

Le visage de l’insularité révèle un sentiment d’appartenance à un ensemble géographique délimité qui s’amplifie par une volonté d’affirmation face à cet ensemble. De ce postulat découle même une transcendance de la sensibilité personnelle de l’insulaire face à l’extérieur, face à une altérité extérieure. La relation qu’entretient l’insulaire avec les individus extérieurs à l’île est souvent marquée par la fameuse fierté (orgueil ?) insulaire qui est placée avant tout sens commun. L’ambiguïté relationnelle est de mise et se manifeste principalement dans le rapport avec la “culture touristique”. Le patrimoine est un trésor qui fait la fierté de l’insulaire mais ce dernier exprime une vive appréhension à la venue du

---

<sup>1</sup> Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*, op. cit., p. 281.

<sup>2</sup> Anne MEISTERSHEIM, *Figures de l’île*, Ajaccio, DCL Éditions, 2001, p. 25. Cette dernière cite Sylvie VILATTE, *L’insularité dans la pensée grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 22.

“touriste” comme vecteur d’altérité, cet Autre « beaucoup moins compris comme le partenaire possible d’une *rencontre* toujours singulière, que comme un pur objet de consommation touristique et d’instrumentalisations diverses. »<sup>1</sup> L’insulaire développe une méfiance alliée à la susceptibilité, un orgueil par surestimation du Moi qui, à terme, peut entraîner un isolement social. Ces traits de personnalité qui caractérisent la relation aux autres peuvent témoigner du caractère paranoïaque que semble par moments développer l’insulaire.

Parler d’un “visage de l’insularité” où l’île apparaît comme un lieu de production événementielle et de formation individuelle conduit à s’interroger sur les modes de figuration qui seraient inhérents à cet espace géographique particulier. Mais est-il possible de concevoir l’élément géographique sans l’élément historique ? Selon Alberto Asor Rosa, la géographie « est la forme concrète que l’espace revêt au moment où il se place dans l’histoire »<sup>2</sup>. L’espace et le temps sont deux notions conceptuelles inséparables sur le plan des catégories *a priori* de l’entendement et sur celui de l’expérience empirique : l’espace est justifié et objectivé par l’histoire qui lui donne une signification autre (espace psychologique, socioculturel, géopolitique) dépassant la représentation liée au lieu au sens physique du terme. Personnifiée par sa figure<sup>3</sup> qui l’oppose à l’anonymat indifférencié, ancrée dans une réalité anthropo-géographique tout à la fois historique, politique, sociologique, l’île accède à la *reconnaissance* et traduit la volonté de se positionner au cœur du monde. Elle est le lieu cosmogénique, c’est-à-dire un espace mental et affectif puissant.

Il convient de rappeler qu’il y va ici d’une histoire des représentations (textes et images) et non pas d’une nature de l’île elle-même. Le “visage” de l’île est un paysage figural dont l’apparente spontanéité naturelle est en fait soumise à l’art, la tradition, la culture<sup>4</sup>. La Corse et Lanzarote seraient donc ces entités dynamiques et paradoxales, espaces à la fois immuables et fluctuants, images paradisiaques et infernales, terres de l’utopie collectiviste ou de l’isolement, figure de la béatitude ou de la solitude et de la mort. Ce monde en soi est un monde qui s’affirme dans sa totale autonomie et qui est à lui-même son propre centre : le microcosme insulaire est donc aussi le centre du monde où se donnent à voir l’émotion, le souvenir, le berceau nostalgique du sens. Considérée comme nombril du monde, comme

---

<sup>1</sup> Jean-Claude MICHÉA, *L’empire du moindre mal : Essai sur la civilisation libérale*, *op. cit.*, p. 83.

<sup>2</sup> « la geografia [...] è la forma concreta che lo spazio assume nel momento in cui esso si colloca nella storia » (je traduis), in Alberto ASOR ROSA (dir.), *Letteratura Italiana. Storia e Geografia. L’era Contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, p. 6.

<sup>3</sup> Voir Anne MEISTERSHEIM, *Figures de l’île*, *op. cit.*

<sup>4</sup> Voir Anne CAUQUELIN, *L’Invention du paysage*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2011

centre spirituel primordial, la figure de l'île est l'*analogon* de la figure de l'être. Elle est un lieu de significations, d'intérêts, d'intentions et de valeurs qui sont des stéréotypes dont on ne sait jamais vraiment s'ils sont projetés par le continental ou intériorisés et revendiqués par l'insulaire. En somme, autant de masques dont le caractère circonstanciel rend néanmoins compte, par sa force analogique, de la possibilité d'entrer dans le cercle de connaissance de l'autre. Connaissance ou méconnaissance d'ailleurs, comme en témoigne le malaise de Marc-Antoine : « J'ai compris que j'avais toujours été un étranger. [...] [Les gens] n'arrivaient pas à me situer et moi je ne comprenais plus rien à mon pays. » (*MU*, 52-3)

Le visage qu'affichent les îles biancarellienne, houellebecquienne et rinaldienne se veut l'étendard d'une représentation, l'imminence d'une révélation, l'écho d'une vérité. L'exploration de l'espace insulaire délivre des indices d'altérité et d'humanité qui sont autant d'espoirs pour la réalisation accomplie et globale de l'homme : « La vision du monde depuis ce centre des certitudes » (*MU*, 9) témoigne du rapport à soi, à l'autre et de la relation au monde que l'insulaire perçoit par le biais de multiples masques dont il tente d'interpréter l'intentionnalité globale, celle de la figure qui lui permettrait de saisir, enfin, la vérité du visage : celui de l'île, de l'autre, du sien et du monde. La figure comme le motif insulaire est assimilable à une *Gestalt* qui unifie les masques tant « l'espace se trouve porteur, non seulement de fonctions matérielles, mais aussi de valeurs sociales. C'est pourquoi tout espace peut être défini comme une forme (*Gestalt*) sociale de la réalité qui intervient dans le champ de valeurs et structure la cognition de cette réalité. »<sup>1</sup> Mais accéder à la cognition de la réalité est-il l'équivalent de l'accès à sa vérité ?

Si le visage semble partager les mêmes caractéristiques des métaphores vives<sup>2</sup> et l'île celles des métaphores mortes — l'adjectif "insularisé" étant quasiment lexicalisé —, tous deux répondent à un double positionnement pour caractériser la situation insulaire décrite par Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi : l'artificiel et le réel, face et surface, le profond et le superflu, dedans et dehors, soi-même et l'autre, l'essence et l'apparence. La pensée de Daniell sur l'île atteste de ces notions et cette réflexion houellebecquienne peut être transposée à la découverte d'un visage :

Sur une carte au 1/200 000<sup>e</sup>, en particulier sur une carte Michelin, tout le monde a l'air heureux ; les choses se gâtent sur une carte à plus grande échelle, comme celle que j'avais

---

<sup>1</sup> Gustave-Nicolas FISCHER, *Psychologie des espaces de travail*, Paris, Armand Colin, coll. « U Psychologie », 1989, p. 7-8.

<sup>2</sup> Voir Paul RICŒUR, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1997

de Lanzarote : on commence à distinguer les résidences hôtelières, les infrastructures de loisirs. À l'échelle 1 on se retrouve dans le monde normal, ce qui n'a rien de réjouissant ; mais si l'on agrandit encore on plonge dans le cauchemar : on commence à distinguer les acariens, les mycoses, les parasites qui rongent les chairs. (*PI*, 258)

Un rapprochement excessif semble ainsi détruire les bénéfices de la *Gestalt*, anéantir les effets de reconnaissance de la figure, supprimer le postulat du Visage : la vérité du masque est une véritable *défiguration*. La révélation du visage se réalise de la même manière, à savoir du général au particulier : ignorance vs méconnaissance, connaissance vs reconnaissance, attrait vs dégoût. L'espace géographique insulaire et le visage appréhendé comme une surface suggèrent que

le fait de façonner ou de modifier les surfaces de contact entre le dedans et le dehors peut constituer une façon de moduler le rapport entre le sujet et son monde, de composer avec sa condition d'expulsé à soi-même, jeté dans un dehors périlleux auquel on ne peut se fier. [...] [Jean Starobinsky] fait l'hypothèse que peintures, masques, vêtements viennent occulter la surface naturelle en la dissimulant sous une surface surajoutée et renforcent ainsi la défense du visage et du corps livrés au contact direct avec le dehors<sup>1</sup>.

Ces attentions singulières portées à la figure humaine opèrent un déplacement métaphorique vers le non-lieu et le non-temps du visage de l'île. Sans doute est-ce depuis ce non-lieu que se forge le schème insulaire du lieu idéal. Dans la singularité. Dans la suspension temporelle impliquée par la sacralité implicite qui habite le visage insulaire puisque dans l'île « les saisons reviennent immuables, et l'on croirait que rien ne change » (*MA*, 371).

### **I.A.3. Le visage de l'insulaire**

Donner un visage à l'île revient de fait à personnifier l'insularité permettant une évaluation sociale et culturelle à laquelle chacun adhère à sa façon. Tout visage dit l'identité qui établit le premier lien de la relation humaine. Le visage insulaire exposé par Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi se montre investi de conceptions et de genèses créatrices développées autour de ses traits spécifiques : frontière climatique, environnementale, fragmentation politique, langagière et culturelle et communication des espaces.

---

<sup>1</sup> Ellen CORIN, « Le beau et ses visages : les aléas de la subjectivation », (p. 15-43), in *Le Beau*, Trans : Revue de psychanalyse, n° 7, Montréal, 1996, p. 16.



Dans la conception moderne d'un monde occidental uniformisé que regrettent les auteurs en « *observateur[s] acéré[s] de la réalité contemporaine* » (PI, 21) le sens du visage de l'homme prend toute sa dimension symbolique avec l'autre. Le visage, à l'image de l'île, est un pôle de convergence de l'humanité, de la figuration identitaire, et opère une réduction de la multiplicité des expressions en une singularité individuelle. "Dévisager" permet l'ouverture vers une possible altérité dont le fondement essentiel réside dans la reconnaissance mutuelle, celle du soi et de l'autre. La reconnaissance d'une possible altérité au-delà des oppositions anciennement codifiées (origine, statut social...) est acceptée mais cette acceptation de l'idée de l'autre n'est pas équivalente à celle de sa différenciation comme tel. L'individu n'est pas un semblable différent, il est *l'autre* d'une sorte de *mêmeté* rappelant tout de même que « la singularité du visage en appelle à celle de l'homme c'est-à-dire à celle de l'individu, atome du social, indivis, conscient de lui-même, [...] se posant en "je" et non plus en "nous autres" »<sup>1</sup>. Le visage et sa toute personnelle singularité engage l'individu dans sa relation au monde et avec autrui, cet autre néanmoins complémentaire. En témoigne la première réflexion de Daniell lors de la convention des Elohim à Lanzarote, lorsque ce dernier rencontre Gianpaolo, un sympathisant : il avait « un visage qu'on devait certainement rencontrer chez des primitifs italiens dont le nom m'échappait pour le moment » (PI, 250). La pensée de Daniell est l'exemple caractéristique de la prégnance d'un schéma culturel subconscient sur l'identification d'une réalité. L'identification de l'autre passant par la découverte du visage stimule un imaginaire et participe activement aux processus mémoriels du souvenir. L'engagement dans une relation avec l'autre, marqué du sceau de la découverte identitaire passe donc irrémédiablement par le visage et s'en retrouve conditionné car il est amusant de reconnaître que face à « une très jolie jeune fille [...] tous les visages s'ouvrent, toutes les difficultés s'aplanissent » (PI, 214).

Le visage possède cette absolue nécessité d'offrir à tout "monde" l'unification du multiple comme le suggère Georg Simmel, car

une unité ne prend jamais de sens et d'importance que dans la mesure où elle a en face d'elle une multiplicité dont elle constitue précisément la cohérence. Or, à part le visage humain, il n'est au monde aucune figure permettant à une aussi grande multiplicité de formes et de plans de se couler dans une unité de sens aussi absolue<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> David LE BRETON, *Des visages. Essai d'anthropologie*, Paris, Métailié, 1992, p. 52.

<sup>2</sup> Georg SIMMEL, « La signification esthétique du visage », (p. 137-144), in *La Tragédie de la culture*, Paris, Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 1988, p. 138.

Le visage fait sens, donne sens dans l'absolu processus de présentification. Il est une forme saisie dans sa singularité et présente une variation à l'infini. L'infinitude du visage insulaire prend socialement et culturellement sens dans la volonté de considérer l'île et le visage qui l'individualise, en fragments du monde. Le sentiment d'infini du visage ne saurait apparaître sans le caractère insaisissable et constitutif de ce dernier, notamment lorsque pour le stage d'hiver élohimate dévoilant l'édification de l'ambassade, Daniell se rend à Lanzarote accompagné de Patrick, un fidèle :

Les gigantesques formations sableuses plongeaient dans l'océan d'un bleu éclatant ; nous volions à basse altitude et je pouvais distinguer les figures qui se formaient sur le sable, engendrées par le mouvement du vent, évoquant parfois des lettres, parfois des formes d'animaux ou des visages humains (*PI*, 223)

L'île, conjointement au visage, est souvent considérée comme « un laboratoire »<sup>1</sup> des rapports de l'homme à son milieu en raison de la richesse et de la diversité proxémique des êtres, mais aussi des imaginaires, des symbolisations et des réflexes mentaux liés à l'insularité. En effet, l'étroitesse de sa surface n'est en rien une entrave à la multitude des combinaisons. Soustraire au visage tout indice d'altérité et d'humanité revient à briser le lien d'union à son monde, à son espace, à l'autre, à une communauté sociale et culturelle et à participer activement à la négation de l'individu soucieux d'exploiter son unicité. Or plus la société insulaire accorde de l'importance à l'individualité, plus la valeur du visage témoigne de cette représentation soucieuse de vérité, d'une indicible éthique morale.

Si le Visage ne peut être qualifié d'insulaire, seule la figure s'incarnant en spécificités (raciales, sexuelles, etc.), le visage de l'insularité amène à définir la relation existant entre l'identité et le lieu de l'appartenance mais également avec la connaissance et la *re-connaissance* de cette identité par les acteurs de la vie sociale car « de toutes les zones du corps humain, le visage est celle où se condensent les valeurs les plus hautes : matrice d'identification où miroite le sentiment d'identité, où se fixent la séduction, les nuances innombrables de la beauté ou de la laideur »<sup>2</sup>. L'île comme d'autres régions du monde cependant serait un lieu où se donnent à voir des visages caractéristiques et caractérisés de l'insularité puisque, selon le protagoniste biancarellien, « il était plus ou moins facile de reconnaître une gueule de sa région natale » (*MU*, 60). Le visage de l'insulaire « [animé de] cet instinct terrien » (*MU*, 220) serait donc reconnu et reconnaissable et se présenterait comme

---

<sup>1</sup> Anne MEISTERSHEIM, *Figures de l'île*, op. cit., p. 127.

<sup>2</sup> David LE BRETON, *Des visages*, op. cit., p. 264.

la première marque de distinction de la condition insulaire : « Où que j’aïlle — et je suis allé dans bien des pays, mais la Diaspora corse a semé mes compatriotes partout — je reconnais, entre mille expressions dans la foule, cet air de vanité morose. » (*MA*, 177) La “gueule”, appellation argotique du visage, désigne la part de laideur ou de beauté animale dans l’être humain (c’est une façon d’effacer sa spécificité humaine) et exprime dans la citation la reconnaissance abhorrée de l’autre, cet autre appartenant justement au registre du “même” bestial, vaniteux et incapable d’étonnement. Mais le terme sous-entend également, de manière implicite, la présumée animalité de l’être insulaire que les clichés (l’insulaire, appelé le sauvage, est fantasmé comme proche de l’animalité) ont trop tendance à écraser de certitudes. Refuser la singularité d’un individu en niant les traits caractéristiques du visage qu’il présente, passe par la familiarité du langage. L’animalisation du visage entraîne la volonté de négation de l’individu. Le rapport humain est donc inversé, passant d’une relation horizontale où le soi est l’égal de l’autre à une relation verticale, hiérarchisée où l’un prend l’ascendant sur l’autre. Destituer l’homme de son visage, et donc par extension de son humanité, le prive d’exister sereinement, comme en témoigne Marc-Antoine Cianfarani lorsqu’il évoque les touristes débarquant sur l’île :

oui je suis fou et en plus je ne compte pas vivre au milieu de cette pagaille touristique, dans un endroit qui est déjà la propriété des étrangers, [...] puisque ça ne te dérange pas de vivre au milieu de ces gens-là, [...] j’irai respirer l’air pur là où je ne peux pas les voir, eux et leurs gueules de cochon. (*MU*, 46)

D’un côté, la coexistence d’une société traditionnelle anachronique au sein d’une économie capitaliste en plein essor ; de l’autre la prédation touristique laissant des stigmates indélébiles, la négation de la différence et l’autosuffisance intellectuelle. L’opposition des mentalités met en exergue la notion de xénophobie, dans son sens premier, à savoir le rejet d’autrui. À partir de ce constat se met en place une réflexion sur l’identité personnelle et sa relation avec celle de l’Autre. Une relation avec l’Autre difficile pour Angelo Rinaldi puisque, *via* Tonio qui s’interroge sur son hérité, il jette un regard critique sur la Corse, ce « pays de bassets noirs » (*MA*, 195). La référence à l’espèce canine, précisément, sert à dévaloriser l’insulaire au profit du métropolitain ou celui-ci au bénéfice de l’insulaire ou les insulaires entre eux. L’assimilation à l’espèce animale du visage humain permet à Tonio de s’exclure de la communauté insulaire puisqu’il se différencie de ces derniers et s’octroie une humanité qu’il refuse aux insulaires.

S'intéresser au visage revient irrémédiablement à s'intéresser à l'identité et donc à sa reconnaissance par Autrui comme en témoigne Marc-Antoine, le narrateur biancarellien, lorsqu'il a « essayé d'identifier quelques gueules familières, mais [il] ne connaissai[t] la plupart des participants que de nom ou de vue. » (*MU*, 142)<sup>1</sup> Alors, note Georg Simmel, « peut-être, des corps se distinguent-ils à l'œil exercé aussi bien que les visages, mais ils n'expliquent pas la différence comme le fait un visage »<sup>2</sup>. Le visage s'embellit ou se déprécie quand il s'anime sous le regard de l'autre :

la langue française recourt au mot regard, dont la racine ne désigne pas primitivement l'acte de voir, mais plutôt l'attente, le souci, la garde, l'égard, la sauvegarde, affectés de cette insistance qu'exprime le préfixe de redoublement ou de retournement. Regarder est un mouvement qui vise à reprendre sous garde... L'acte du regard ne s'épuise pas sur place : il comporte un élan préservant, une reprise obstinée, comme s'il était animé par l'espoir d'accroître sa découverte ou de reconquérir ce qui est en train de lui échapper. Ce qui m'intéresse, c'est le destin de l'énergie impatiente qui habite le regard et qui désire autre chose que ce qui lui est donné guettant l'immobilité dans la forme en mouvement, à l'affût du plus léger frémissement dans la figure au repos, demandant à rejoindre le visage derrière le masque, ou cherchant à se reprendre à la fascination vertigineuse des profondeurs pour retrouver, à la surface des eaux, le jeu des reflets.<sup>3</sup>

Les yeux apparaissent comme le centre géographique du visage. Le regard identifie et Alain Bonfand, en mentionnant les portraits et autoportraits de Pablo Picasso sur l'*imago* féminine, soulignait l'importance du "regard" : « Dans ce chaos prodigieusement maîtrisé, un élément se signale par sa présence obsédante : les yeux »<sup>4</sup>. La reconnaissance établie, impliquant de fait l'évidence d'une identité, donne à voir par le visage un ensemble de valeurs civilisatrices permettant l'intégration de l'homme dans la structure sociale :

Je ressens le besoin de retourner un peu vers la civilisation, de boire un coup, de me prendre une cuite aussi, le corps le demande, le cerveau aussi a besoin de se remettre à fonctionner. Changer d'habitudes, m'adresser à un être humain et entendre quelqu'un parler

---

<sup>1</sup> Une référence à la reconnaissance de l'Autre qui trouve une résonance bien particulière avec l'œuvre rinaldienne : « C'est ainsi qu'un jour, par hasard, nous nous rappelons tant de visages, tant de choses, mais il n'y a plus personne pour se souvenir de nous, et nous sommes encore vivants. » (Angelo RINALDI, *La Dernière fête de l'Empire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1980, p. 247)

<sup>2</sup> Georg SIMMEL, « La signification esthétique du visage », *op. cit.*, p. 138.

<sup>3</sup> Jean STAROBINSKI, *L'Œil Vivant*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1961, p. 11-2.

<sup>4</sup> Alain BONFAND, *Picasso, la peinture seule, (1961-1972)*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 14.

en face de moi, entendre quelqu'un qui existe et qui parle. Voir un visage, deux yeux et des lèvres qui remuent pour produire des sons. (*MU*, 173)

Le visage recèle de multiples significations virtuelles : sensibles, sentimentales, intellectives, qui participent à l'intense et jouissive découverte de l'autre et de soi dans le cours d'un événement qui est à la fois de rupture et de retour. Rupture avec l'aveuglement du quotidien et retour à une spontanéité altruiste ; rupture avec le silence et le solipsisme et retour aux mots de la tribu, aux sonorités de la langue maternelle et au regard de l'humain, quel qu'il soit. Rien ne dit toutefois que cet événement initie à une vérité plus haute, rien n'assure qu'il ne soit pas déceptif :

Une fois l'an, je fais l'effort de communier avec ceux de mon village, ces cousins éloignés d'en bas, si bienheureux qu'ils ont fini par s'oublier au fond de leur trou, d'une génération à l'autre. À l'origine, nous étions bien de la même tribu, visages et patronymes remémorent ce terreau originel collectif mais désormais les rapports se font rares, ce qui est parfait, et chacun reste chez soi en compagnie d'Internet et de la télévision. Je ne crois pas que ces vieilles attaches nous manquent réellement. Nous sommes bien ainsi, à la fois proches et étrangers, épargnés par l'hypocrisie et les faux-semblants. (*MU*, 137)

Au cœur du visage se tient également tapie la mémoire généalogique, l'origine commune que l'on ne choisit pas davantage que le nom. Mais les aléas de la modernité, de l'individualisme, de l'égoïsme et du repli transforment ce qui relevait d'une puissante charge symbolique — la tribu, la terre, l'origine et les mythes familiaux — en un fardeau de rituels contraignants désormais improductifs sur le plan communautaire et singulier. Certes, le visage est le lieu et la source du sacré, de ce à quoi l'on ne doit pas toucher, auquel il ne faut pas porter atteinte ; bien sûr, il définit par le « terreau originel collectif » (*MU*, 137) le rapport de l'homme avec autrui. Mais cette dimension sacrée peut persister et se pérenniser sous des formes et des modes que la répétition et l'artifice abâtardissent. Le sacré nécessite d'évoluer avec *l'habitus*. Contrairement aux idées reçues, il est lui aussi historique dans ses manifestations, mais pérenne dans son pouvoir de structurer la société. Le sacré, accentué par le rôle de la mémoire, modifie le sentiment d'identité jusqu'à en accroître la perception comme en témoigne l'aveu de Marc-Antoine. Ce sont les visages soumis à une temporalité inexorable plus que "l'idée du visage" qui favorise la réminiscence de relations passées : « Je me rappelle les visages qui étaient là, les silhouettes connues et inconnues, certains arrivaient des villages, d'autres de la ville, des gens du coin et des anonymes. Je me rappelle ce silence jusqu'au cimetière. » (*MU*, 237) Le visage se laisse découvrir rétablissant la valeur intrinsèque de

l'homme tant « le visage également est jardin, car il est le lieu par excellence de la manifestation de la vie, il est, pour ainsi dire, la luxuriante oasis du corps »<sup>1</sup> au sein d'un vaste territoire auquel il donne un sens cardinal.

#### **I.A.4. De quelques plis du visage**

L'unicité du visage est reconnue et ce constat demeure difficilement contestable. Élément premier de reconnaissance identitaire, il est essentiel à la communication verbale et non verbale et à la perception des émotions qui se donnent à voir sur les personnages à la fois biancarelliens, houellebecquiens et rinaldiens. Ces visages expriment les relations où les frontières intérieures-extérieures se dissipent, où la projection du sens s'établit dans la conception relationnelle de l'individu avec l'autre, où finalement toutes ces perceptions témoignent de « la mystérieuse faiblesse des visages d'hommes »<sup>2</sup>. L'organisation de la thématique de cette thèse, fondée sur la symbolique qui se dégage des visages, contribue à l'interprétation, à la compréhension et à la signification de la description mise en scène par les auteurs.

Dans l'œuvre houellebecquienne, le visage qu'arborent les personnages se trouve agressé par le temps, ce temps qui passe et lasse, duquel on essaye de réchapper avec le sentiment purement introspectif que l'on a su garder sa jeunesse, que l'on a su s'interdire de vieillir. La vieillesse ne semble « arriver qu'aux autres », fiction rassurante accompagnant la sensation hypocrite de différer de la masse. C'est dans cette optique que le vieillissement du visage agit comme une fonction anthropologique d'horloge naturelle décomptant les années qui séparent de la mort. Daniell, résigné, en fait l'amer constat : « J'avais la quarantaine *bien sonnée* ; mon visage était soucieux, rigide, marqué par l'expérience de la vie, les responsabilités, les chagrins ; je n'avais pas le moins du monde la tête de quelqu'un avec qui on aurait pu envisager de *s'amuser* ; j'étais condamné. » (*PI*, 310) L'expérience de la vie avec soi et avec l'autre vers laquelle converge la conscience de vieillir témoigne d'une appréciation sociale et culturelle et d'une conscience de soi. Le visage fait face à la résignation de son vieillissement et au racisme. Ostracisée, comme le remarque Daniel 24, « l'identité de nos visages — d'autant plus frappante que la plupart de ceux qui errent dans la région sont

---

<sup>1</sup> Mohamed RACHDI, *Art et mémoire : L'invention de l'oasis natale*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'ouverture philosophique », 2000, p. 72.

<sup>2</sup> Jean-Paul SARTRE, *La Nausée*, in *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 108.

d'origine espagnole ou maghrébine — est pour moi le signe certain de leur condamnation à mort. » (*PI*, 68) Le visage, marqué par la vieillesse, déroge aux normes de la société “jeuniste” qui érige en modèle à suivre la jeunesse comme idéal, la séduction comme symbole de modernité, la santé du corps comme modèle de sociabilité, la beauté comme source de consommation visuelle ou autre :

Cela s'observe, je l'avais déjà observé chez certaines personnes âgées : parfois leur visage est calme, statique, leur esprit paraît paisible et vide ; mais dès qu'elles reprennent contact avec la réalité, dès qu'elles reprennent conscience et se remettent à penser, elles se remettent aussitôt à pleurer — doucement, sans interruption, des journées entières. (*PI*, 380)

Cette idéologie contraignante et utopique s'oppose à une vision plus traditionnaliste d'une société où « il est vrai aussi que, vivant à une époque où les corps étaient moins exhibés, [on] surestimait l'importance de la beauté du visage. » (*PI*, 94) Le processus de vieillissement rappelle la fragilité de la condition humaine et il faut alors exhiber des signes visibles pour attester de sa résistance face au temps : c'est pour cela que « toujours les yeux de couleur claire, souligne Angelo Rinaldi, apportent au visage une note d'éternelle jeunesse. » (*MA*, 130) Aussi en sont-ils l'indice culturellement valorisé.

Face au miroir, devant la propre nudité de son visage, l'homme contemporain se heurte au jugement cynique de la société qu'il a intériorisé. La déformation de son visage l'exclut de tout ou partie du champ social. Isabelle, premier véritable amour de Daniell, se suicidera au terme d'une longue et douloureuse métamorphose physique, due au poids des années et aux affres de la vie, signe de dépossession et d'enlaidissement : « Elle avait pris au moins vingt kilos. Même le visage, cette fois, n'avait pas été épargné : bouffie, couperosée, les cheveux gras et en désordre, elle était affreuse. » (*PI*, 93) C'est par la détérioration du visage que passe le rejet, notamment dans la société actuelle valorisant la jouissance de l'apparence. L'homme, humilié puis renié dans son appartenance au groupe, se heurte à une double non-reconnaissance par lui-même et par les autres. Dans l'imaginaire social et culturel des sociétés occidentales libérales le visage est synonyme de jeunesse et sa dégradation témoigne d'un renoncement à soi et aux autres. Car « à partir d'un certain âge, la vie devient administrative — surtout. » (*PI*, 149) Ce constat semble se démocratiser et suivre la trajectoire hyperbolique de l'avancement du libéralisme contemporain. N'y échappent même pas les acteurs du capitalisme sauvage puisque désormais les commerçants chinois eux-mêmes

ont avec eux le même rapport immédiat, direct, qu'un Occidental pourra avoir avec la beauté de son visage — et au fond à plus juste titre, puisque, dans un système politico-économique suffisamment stable, s'il arrive fréquemment qu'un homme soit dépouillé de sa beauté physique par la maladie, si la vieillesse de toute façon l'en dépouillera inéluctablement, il est beaucoup plus rare qu'il le soit de ses villas sur la Côte d'Azur (*PI*, 206).

Perdre la beauté et la jeunesse de son visage revient à perdre de sa superbe et les fondements de ce narcissisme élémentaire indispensable à l'établissement d'une mentalité saine dans les étapes fondatrices de la construction d'un soi maîtrisé et affirmé. L'emprise du temps sur le visage peut être violente, rongant de fait les années qui le séparent de sa pleine humanité : « je scrutais son visage que le temps a marqué non pas tant en y imprimant des rides, qu'en le vidant peu à peu de sa chair, comme s'il le creusait de l'intérieur. » (*MA*, 108) L'altération du visage désenchanté l'existence compromettant ainsi sa pleine expression sociale qui reste inséparable de l'importance sociale que confère l'estime de soi.

Au-delà du processus de vieillissement, il existe plusieurs motifs qui plissent et déforment la figure et le visage, ces mêmes plis qui font la vie profonde d'un visage en attestant de son expressivité. La déformation de la jouissance en est un. Surface de perception pulsionnelle qui en appelle aux axes de la sensorialité — le sentir, le ressentir, le voir, l'entendre, le toucher —, le visage sexuel s'emplit d'« une innocence, [d']une grâce sensuelle bouleversantes. » (*PI*, 172) Le plaisir tisse un visage de vérité perceptible par l'Autre dans l'étreinte. Le caractère sacré que peut revêtir la relation intime, proximité corporelle appelant la fusion charnelle, est atténué par la simulation sexuelle. Cette dernière se joue également sur le visage et sa dimension d'infinitude. La caresse du visage engage la réciprocité et appelle à la reconnaissance. Elle est une marque d'engagement, un indice palpable de l'identité, une atteinte à l'altérité où la main et la peau forment un pont qui mène de l'autre côté du miroir, là où la jouissance permet, à travers l'accès à l'autre et la fulgurance du regard, de toucher au Visage du réel : « Après quoi je l'ai encore regardée dans les yeux, en passant la main sur son visage pour en écarter une mèche de cheveux. Il s'en serait fallu de peu pour qu'elle devienne ma prison, qu'elle parvienne à m'y maintenir et à m'empêcher de pénétrer dans ce couloir obscur. » (*MU*, 240) Face à la torsion de la jouissance comme tressaillement nerveux qui est, soit reçue, soit donnée, le Visage est parcouru par une onde de sensations qui le mène bien au-delà du sexuel l'installant au cœur d'une sorte de désir de fusion cosmique qui emporte le corps et les sens :



La fellation est depuis toujours la figure reine des films pornos, la seule qui puisse servir de modèle utile aux jeunes filles ; c'est aussi la seule où l'on retrouve parfois quelque chose de l'émotion réelle de l'acte, parce que c'est la seule où le gros plan soit, également, un gros plan du visage de la femme, où l'on puisse lire sur ses traits cette fierté joyeuse, ce ravissement enfantin qu'elle éprouve à donner du plaisir. (*PI*, 195-6)

Le visage extatique perdu dans les affres de la jouissance existe également sans être forcément lié au sexuel : « J'avais à quinze ans le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance. Ce visage se voyait très fort. Même ma mère devait le voir. Même mes frères le voyaient. »<sup>1</sup> L'expression du visage amorce le désir, anime la sensorialité et engage une intrigue relationnelle : « Je relevai les yeux [...] ; devant moi, il y avait une jeune fille d'une vingtaine d'années, à la peau très blanche, au visage dont la pureté de lignes évoquait Botticelli ; ses longs cheveux épais et noirs descendaient en frissant jusqu'à sa taille. Elle joua le jeu pendant quelques minutes, me sourit, me parla, essaya d'en savoir plus sur la *merveilleuse personne humaine* que je pouvais être » (*PI*, 249)<sup>2</sup>. La peinture botticellienne de la jeune femme — chevelure sombre et bouclée, peau blanche, virginale — est une description de type phénoménologique semblable à la manière du Nouveau Roman robbe-grillettien mais au-delà de Botticelli se déploie une richesse infinie de réseaux, apanage de l'aspect arborescent et réticulaire du schème : la dimension mélancolique, une grâce et une élégance subtiles et raffinées, des références à Vénus, à la mythographie hellénique, une façon de concentrer la lumière, l'emploi de contours sinueux et de lignes ondulantes et fluides, etc...

La douleur et la maladie sont également des sensations, des processus qui agressent le Visage, lieu des signifiants, et entraînent l'Autre ou bien soi-même, face au miroir, à exercer sa pulsion scopique sur l'anomalie physique. La maladie modifie l'apparence et se traduit par une douleur multiple : psychique et/ou physique, intérieure et/ou extérieure... L'individu s'efforce de retrouver les traits d'un visage effacé qui le rend étranger aux autres autant qu'à lui-même. Même le miroir accroît la douleur puisqu'il témoigne de l'impossible récupération esthétique et identitaire. La pensée de Michel Foucault dans *Les Mots et les*

---

<sup>1</sup> Marguerite DURAS, *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Minuit », 1984, p. 15.

<sup>2</sup> On trouve une résonance dans l'œuvre de Marcel PROUST : « Mais sans doute Swann, fidèle ou revenu à une conception différente, goûtait-il dans la jeune femme grêle aux yeux pensifs, aux traits las, à l'attitude suspendue entre la marche et l'immobilité, une grâce plus botticellienne. Il aimait encore en effet à voir en sa femme un Botticelli. » (Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu. Tome II. À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 1<sup>ère</sup> partie, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988, p. 186-7)

*choses* est intéressante tant on croirait qu'il évoque le Visage malade qui se heurte à sa propre réalité, à la difformité qui destitue l'homme de son humanité : « c'est que l'homme est "fini", et qu'en parvenant au sommet de toute parole possible, ce n'est pas au cœur de lui-même qu'il arrive, mais au bord de ce qui le limite : dans cette région où rôde la mort, où la pensée s'éteint, où la promesse de l'origine indéfiniment recule... »<sup>1</sup> La malformation vécue comme une tare ou une malédiction porte également atteinte à l'harmonie naturelle du visage brisant la ligne du temps puisqu'elle condamne à la perpétuité : « Mansuetu [...] a la partie gauche du visage légèrement plus basse que la droite, et cache comme il peut ce défaut sous une barbe qui lui dévore la moitié de la face » (*MU*, 31) La dissymétrie est un affront à la beauté qui limite l'investissement affectif et une marque de faiblesse qui accentue le rejet dû à la différence : « Cette symétrie est la seule que l'homme attende, la seule dont l'absence le rende mal à l'aise et lui fasse paraître anormale, boiteuse ou incomplète toute façade ou toute structure où elle fait défaut. »<sup>2</sup> De plus la pilosité opère un changement de statut du visage comme facteur d'individuation. Évoquant l'animalité, la barbe, en portant atteinte à son expression, couvre le visage faisant passer l'individu d'homme à bête monstrueuse. La disgrâce de Mansuetu n'est pas sans rappeler le calvaire des "gueules cassées" de la Première Guerre mondiale. Mansuetu s'apparente à Humoriste, personnage houellebecquien, puisqu'ils font partie « de ces êtres disgraciés dont même le désespoir ne peut pas être pris totalement au sérieux » (*PI*, 259). Mansuetu, berger au visage abîmé, exprime par instants « la surprise et l'effroi » (*MU*, 86) ; il est semblable à ces hommes sans visage qui mènent une existence fantomatique, tels des monstres parmi les leurs, tant l'infirmité détériore la possibilité de relation avec Autrui en insinuant la défiance. Sur le visage altéré qui souffre de cette carence symbolique de la mutilation s'inscrivent les traces visibles de la laideur comme norme du désordre et de la diversité. Une laideur qui repousse et interroge l'homme sur l'horreur de son propre visage. Face à cette délicate acceptation de soi, l'écriture peut être une thérapie car le visage textuel compense le visage charnel dénué de désir. On pense irrémédiablement à la résignation sartrienne : « Quand et comment j'ai [...] découvert ma laideur. »<sup>3</sup> Et tout autant à

---

<sup>1</sup> Michel FOUCAULT, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1966, p. 394-5.

<sup>2</sup> Roger CAILLOIS, « La dissymétrie » (p. 193-281), in *Cohérences aventureuses. Esthétique généralisée, Au cœur du fantastique, La Dissymétrie*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1976, p. 216.

<sup>3</sup> Jean-Paul SARTRE, *Les Mots*, Paris, Gallimard, coll. « Soleil », 1964, p. 211.

la révélation foucauldienne : « Plus d'un, comme moi sans doute, écrivent pour n'avoir plus de visage. »<sup>1</sup>

La “balafre”, qui est également une autre occurrence de la distorsion faciale, fait du visage une surface creusée, dénuée de son caractère primordial et elle soumet l'homme à un jugement social qui le stigmatise comme n'ayant plus tout à fait figure humaine. Le caractère monstrueux du Visage trouve paradoxalement à s'exprimer sur les visages liftés, ces visages sans plis qui ont quelque chose de monstrueux : « [Nora] m'adresse, avant de fuir, ce sourire qui découvre à peine les deux jaquettes de ses incisives supérieures et qui, chez elle, en tout état de cause, constitue le maximum de la gaieté depuis que les *liftings* l'ont figée dans la cinquantaine. » (MA, 82) Le modelage du visage par la médecine esthétique offre une vision figée, dévalorisée et épurée du visage et de la personne : « Tous les *peelings* de Nora n'y peuvent rien : la science ne fait que prolonger la vieillesse. » (MA, 127) Il est amusant de comparer ces visages à des visages “en sommeil”. Dès lors on ne peut s'empêcher de faire référence à l'affirmation de Jean Cocteau qui disait que « [r]ien ne [l]'effraye plus que la fausse accalmie d'un visage qui dort. »<sup>2</sup> Il est donc commun de sentir un léger malaise à la vue de ces visages inexpressifs et l'on serait tenté de détourner le regard à l'image de Persée face à Méduse dont la monstruosité est visible dans la grimace. Le lifting, véritable processus à “démonter le temps”, doit tendre vers ce que David Le Breton nomme le visage de référence : « Il semble que chaque homme porte en lui un visage de référence à l'aune duquel il mesure son visage d'aujourd'hui. [...] Le visage de référence appartient à la jeunesse. »<sup>3</sup> La chirurgie esthétique qui a pour but d'effacer les signes visibles de la vieillesse propose aux individus de se délester du poids du visage pour façonner un masque sans âge et uniformiser les traits. Le sourire, « crispation sympathique des maxillaires sous l'effet de la chaleur humaine [...] ne signifie que la nécessité de sourire [...]. Il est sans arrière-pensée, mais il vous tient à distance. Il participe de la cryogénéisation des affects »<sup>4</sup>. Le sourire, qui d'ordinaire illumine le visage et exprime l'équilibre qui existe entre lui et l'Autre, a souvent tendance à s'avérer inquiétant quand il est artificiellement construit. Il n'apparaît pas d'emblée comme naturel et la comparaison avec le sourire des têtes de mort en témoigne !

---

<sup>1</sup> Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1969, p. 28.

<sup>2</sup> Jean COCTEAU, *Vocabulaire, Plain Chant et autres poèmes (1922-1946)*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1983, p. 114.

<sup>3</sup> David LE BRETON, *Des visages, op. cit.*, p. 174.

<sup>4</sup> Jean BAUDRILLARD, *Amérique*, Paris, Grasset, coll. « Grasset Essais Français », 1986, p. 67-8.

Le visage peut également porter les stigmates de la mort. Celle-ci en déforme les traits et s'imprime durablement dans les plis du visage creusé par le temps. Il est commun dans l'œuvre biancarellienne d'être confronté à un « visage déchiré par un rictus d'agonie » (*MU*, 23), de déceler « le désespoir infini » (*MU*, 258) qui le traverse lorsque la mort, « cette ombre sur [le] visage » (*MU*, 233), s'abat sur le vivant pour y laisser une trace indélébile. Daniell, lui, transcende la peur ou la fatalité puisqu'il choisit de croire en la mort. Se saisir du visage de la mort, c'est déchiffrer les mystères du monde : « il est vrai qu'on doit rencontrer sa propre mort, la voir au moins une fois en face, que chacun d'entre nous, au fond de lui-même, le sait, et qu'il est à tout prendre préférable que cette mort, plutôt que celui, habituel, de l'ennui et de l'usure, ait par extraordinaire le visage du plaisir. » (*PI*, 413-4)

La mort n'a plus seulement un visage, elle est le Visage, et c'est en ayant recours au clonage dans *La Possibilité d'une île* qu'elle trouve le mieux à s'exprimer. Bien que le clonage, processus fantasmatique de l'envie d'immortalité de l'homme, soit présenté comme repoussant les lois de la bioéthique, c'est dans la duplication du visage que se signe la mort de la singularité du Visage. Daniell<sup>24</sup> le reconnaît partiellement : « Étant génétiquement issu de Daniell j'ai bien entendu les mêmes traits, le même visage ; la plupart de nos mimiques, même, sont semblables (quoique les miennes, vivant dans un environnement non social, soient naturellement plus limitées) » (*PI*, 61). L'identité génétique se récupère et se reproduit à l'infini. Une telle pratique entrouvre la voie à l'eugénisme et au débat que le clonage, interrogeant l'intrication entre les controverses axiologiques et les logiques économiques, initie dans la sphère publique. Dès lors, être un clone, est-ce vraiment être soi-même ? François-David Sebbah y apporte une réponse : « Le clonage reproductif humain constituant aussi la suppression de la loterie de l'hérédité, il ôterait du même mouvement au clone le droit de n'avoir été décidé par personne et impliquerait qu'il se vive douloureusement comme le pur produit de la volonté d'autres que lui. »<sup>1</sup>

Le rire, qui clôt le panorama des nombreuses déformations qui s'inscrivent sur le visage, reste alors un des derniers liens qui rappelle l'homme à ses semblables. Mais cette distanciation avec le soi et l'autre empêche toute identité *droite*. Le rire que déclenche Daniell lors de ses montées sur scène est encore préférable à la non-identité de ces hommes déshumanisés, spectateurs sans substance, sans conscience ni individuelle ni collective. La

---

<sup>1</sup> François-David SEBBAH, « Visage de clone » (p. 353-366), in *Les Études philosophiques*, Paris, PUF, 2006/3 (n° 78), p. 357-8.

déshumanisation ne s'exprime jamais mieux que par ses effets grotesques : un « mécanisme »<sup>1</sup> qui transforme le personnage en "caractère", écrivait Henri Bergson. Daniell, dans une diatribe acerbe, évoque la déformation du visage sous l'impulsion de ce rire écrasant de violence :

ce que je ne parvenais plus à supporter c'était le *rire*, le rire en lui-même, cette subite et violente distorsion des traits qui déforme la face humaine, qui la dépouille en un instant de toute dignité. Si l'homme rit, s'il est le seul, parmi le règne animal, à exhiber cette atroce déformation faciale, c'est également qu'il est le seul, dépassant l'égoïsme de la nature animale, à avoir atteint le stade infernal et suprême de la *cruauté*. (PI, 59)

Le rire est, pour Daniell, le révélateur de la cruauté du réel, exacerbée par un individualisme perçu comme le principe premier d'une postmodernité carnassière :

Par « cruauté » du réel, j'entends d'abord, il va sans dire, la nature intrinsèquement douloureuse et tragique de la réalité. [...] Mais j'entends aussi par cruauté du réel le caractère unique, et par conséquent irrémédiable et sans appel, de cette réalité, — caractère qui interdit à la fois de tenir celle-ci à distance et d'en atténuer la rigueur par la prise en considération de quelque instance que ce soit qui serait extérieure à elle. *Cruor*, d'où dérive *crudelis* (cruel) ainsi que *crudus* (cru, non digéré, indigeste), désigne la chair écorchée et sanglante : soit la chose elle-même dénuée de ses atours ou accompagnements ordinaires, en l'occurrence la peau, et réduite ainsi à son unique réalité, aussi saignante qu'indigeste. Ainsi la réalité est-elle cruelle — et indigeste — dès lors qu'on la dépouille de tout ce qui n'est pas elle pour ne la considérer qu'en elle-même.<sup>2</sup>

Le rire désacralise et semble déshumaniser l'homme (seulement dans le cas où le rire n'est pas partagé) alors même qu'il est "le propre de l'homme". Investi d'une puissance diabolique déformante, le rire se veut incontrôlable, déraisonnable, insensé, irrationnel. Ce rire, qui est la marque d'une complicité, le signe d'un retour au réel, à de plus justes dimensions, anime Marc-Antoine et Lucifer Maroselli, jeune homme fervent admirateur du premier lors d'une discussion à bâtons rompus sur la société et ses acteurs : « un sourire figé s'installait sur nos visages, une âme noire de complotteur grandissait dans notre poitrine, après quoi nous nous mîmes à rire comme deux fous, de nos discours, de nos intentions de traîtres infâmes » (MU, 79). Mais il est également un signe ultime de liberté aux propriétés dichotomiques : sacré et/ou profane, amoureux et/ou haineux, jouissif et/ou souffrant. Le personnage houellebecquien se heurte à ce mouvement anarchique venu des entrailles : « À chaque fois

<sup>1</sup> Henri BERGSON, *Le Rire* (1940), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1991, p. 113 *et sq.*

<sup>2</sup> Clément ROSSET, *Le Principe de cruauté*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1988, p. 17-8.

que le public riait (et je pouvais le prévoir à l'avance, je savais doser mes effets, j'étais un professionnel confirmé), j'étais obligé de détourner le regard pour ne pas voir ces *gueules*, ces centaines de gueules animées de soubresauts, agitées par la haine. » (*PI*, 60) La distorsion du visage est également décrite par Angelo Rinaldi quand Tonio, le narrateur, rencontre « le visage porcine de l'avocat dont les joues étaient si rebondies qu'il semblait que la peau était perpétuellement soumise à la distension provoquée par une crise d'hilarité intérieure qu'il eût essayé de comprimer. » (*MA*, 170)

Le rire, fugace et inattendu, se dessine sur le visage en tous lieux. Le visage soumis à cette torsion s'offre à voir sous une facette éloignée des codes esthétiques et culturels dictés par la société soucieuse d'imposer des visages lisses, propres de toutes imperfections. Le rire multiforme, ambigu, déchaînement du corps et de l'esprit, serait donc ce mécanisme qui anime le visage et fend le masque.

## **I.B. MASQUES DE L'INSULARITE**

Si le visage est essentiellement la zone où se donne à voir la perception identitaire comme vecteur essentiel d'interactions sociales, le port du masque en altère les traits, en substitue la représentation et invite celui qui le porte à opérer une réflexion ontologique de sa propre condition : celle de la métamorphose. Libérant des contraintes de l'identité, le masque se veut tantôt inquiétant car dissimulant, tantôt révélateur car à la fois origine et aboutissement de l'assimilation. Il est le symbole d'une renaissance attendue. La transformation symbolique qu'autorise le port du masque permet alors la transfiguration de l'individu, de son espace, permettant une autre emprise sur le monde.

### **I.B.1. Bas les masques !**

Au visage, se surimprime finalement l'idée de masque. Le masque, porteur d'allégories diverses, est lourd de significations

dans le théâtre antique ou dans les formes de la *Commedia dell'Arte* : le masque est là pour substituer une identité esthétique et symbolique à l'identité réelle de l'acteur qui le porte. Le masque est là pour que ni le public ni les autres acteurs ne puissent percevoir l'identité singulièrement réelle de l'acteur ou du personnage, car ce serait sortir de la dimension sociale, publique, institutionnelle du théâtre.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Bernard LAMIZET, *Politique et Identité*, Lille, Presses Universitaires de Lyon, 2002, p. 10.

S'il a pu symboliser la permissivité, l'objet en tant que tel ne demeure qu'un leurre carnavalesque aux multiples rôles : railler, caricaturer, dissimuler... François Augiéras avait saisi l'essence du jeu ludique du masque comme une attitude, une posture du sujet dans son rapport à autrui et aux choses : « J'aimais le jeu, j'y voyais le secret de la vie : tromper, changer d'habit, être un autre pour un temps afin de vivre éternellement »<sup>1</sup>. Mais si le masque est une énigme à déchiffrer, le Visage ne doit pas lui être opposé mais lui apporter justement une clef de compréhension puisqu'ils ne sont plus réductibles l'un à l'autre. Le masque est révélateur du visage originel qui se cache en même temps qu'il lui échappe. L'homme masqué estime finalement que le masque est son vrai visage : « est-ce qu'on emprunte le masque comme un élément extrinsèque venant de l'extérieur ? Ou le masque est-il une partie de son être, une partie intrinsèque, appartenant à son for intérieur ? »<sup>2</sup> Revêtir un masque, c'est entrer dans une dimension spatio-temporelle particulière où le Soi et l'Autre se rencontrent, se retrouvent, échangent, s'échangent, se jouent de la frontière qui les éloigne mettant, de fait, un terme à la continuité existentielle :

Le masque offre une possibilité d'immobiliser ce moment, de lui conférer une certaine durée. Il constitue un point d'intersection entre deux époques ou deux modes d'existence, puisqu'il supprime l'identité antérieure tout en la conservant secrètement et en provoquant une coupure dans l'unité du sujet<sup>3</sup>.

Le masque « rompt avec le passé »<sup>4</sup> et fixe le Soi dans un imaginaire incertain grâce au refoulement des expressions marquées sur le visage dont la peau est le théâtre de tous les masques. Si « [t]out esprit profond a besoin d'un masque »<sup>5</sup>, ce dernier peut se montrer à la fois attractif et répulsif : « autour de tout esprit profond se développe en permanence un masque, de par la fausseté perpétuelle, c'est-à-dire du fait de la platitude dont chacune de ses paroles, chacune de ses étapes, chacun des signes de vie qu'il donne sont interprétés »<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> François AUGIÉRAS, *Un Voyage au mont Athos*, Paris, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1996, p. 202.

<sup>2</sup> Thi Tu Huy NGUYEN, « La vérité comme non-authentique » (p. 341-353) in Roger-Michel ALLEMAND et Christian MILAT (dir.), *Alain Robbe-Grillet. Balises pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, Presses Universitaires d'Ottawa, 2010, p. 348.

<sup>3</sup> Roland KUHN, *Phénoménologie du masque. À travers le test de Rorschach*, Paris, Desclée de Brouwer, 1957, p. 147.

<sup>4</sup> Gaston BACHELARD, *Le Droit de rêver*, op. cit., p. 207.

<sup>5</sup> Karl JASPERS, *Nietzsche. Introduction à sa philosophie*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1950, p. 408.

<sup>6</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Par-delà le bien et le mal. Prélude à une philosophie de l'avenir*, (traduction Angèle KREMET-MARIETTI), Paris, L'Harmattan, 2006, §40, p. 69.

L'action de porter un masque est au fondement du rêve éveillé puisque les « masques sont des rêves fixés »<sup>1</sup> et que les « rêves sont des masques fugaces en mouvement, des masques fluides qui naissent, jouent leur comédie ou leur drame, meurent »<sup>2</sup>. Porter un masque témoigne d'une projection qui doit mener à l'interprétation du Soi : du Soi vers le hors-Soi. Le masque, signe de notre humanité, possède une dimension inchoative dont la rupture est annonciatrice d'un changement auquel il convient de donner une nécessité théorique :

Le masque nous aide à affronter l'avenir. Il est toujours plus offensif que défensif. Défensif, il est une représentation de notre être méfiant. Ludwig Binswanger écrit cette dense formule : «La méfiance se nourrit de passé». Au contraire, dit Roland Kuhn, «le masque rompt avec le passé». Si l'on force un peu les rapports de la figure au visage, si l'on intègre le masque, il semble que le masque puisse être une décision d'une nouvelle vie. Il liquiderait d'un trait l'être qui se cache. Il serait un motif d'affirmer une seconde vie, une renaissance. Qu'on retourne le problème de toutes les manières, il faut toujours en arriver à la même conclusion : le masque est un outil d'agression ; et toute agression est une prise sur l'avenir<sup>3</sup>.

Se masquer fait passer l'individu dans un nouvel espace social, culturel, psychique où le temps se suspend. Les variations spatio-temporelles qu'induit le port du masque témoignent du décalage identitaire dont l'individu tâche de prendre la pleine mesure. Le masque est donc le synonyme d'un nouveau visage qui offre la perspective grisante de se présenter à l'Autre comme un nouvel homme et d'entamer une nouvelle existence. Le masque prélude toujours à une renaissance symbolique. L'évanouissement du visage au profit du masque opère comme la cause de «l'être en devenir». Ce renouveau peut être un drame identitaire puisque le masque, malgré tout, marque une rupture, une mise à distance, une discontinuité du flux identitaire, et fait de l'individu le témoin d'un événement dont il a été également le sujet. Le «vouloir-devenir» et le «se-voir-devenir» nourriront la symbolique du masque dans son rapport avec le Même et l'Autre et celle du Soi élaborée dans une dynamique d'altérité. Le masque est surtout dépendant d'une temporalité qui l'inscrit dans le provisoire puisque le masque, à terme, se trahit comme masque. Le masqué sait que *l'espace d'un instant*, il est lui-même pour paraître autre et qu'il est sous la menace perpétuelle, mais sans doute excitante par bien des aspects, que les «masques tombent». Mais une fois le visage dénudé des illusions du masque, l'individu est-il toujours le même ? Une fois les masques tombés, ne reste-t-il plus

---

<sup>1</sup> Georges BURAUD, *Les Masques in Le Droit de rêver, op. cit.*, p. 204.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>3</sup> Gaston BACHELARD, *Le Droit de rêver, op. cit.*, p. 208.



rien du visage qu'un néant ? De l'identité à visage découvert à l'identité masquée laquelle est la plus friable ? À laquelle l'homme est-il prêt à véritablement renoncer au profit de l'autre ? Une coexistence est-elle illusoire ? Le masque est-il plus éloquent que le visage qu'il recouvre ? Oui si l'on en croit Oscar Wilde : « C'est lorsqu'il parle en son nom que l'homme est le moins lui-même. Donnez-lui un masque et il vous dira la vérité. »<sup>1</sup>

La phénoménologie du masque pose de multiples interrogations : celle du regard et de l'inversion, du visible et de l'invisible... L'autre qui "dévisage" le masque peut à son tour le porter et ainsi être soumis à la dialectique du regard. Dans l'espace social, l'individu masqué joue de l'artifice pour se dissimuler aux yeux des autres mais joue d'inversion pour percer à jour le masque porté par autrui caressant l'espoir d'une clairvoyance souveraine. Toutefois le masque est porteur de risque puisqu'il égare autrui autant qu'il trompe le Soi : « [Le] masque n'est pas une simple imposture destinée à abuser autrui. Celui qui le porte en est victime aussi bien : il croit à son discours illusoire ; pas plus que les autres, il ne connaît sa propre réalité, que seule la crise lui révélera »<sup>2</sup>. Mais l'anthropologie de la relation considérée sous le prisme de la philosophie du masque met en exergue la notion de spontanéité relationnelle et pose la question du processus de l'adaptation, tant à soi-même qu'à autrui, et par extension du processus de socialisation comme expression des tâtonnements où se cherche une identité qui demande à être reconnue. En effet, le masque qui se voudrait inaltérable et perpétuel aurait une fonction désocialisante. Le visage de "substitution" ayant pris le pouvoir sur le visage "premier", l'interaction sociale ne peut avoir lieu puisque ledit visage humain en est la source. Le masque se consomme puis se consume pour laisser se dévoiler à la fois un visage qui s'efface et un visage qui se cherche. Un masque suggère une certitude quand le visage appelle à l'interprétation et donc maintient insidieusement la méconnaissance d'autrui et de ses intentions, désir impossible à satisfaire qui fera dire à Paul Ricœur que « [m]éconnu, reconnu, l'autre reste inconnu en termes d'appréhension originaire de la mienneté du soi-même »<sup>3</sup>. L'architecture sociale repose justement sur cette complexité de la relation entre le Même et l'Autre qui essaient sans cesse de déchiffrer la signification du visage alors que le masque prive de cette "incertitude" qui pousse chaque jour l'homme à s'affirmer : « C'est au plus secret de moi-même, écrit Maurice Merleau-Ponty, que se fait l'étrange articulation avec

---

<sup>1</sup> Oscar WILDE, *Œuvres. Tome II*, Paris, Stock, 1977, p. 383.

<sup>2</sup> Pierre-François MOREAU, *Lucrèce. L'âme*. Paris, PUF, coll. « Philosophies », 2002, p. 17.

<sup>3</sup> Paul RICŒUR, *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005, p. 397.

autrui ; le mystère d'autrui n'est autre que le mystère de moi-même ».<sup>1</sup> La signification du visage prend son sens dans la vérité de l'interprète qui l'observe. Le masqué agit alors sur cette relation non pas en montrant "un visage naturel" mais en exposant "un visage emprunté" afin de reforger une identité sociale plus à même de séduire son interlocuteur. La physiognomonie tend vers l'intuition de l'Autre et le masque doit apporter une réponse lorsque le visage s'absente. C'est donc en choisissant de se cacher que l'on exhibe le plus sa dissimulation et que le masque brise la dimension en passant de l'invisible au visible. La fonction réelle du masque serait de cacher pour mieux révéler le Moi qui ne peut s'extérioriser qu'enveloppé ou, en quelque sorte, « démystifier pour mystifier mieux »<sup>2</sup>. Le masque dévoile selon le même processus emprunté à René Magritte : "Ceci n'est pas une pipe". La signification est à trouver au-delà de ce qui montré. Dans le même temps l'affirmation se structure sur le mode de la dénégation que le masque (ou la pipe peinte) renvoie bien à l'image qu'il véhicule. C'est le double principe à la base des revendications de la négritude, féminitude, etc. En cherchant à découvrir les masques identitaires des autres, l'homme tend vers une meilleure connaissance de lui-même. Le "Je" façonné par d'innombrables strates d'autres "Je" incite le "jeu des masques infinis" et pousse l'homme à "démasquer les masques". Toutefois, le masque qui en recouvre un autre et ce, de manière successive, interroge sur ce qui peut se cacher en dessous. Trouverait-on le néant qui exhibe le néant ? Jean Baudrillard apporte un élément de réponse :

On dit qu'il y a toujours un instant à saisir, où l'être le plus banal, ou le plus masqué, donne à voir son identité secrète. Mais ce qui est intéressant, c'est son altérité secrète. Et plutôt que de chercher l'identité derrière le masque, il faut chercher le masque derrière l'identité — la figure qui nous hante et nous détourne de notre identité — la divinité masquée qui hante chacun de nous en effet, pour un instant, un jour ou l'autre<sup>3</sup>.

Si le masque semble investi de tensions et de projections imaginaires engendrant de nouvelles figurations insulaires, il est également un « [a]rtifice du faux, contraire de la transparence, support matériel et métaphorique de la création d'un imaginaire parallèle, symbole du désir du sujet de s'auto-définir, médiation entre le moi et le social »<sup>4</sup>. L'espace

<sup>1</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *La Prose du Monde*, op. cit., p. 188.

<sup>2</sup> Pierre KLOSSOWSKI, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, coll. « Essais », 1969, p. 195.

<sup>3</sup> Jean BAUDRILLARD, *Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité...*, Paris, Descartes, coll. « Essais », 1998, p. 15.

<sup>4</sup> Jean-Pierre BEAULIEU et Andrea OBERHUBER, *Jeu de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « L'école du genre », 2011, p. 8.

insulaire “masqué” répond à des constructions imaginaires, sociales, institutionnelles propres à sa condition géographique. La multiplicité des masques, suscitée par d'éventuels supports ou porteurs, peut prêter à confusion. Or ce foisonnement répond à une interrogation sur l'insularité et se prémunir d'une réflexion logique et méthodique devient nécessaire. Il faut en effet avoir un regard d'ensemble pour s'attarder sur la particularité et s'étendre à la généralité. Il n'existe pas d'autre visage de l'œuvre que son masque. C'est l'interprétation du lecteur qui allégorise dans le sens qui lui convient, le pseudo-visage de l'œuvre et le transforme en masque. Ensuite, le deuxième masque arboré serait celui des personnages et de leur relation avec l'espace qu'ils investissent au sein du processus de création littéraire que représente l'œuvre. Enfin le dernier masque recensé serait celui que peut probablement porter la figure de l'écrivain qui « sans ses masques, [...] n'est rien. »<sup>1</sup>

Tour à tour, les personnages biancarelliens, Marc-Antoine, Mansuetu, Trajan, etc., houellebecquiens, Daniel1, Daniel25, etc., et rinaldiens Tonio, etc., portent ces masques insulaires qui agissent comme des générateurs de repères identitaires définis par les modélisations esthétiques spécifiées par les trois auteurs. Mais les masques engendrent autant de nouvelles figurations insulaires. Ils se côtoient et peinent à rester totalement figés.

Les récits de vie de Marc-Antoine Cianfarani, Daniel1, Tonio sont des mises en scène des masques de l'insularité qui se donnent à voir dans et par les écritures de Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi. Elles modélisent une prise de conscience sur une identité insulaire et une connaissance ethnologique/ontologique de sa propre existence. Les images que véhiculent ces textes sont expliquées et explicables par la réalité anthropo-géographique de l'île où se jouent des déterminations régies par des principes sociaux, culturels, générationnels qui donnent naissance à de nouvelles figurations insulaires. Il convient, à mon sens, d'avoir une position d'ordre non seulement historique et géographique mais surtout morale, dans une dimension concrète humaniste permettant *une véritable pratique de l'insularité*.

À l'héritage antique du fatalisme insulaire méditerranéen lié à la domination d'Athènes puis de Rome, s'est surimposée une construction sociologique/idéologique née aux alentours du XVIII<sup>e</sup> siècle, forgeant un certain mode de regards et d'images, de reflets et de jeux de miroirs qui vont conditionner les formes d'un colonialisme non seulement exogène mais aussi mental, intériorisé, endogène. C'est au XVII<sup>e</sup> siècle qu'émerge déjà l'opposition entre le continent, grande étendue de terre limitée par un ou plusieurs océans, et l'île conçue

---

<sup>1</sup> Tahar BEN JELLOUN, *L'écrivain public*, Paris, Seuil, coll. « Cadre Rouge », 1983, p. 9.

comme un espace topologiquement minoré par rapport à un autre plus vaste s'autorisant dès lors la domination, l'instrumentation et l'exploitation du premier. Cette construction mentale va instaurer non seulement la nécessité mais le plus souvent le désir pour les régions insulaires d'appartenir au système proposé par un "Nord" plus symbolique que réellement géographique, synonyme de développement et clé de l'enrichissement. En parallèle, la domination non masquée des villes et pays continentaux contribue à un colonialisme culturel qui participera à la formation dichotomique de l'imagerie insulaire : l'île paradisiaque s'oppose à l'île morbide, le refuge à l'exil, l'évasion à la prison. Mais ces deux interprétations relèvent d'un même schème de satellisation. Toutes deux inscrivent le territoire insulaire dans le cadre aliénant des cartes postales.

Les masques mettent en exergue des éléments constitutifs de l'univers insulaire et la mémoire des symboles propres à la société insulaire reliés aux dérives géographiques, identitaires politiques et socio-culturelles décrites par Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi. Le masque insulaire serait donc ce voile sur la réalité, sur les vérités sur l'île face auxquelles le lecteur doit faire preuve de lucidité afin de percevoir la nature insulaire comme un masque de plus à valeur profondément idéologique. Ce dernier serait un signe, le signe d'une humanité dissimulée retranscrite par le prisme d'une sensibilité littéraire et propre à l'écrivain.

L'expression d'un soi devient difficile et force l'individu à se dédouaner de son identité car la reconnaissance d'autrui ne peut s'effectuer avec ce masque qu'on affiche. L'insulaire est en proie à la coexistence des identités, celle de l'être et du paraître. Derrière l'idée de masque se tient celle d'une amplification, comme si l'insularité exacerbait les passions, rappelant le théâtre antique. La violence sous toutes ses formes y fait l'objet d'une glorification ; ainsi selon Marc-Antoine « la violence, je l'ai apprise à mon retour en Corse » (*MU*, 50). La passion amoureuse devient un supplice : « Si l'amour est impossible et si ce pays vous rappelle tous les six mois la pertinence de cette idée alors il faut s'en aller. » (*MU*, 216) Tandis que l'approche de la mort n'est pas sans rappeler un vestige des larmes théâtralisées des pleureuses antiques où

les femmes de ce pays [la Corse], qui — de leur vie parfois — ne quittent pas leurs vêtements de deuil, entretiennent un commerce familier avec la mort, et la mort, où qu'elle

se présente, ne les prend pas au dépourvu. Elles savent quels mots l'on prononce, quelles lamentations l'on exhale et, à l'occasion, quels cris l'on pousse. (MA, 157)<sup>1</sup>

L'île biancarellienne, houellebecquienne et rinaldienne est donc cette scène où l'individu est en représentation puisque « la réussite d'un romancier c'est de fabriquer un personnage avec assez de force pour qu'il puisse y croire lui-même, comme Balzac, à toute extrémité, dans son délire, appelait au secours Bianchon, le grand médecin qu'il avait inventé » (MA, 64)<sup>2</sup>. Une représentation qui doit l'amener à reconsidérer son existence. Perdu dans les méandres des questionnements humains, l'individu revêt ce masque insulaire qui contribue à perpétuer le caractère immémorial de sa situation. Le masque exprime l'immanence mais également l'illusion. L'absence de "vrai" visage "authentique" tranche avec l'illusion romantique de l'être et du paraître, de l'intérieur et de l'extérieur... Jean Baudrillard évoque le masque au travers de l'image du soi à autrui *via* la notion de séduction : « La séduction n'est jamais linéaire, elle ne porte pas non plus de masque (celle-ci est la séduction vulgaire) — elle est oblique. »<sup>3</sup> La présence du masque dans une séduction considérée comme le règne de « l'apparence pure »<sup>4</sup> ne peut être tolérée, car elle introduit un *derrière-le-masque*, une profondeur qui n'a pas lieu d'être tant « la plupart des choses, hélas, ont un sens et une profondeur, seules quelques-unes accèdent à l'apparence et celles-là seules sont absolument séduisantes. »<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Selon les narrateurs rinaldiens, la mort rythme le quotidien corse : « nous étions retournés dans le pays où le dialogue avec les morts ne cesse jamais » (Angelo RINALDI, *Les Dames de France*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977, p. 234) ; « Je connais des personnes qui n'ont que les enterrements de leurs proches et de leurs amis pour points de repère dans le passé. » (Angelo RINALDI, *L'Éducation de l'oubli*, Paris, Denoël, 1974, p. 205)

<sup>2</sup> Voir Romain Gary, *Pour Sganarelle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003. La phrase d'Angelo Rinaldi est très proche de la conception du roman chez Romain Gary. Dans les pages décapantes de *Pour Sganarelle*, Romain Gary relève les possibilités et impossibilités du roman. Ne devant répondre qu'à l'appel de l'imagination, de la subjectivité et de l'espoir créatif, le romancier doit se soustraire à toutes théories romanesques et refuser de se laisser guider et emprisonner par toutes sortes d'idéologies le conduisant alors sur le chemin du roman totalitaire et non celui du roman total, véritable ode à l'expression multiple des vérités et des valeurs de la réalité humaine. Le romancier ne doit pas se sentir souverain dans "le royaume du Je" mais prince du "jeu" créant ainsi des personnages à identités multiples, arborant différents masques pour offrir plusieurs manières d'être, une vision plus globale du monde par la littérature et sonder le pouvoir de création.

<sup>3</sup> Jean BAUDRILLARD, *De la séduction. L'horizon sacré des apparences*, Paris, Galilée, 1979, p. 142.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>5</sup> *Id.*

Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi analysent la noirceur de l'âme humaine pour se rapprocher au plus près des vérités vitales, des secrets du monde environnant. Mais être au plus près, cela veut encore dire "n'y être pas tout à fait", "être en deçà". Conscient d'être ancré dans son histoire et sa culture, Marcu Biancarelli écrit sur cette fêlure idéologique — virtuellement xénophobe — de l'ordre supposé naturel comme premier facteur d'incertitude identitaire et remis en cause par le paradigme originel de la violence structurante des origines qui anime son personnage d'une volonté de « détruire cette putain d'humanité sans espoir » (*MU*, 68). Marqué par l'expérience du fonctionnement capitaliste, le monde « qui n'est plus aujourd'hui qu'un vestige inutile et encombrant » (*PI*, 411) s'oppose à la dimension pseudo-libératrice de l'espace insulaire houellebecquien. La libération ne vaut que dans le mouvement d'émancipation qui se nourrit de lui-même (autoréalisation ?), mais le résultat c'est la... catastrophe. Au-delà de cette problématique localisée, Marcu Biancarelli et Michel Houellebecq sont inspirés par la confrontation perpétuelle entre l'hier et l'aujourd'hui de ce monde qui avance et que l'on essaye de rattraper en oubliant de se retourner vers ce passé constitutif de l'identité, comme masque ultime empêchant de comprendre la nature du masque, désormais déconnecté de l'actualité. Angelo Rinaldi dépeint par le masque que déploie son héros l'île étouffante et vénéneuse où « l'ennui de l'île — un ennui d'une espèce particulière, [...] ne vient pas de la vacuité de l'âme, pour employer un grand mot, mais du sentiment que rien n'arrête une lente déperdition des forces : les leucémiques doivent s'ennuyer de la même façon. » (*MA*, 177-8) Les lignes de rupture et de démarcation entre les œuvres s'affirment : arrière-plan de militantisme et néo-nationalisme en échec chez Marcu Biancarelli, conservatisme un brin cynique et plus satirique qu'autre chose chez Angelo Rinaldi qui d'ailleurs appartient à un temps maintenant dépassé comme le montre bien l'âge et l'agonie neurasthénique de Tonio, même chose au présent cette fois chez Michel Houellebecq. Tout est très crépusculaire, dénué d'espérances : on est loin des promesses de lendemains qui chantent... Le masque se veut le symbole d'une réalité qui existe dans l'ombre et qui doit être découverte. L'esprit jouit de la multiplicité de ses masques. Multiples, les masques de l'insularité sont une peau et « [ce] qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau »<sup>1</sup>. Les masques prennent le pouvoir sur l'identité la renvoyant dans l'ombre.

Révélee dans son néant par les masques de l'insularité, la quête du sens entamée par les volontés auctoriales se trouve confrontée à une négation à laquelle le lecteur doit

---

<sup>1</sup> Paul VALÉRY, *L'idée fixe ou Deux hommes à la mer*, (1933) in *Œuvres. Tome II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 215.

également se soumettre : le non-dit qui « n'est [pas une] simple inversion ou opposé du "dit" ; [puisqu'il] sera toujours distinct, différent et plus chargé de sens que le "dit". »<sup>1</sup> À l'image du masque, le non-dit *dit* qu'il ne dit pas mais ne dit pas ce qu'il ne dit pas ni ce qu'il dit d'ailleurs. Les masques relèvent de cette ambiguïté entre l'identité du personnage, l'enjeu du texte et le visage de l'île construit sur une succession d'événements impliquant le site insulaire dans son intégralité. La distinction entre masque et visage naît de l'occultation ou de la falsification des repères identitaires en rapport direct avec la condition historiquement, socialement et culturellement insulaire. Le corps social insulaire repose sur une différenciation subsistant entre le fantasme (ou la nostalgie) d'une identité véritable (le visage) et l'identité simulée :

Toute identité est simulée. Le *même* est toujours un *autre* qui se fait passer pour le *même* et ce n'est jamais le même *autre* qui se dissimule sous le *même* masque ; ce masque qu'on reconnaît comme le même n'est d'ailleurs jamais vraiment le même masque, et celui qui croit que c'est le même, lui non plus, n'est pas le même, etc.<sup>2</sup>

Mais seules les apparences semblent véritablement se dénombrer. Les masques de l'insularité permettent la retranscription diffractée d'un enracinement culturel au lieu d'origine, à l'imaginaire et aux concepts que véhicule l'île : la frontière entre l'intériorité et l'extériorité, la superficialité et la profondeur... Les masques sont présents. Omniprésents, et pour cause, ils sont la surface ou l'endroit fatal du discours identitaire. « Plus que la mort de Dieu, — ou plutôt dans le sillage de cette mort et selon une corrélation profonde avec elle, ce qu'annonce la pensée de Nietzsche, c'est la fin de son meurtrier (l'homme) ; c'est l'éclatement du visage de l'homme dans le rire, et le retour des masques »<sup>3</sup>. Tout est dit, l'ironie suprême est la souveraineté du masque.

En travestissant les codes, les valeurs, les normes qu'il aura érigés comme grands principes moraux, le porteur du masque se refuse à autrui dans sa plus simple expression mais se présente à nouveau à lui, non pas pour paraître autre mais pour paraître lui-même. La séduction féminine avec l'utilisation du maquillage est significative : le maquillage une "augmentation d'être" ? Le masque pousse l'individu à reconsidérer l'image qu'il veut donner de lui-même. La volonté de se « prendre pour un poète, pour un écrivain » (*MU*, 9) donne au

---

<sup>1</sup> Pierre SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001, p. 293.

<sup>2</sup> Vincent DESCOMBES, *Le Même et l'autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979, p. 213.

<sup>3</sup> Michel FOUCAULT, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, op. cit., p. 396-7.

narrateur biancarellien la possibilité d'exhiber un masque permettant l'expression d'une liberté défaits des contraintes de l'identité et de laisser s'épanouir les tentations qu'il a coutume de refouler sur le sol insulaire : « D'ailleurs, celui qui voudrait comprendre cet observatoire du monde qui est le mien devrait commencer par accepter d'oublier pour un moment, comme l'a écrit le Malien Bakar Salif, non seulement ce qu'il est, mais tout ce qu'il sait » (*MU*, 11). La dissimulation implique de comprendre, d'attribuer, de redonner un sens à l'artifice, à la démarcation entre le sujet caché et le sujet qui observe, afin d'amener le lecteur à reconsidérer ses positions :

J'en reviens à la réflexion de Jasquin à propos de mes velléités littéraires. Il est vrai que j'eusse aimé être un romancier et que j'y songe encore. Reste à savoir pourquoi. Est-ce afin de posséder des êtres qui ne s'échapperaient de moi que pour investir l'esprit des autres en mon nom ; des êtres qui ne me décevraient pas puisqu'ils seraient tels que je les voudrais, clairs à mes yeux dans leur noirceur, ou compliqués dans leur apparente simplicité ? Mais ne compterais-je pas surtout qu'ils me perpétuent quand je ne serai plus ? (*MA*, 94)

Toute identité est un masque et s'il existe "éventuellement" une nature humaine, celle-ci est assurément une dialectique sans fin entre nature et culture, innéisme et apprentissages, intime et extime<sup>1</sup>. La distinction entre l'identité et le masque est du moins très difficile à singulariser, raison pour laquelle les termes sont nombreux à désigner les traits de l'identité : caractère, tempérament, personnalité, etc. L'évanouissement de l'identité sociale sous le masque se reconnaît dans la résistance personnelle consistant à proposer une autre facette plus en adéquation avec l'uniformité insidieusement promue par les normes sociales d'un nouvel "idéal". La dissimulation alors enclenchée permet à l'écrivain de s'inventer un espace identitaire qui se doit de garder certaines attaches avec le contexte actuel. Dire sans être vu. Le texte étant un masque, l'acte de dissimulation engage l'écrivain dans l'affirmation péremptoire de sa définition propre : « La question est de savoir, puisque j'écris, qui je suis et d'où j'écris. Quand je dis "qui je suis", je ne parle pas de mon nom, je me suis déjà présenté, mais de qui je suis vraiment. » (*MU*, 9) Mais que l'approche soit littéraire, sociologique, anthropologique, le masque libère de toute appartenance identitaire, ou quand ce n'est pas le cas, tant pis pour celui qui se laisse "aliéner". La signification du masque, multiple, fluctuante selon les situations spatio-temporelles, selon l'acte mémoriel, renforce l'ingéniosité du masque. En effet, ne pouvant jamais tout à fait coïncider avec la personne réelle de l'auteur, cela conduit à une diversité de mises en scène de soi sous le couvert du masque car « le

---

<sup>1</sup> Voir Edgar MORIN, *Le paradigme perdu : la nature humaine*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2016



romancier de métier qui sait se plier aux contraintes, mener une intrigue, se méfier du vague, respecter la chronologie des faits, se procure grâce à ses contes la vie qu'il n'a pas eue. » (MA, 109) Le masque ramène l'identité au sens existentiel de l'être-persévérant-dans-l'être : « Je passe le plus clair de mon temps à la maison, à taper sur le clavier de mon ordinateur, essayant d'écrire quelque chose, ou à rêver devant les flammes du foyer parce que j'ai renoncé à essayer d'écrire. Je m'appelle Marc-Antoine Cianfarani, libraire de mon état, et poète raté à mes heures. » (MU, 8) Le masque textuel amène à considérer la signification d'une identité grâce à la conception de la mémoire : « on oublie certaines choses, on les oublie réellement ; c'est bien à tort qu'on suppose que toutes choses se conservent dans le sanctuaire de la mémoire ; certains événements, et même la plupart, sont bel et bien effacés, il n'en demeure aucune trace, et c'est tout à fait comme s'ils n'avaient jamais été. » (PI, 28)

Les masques empruntés par Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi n'ont pas pour but de dissimuler ou altérer les vérités inavouables ou magnifier les réalités fades mais de proposer une réflexion sur l'homme en proie à l'insularité. Le voilement qu'impose le masque souligne la complexité de l'interrogation identitaire mais révèle la véritable source d'une telle analyse : l'homme insulaire face à la question de la localité : « je m'endors, m'abandonnant seulement à mes réflexions d'écrivain montagnard, car c'est bien ce que je suis, un montagnard qui charge des pierres, fend du bois, se gorge d'eau-de-vie et qui, à l'occasion, écrit des livres. » (MU, 38) L'identité que l'on souhaite revendiquer, frappée du sceau de la pluralité induite par le port du masque (masque culturel, masque social...) se dévoile au travers des personnages de Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi. Le masque est un personnage où se dérobe et se dévoile l'identité collective. Il n'est pas éternel et « au bout du compte, la seule éternité que nous puissions raisonnablement espérer ne nous est jamais donnée que par un homme assis à sa table de travail devant une page blanche et qui perd sa vie pour en créer d'autres. » (MA, 84)

Si porter un masque ouvre l'individu à de nouveaux horizons identitaires, sociaux, à une autoconscience culturelle, arracher ce même masque questionne tout autant l'homme sur l'identité culturelle entre le Soi et l'Autre, à la complexité et l'ambiguïté du réel. C'est en Soi et par soi-même que l'homme se redécouvre et se doit de trouver un sens à la réalité en soi. Quête difficile s'il en est car l'aphorisme latin met en garde : « *eripitur persona manet res* ». Soit : retirer le masque, il reste encore la chose.

## I.B.2. De l'art de la dissimulation

L'insularité demeure le sujet vers lequel convergent nos trois auteurs. Elle est le support de leurs inspirations artistiques, la tribune de leurs convictions, la scène et le lieu de leurs expressions. Malgré la présence des masques insulaires, des signes textuels reconnaissables témoignent que la Corse et l'insularité sont viscéralement liées à leurs sensibilités personnelles et qu'elles s'imposent comme des espaces symboliques de déconstruction identitaire.

Chez Marcu Biancarelli et Angelo Rinaldi, la Corse constitue plus qu'un univers de représentation littéraire. C'est là que vivent ou ont vécu nos auteurs et qu'ils situent l'essentiel des récits qu'ils publient. Corses sont surtout leurs personnages. Le ton et les indications référentielles employés dans *Murtoriu : Ballade des innocents* et *La Maison des Atlantes* font osciller le texte entre autobiographie et autofiction. Angelo Rinaldi, né à Bastia de parents paysans, va s'atteler à « rehausser la fresque médiocre de [s]a vie » (MA, 306) afin de se voir offrir la possibilité de quitter l'île corse. Il procède à un constat amer teinté d'orgueil qui ressemble fortement à son expérience personnelle : « Je le dis à voix haute pour que nul n'en ignore : j'étais pauvre, peut-être, mais je fréquentais le Belvédère et tous ces bonshommes silencieux, à gueule de maquignon prospère, ne pouvaient y prétendre » (MA, 267). Marcu Biancarelli est un professeur de corse au lycée de Porto-Vecchio et un écrivain qui rédigea initialement son œuvre en corse, œuvre qui fut par la suite traduite par le récent prix Goncourt, Jérôme Ferrari, avant de se voir éditée chez Actes Sud. L'évocation spatialement identique entre le lieu de vie de l'écrivain et la scène de son roman est une des premières occurrences de la projection d'un « soi ». Le narrateur semble résigné face à l'avenir culturel qui s'offre à la Corse car

de toute façon, comme je l'ai dit, ici on ne lit pas, on ne sait même pas à quoi peut bien servir un écrivain, on ne croit pas que la valeur des choses passe par les mots, la puissance n'est plus la langue, la langue est une menace qu'il faut accabler de son mépris afin de la réduire. Voilà ce que j'ai fini par comprendre : que la langue, la menace c'était moi, et qu'ils me le faisaient sentir. (MU, 53)

À cet aveu fataliste s'ajoutant l'incapacité « à transformer [s]es écrits en valeur marchande, [il en était] venu à [s]'interroger sérieusement sur la signification de [s]es échecs » (MU, 39). Ressemblance trop troublante pour l'être vraiment ? Marcu Biancarelli semble répondre avec malice que les personnages et les situations de ce récit étant purement fictifs, toute ressemblance avec des personnes ou des situations existantes ou ayant existé ne saurait être

que fortuite. Voire... Des fantômes du “soi” errent donc dans les récits, fortifiant l’idée d’une communion de culture et de sentiment qui s’imposerait spontanément entre l’auteur, ses personnages mais aussi peut-être ses lecteurs. Cette autre modalité affective ou pédagogique de « ce pays où l’on attend, mais en vain, un peu de pensée » (*MU*, 39) débouche sur un aveu troublant, où la figure de Marc-Antoine Cianfarani pourrait bien avoir aussi les traits de celle du lecteur :

Vous vous dites : mais ce mec, là, esseulé dans sa montagne, il se croit brillant et pourtant il n’a même pas de famille. Personne ne l’aime, ce crevard. Et lui-même il n’aime personne. Je suis comme vous je me pose la question du pourquoi de pareille infamie. Ce qui m’effraie le plus, c’est la fin, l’idée que j’aurai à l’affronter seul, mais si on y pense de plus près, et vous comme moi, il faut se l’avouer : vous avez une chance sur deux de crever tout seul, voire même deux sur deux. (*MU*, 40)

Il faut garder à l’esprit que le lecteur n’adhère pas à une histoire parce qu’elle est vraie et que des éléments tangibles le lui prouvent, mais plutôt parce que l’histoire lui semble appartenir au domaine du vraisemblable, du possible, et donc il y croit. La présence d’éléments narratifs/descriptifs typiquement insulaires (géographiques, climatiques, topologiques, topographiques, etc.) renforce ce sentiment d’appartenance à un ensemble crédible. Les lieux biancarelliens imaginaires font référence à la Corse et poussent le lecteur à interpréter certaines allusions. En effet des « Sarconi [...] [u]n petit village blotti dans sa coquille, asphyxié entre les pins et les châtaigniers » (*MU*, 7) au « Vardatu » (*MU*, 92), les espaces géographiques biancarelliens s’affublent de référents identificatoires sociaux et linguistiques renvoyant à une représentation de la Corse. Une thématique du lieu masqué, grimé, que l’on retrouve également dans l’œuvre rinaldienne.

Au fil de leurs œuvres, Marcu Biancarelli et Angelo Rinaldi disséminent des signes permettant une interaction avec le lecteur qui s’amusera à trouver les occurrences narratives renvoyant à la Corse. C’est dans une atmosphère tacite, le présupposé, le sous-entendu, l’allusion, l’insinuation et la suggestion que les auteurs, tour à tour, auront recours à ces nombreux procédés. Un lecteur possédant le référent culturel corse appréciera ces indices de corsité même si pour un “non-Corse”, les masques marchent aussi parce qu’ils s’adaptent à une certaine *doxa* médiatisée de la Corse et que les mots et les noms choisis “ont l’air” corses : « L’homme ou le pays lointains ne sont pas découverts mais reconnus. Le lexique renvoie en fait aux représentations préconçues qu’élabore l’imaginaire social à propos de

l'étranger. Il fonctionne selon des stéréotypes culturels »<sup>1</sup>. Des *realia* parfaitement référentiels du réel insulaire parsèment *Murtoriu : Ballade des innocents* et *La Maison des Atlantes* se chargeant de valeurs référentielles : « [les] casernes à Ajaccio, Bastia, Bonifacio ou Corte » (*MU*, 57), « les bergers du Niolo et de Casinca » (*MU*, 58), « le cours Napoléon » (*MU*, 59), « Ghisonaccia » (*MU*, 246), « clocher de l'église Saint-Roch » (*MA*, 91), « Campo-Moro » (*MA*, 262), « Monticello » (*MA*, 347), « l'Île-Rousse » (*MA*, 358), « Belvédère » (*MA*, 202), « le cours Paoli » (*MA*, 336). Les patronymes qui déterminent les personnages biancarelliens et rinaldiens ont une sonorité indéniablement insulaire et corse spécifiquement. Ces deux romans mettent en scène des références socio-culturelles sur les valeurs et les normes insulaires et les spécificités politiques de l'île, notamment lorsque Marc-Antoine Cianfarani évoque sa situation où il a « pris une posture d'observateur vis-à-vis de ce monde moisi par ses certitudes et sa perversité, gavé de consumérisme et décérébré par les nationalismes » (*MU*, 39) ou bien lorsque Tonio évoque « les combines de l'île, les intrigues grâce auxquelles survit une classe politique sur le déclin » (*MA*, 23). Ici, se décline un masque métonymique : l'île semble bel et bien être le laboratoire d'une situation politico-socio-économique qui concerne tout le monde occidental dit civilisé mais plus spécifiquement l'espace méditerranéen qui n'hésite pas à extérioriser ces signes de décadence. Ce serait ici que se tiendrait du non-dit, voire, peut-être du non voulu : simplement, c'est une interprétation que le lecteur peut très honorablement engager à son compte. Enfin, les noms, les signifiants, contenus dans les indices de corsité<sup>2</sup> précédents participent à la création d'un champ lexical se référant à la Corse : « les puissants effluves du fromage passé » (*MU*, 36), « d'eau-de-vie et de fromage pourri » (*MU*, 85), « les sangliers étaient passés dans l'épais maquis » (*MU*, 160), « à boire des cafés et des pastis dans une sorte de paillotte sous les pins » (*MU*, 163), « de châtaigne et de cochonnaille » (*MA*, 107), « les cyprès qui signalent les cimetières » (*MA*, 29), « libeccio » (*MA*, 156), etc. La représentation d'une Corse vraisemblable apparaît claire et indiscutable.

Pourtant face à ces référents corses subsiste l'incessante opposition géographique entre les lieux réels et les lieux fictifs qui témoigne que le masque est réel au même titre que

---

<sup>1</sup> Jean-Marc MOURA, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 100.

<sup>2</sup> Définir la corsité est un exercice difficile tant, à mon sens, la seule réponse à un sentiment d'appartenance est individuelle. Aujourd'hui où le monde est ouvert, et où les notions ethniques ne veulent plus dire grand-chose, est corse qui se sent corse. La seule chose qui manque peut-être, mais c'est un débat à mener, c'est le cadre politique qui permette à chacun de se déterminer — ou pas — en fonction de cela. La langue, les origines, le sang, la naissance ne fondent que partiellement cette corsité qui est surtout une affaire de ressenti et de choix.

le visage. Les espaces masqués décomposent les repères renforcés par le réel notamment lorsque Angelo Rinaldi mentionne « deux Atlantes d'hôtel particulier [qui] soutiennent un balcon, et les pigeons qui s'envolent du clocher de l'église Saint-Roch disposent de niches pour y roucouler à l'heure de la méridienne » (*MA*, 91) ou que Marcu Biancarelli fait référence à « Coscia di Vacca, sans doute par référence à la courbure de la rivière et au gros rocher tout lisse » (*MU*, 86). Pour un lecteur non initié — non corse —, ces indices, même fictifs, ont tout à fait la même valeur de vérisimilitude que les indices réels. La narration brouille les pistes et la Corse n'est plus « qu'une ligne noire à l'horizon » (*MA*, 56) s'ouvrant plus largement sur « cette Méditerranée en retard de je ne sais combien de guerres » (*MU*, 121).

Dans *La Possibilité d'une île*, la Corse est brièvement citée<sup>1</sup> lorsque Daniell raconte ses premiers pas dans le milieu cinématographique :

Certes il s'agissait d'une comédie, et la plupart des gags étaient faciles, voire vulgaires ; mais il y avait quand même certains dialogues, dans certaines scènes, qui me paraissent, avec le recul, être ce que j'ai produit de meilleur. En particulier en Corse, dans le long plan-séquence tourné sur les pentes du col de Bavella, où le héros (que j'interprétais) faisait visiter sa résidence secondaire à la petite Aurore (neuf ans), dont il venait de faire la conquête au cours d'un goûter Disney au Marineland de Bonifacio.

« C'est pas la peine d'habiter en Corse, lançait la fillette avec insolence, si c'est pour être dans un virage...

— Voir passer les voitures, répondait-il (répondais-je), c'est déjà un peu vivre. » (*PI*, 86-7)

---

<sup>1</sup> La Corse est une première fois mentionnée dans le roman *Les Particules élémentaires* : « Né en 1882 dans un village de l'intérieur de la Corse, au sein d'une famille de paysans analphabètes, Martini Ceccaldi semblait bien parti pour mener la vie agricole et pastorale, à rayon d'action limité, qui était celle de ses ancêtres depuis une succession indéfinie de générations. Il s'agit d'une vie depuis longtemps disparue de nos contrées, dont l'analyse exhaustive n'offre donc qu'un intérêt limité ; certains écologistes radicaux en manifestant par périodes une nostalgie incompréhensible, j'offrirai cependant, pour être complet, une brève description synthétique d'une telle vie : on a la nature et le bon air, on cultive quelques parcelles (dont le nombre est précisément fixé par un système d'héritage strict), de temps en temps on tire un sanglier ; on baise à droite à gauche, en particulier sa femme, qui donne naissance à des enfants ; on élève lesdits enfants pour qu'ils prennent leur place dans le même écosystème, on attrape une maladie, et c'est marre. Le destin singulier de Martin Ceccaldi est en réalité parfaitement symptomatique du rôle d'intégration dans la société française et de promotion du progrès technologique joué par l'école laïque tout au long de la III<sup>e</sup> République. Rapidement, son instituteur comprit qu'il avait affaire à un élève exceptionnel, doué d'un esprit d'abstraction et d'une inventivité formelle qui trouveraient difficilement à s'exprimer dans le cadre de son milieu d'origine [...] [et] il parvint à persuader les parents de Martin que le destin de leur fils se jouerait nécessairement en dehors de la Corse. » (Michel HOUELLEBCQ, *Les Particules élémentaires*, Paris, Flammarion, coll. « J'ai lu », 2010, p. 24-5)

La réponse de Daniell est révélatrice d'un indice comique voire assez grotesque. Il reprend en la bouleversant par antithèse la vieille rengaine du "Partir, c'est mourir un peu" ou celle du "Mourir, c'est tout à fait partir". Le « Marineland de Bonifacio » (*PI*, 87) étant une invention narrative, une nouvelle image de l'île corse se donne à voir. Une image plus en adéquation avec la thématique chère à Michel Houellebecq, à savoir l'avancée tentaculaire de la société du spectacle. L'implantation d'un parc d'attraction Marineland, clin d'œil à l'espace continental provençal (Antibes précisément), transforme l'île en scène de spectacle. Or, le théâtre, la théâtralité sont peut-être des voies intéressantes pour aborder cette double dimension réelle ET fictive. Marineland, est à la fois réel et fictif : en ce sens, n'est-ce pas un analogon du roman ?

### **I.B.3. L'écriture, le troublant masque du réel**

Il convient de procéder à un examen du caractère amplificateur de la narration et de ses jeux avec les stéréotypes. Ainsi, par exemple, on passe du circonstanciel très "local" du texte d'Angelo Rinaldi à une exemplarité de la situation insulaire corse chez Marcu Biancarelli jusqu'à cette sorte d'universalité que manifeste chez Michel Houellebecq le recours à l'utopie. Si Marcu Biancarelli et Michel Houellebecq sont des écrivains réalistes du constat, il semble qu'Angelo Rinaldi soit plutôt un écrivain de l'ambiguïté, de l'équivoque.

Dans la perspective de l'analogie île et texte et pour que le constat biancarellien et houellebecquien soit percutant, il leur faut évidemment — et c'est un des principes du laboratoire — exclure du champ de leurs investigations toutes les zones qui n'appartiennent pas à l'objet qu'ils étudient, qu'ils amplifient sous la loupe du style, parce qu'ils s'attachent à fictionnaliser la représentation du réel qui le révèle comme un symptôme. En effet, le réel n'est pas symptomatique ou alors, le réel est toujours symptomatique, d'un point de vue lacanien, puisque le symptôme est la forme non symbolisée de ma relation au réel. Peut-être, pourrait-on dire, que ce sont des écrivains expressionnistes qui retracent avec insistance l'identité ontologique, psychique et spirituelle de l'homme dans sa quête existentielle et multidimensionnelle dans une perspective critique, voire radicale, pour que cela fasse tellement mal qu'enfin quelque chose naisse du cri désespéré : une réponse. L'hyperréalisme qui parcourt leurs œuvres serait donc une forme du difforme, un appel à « un retour au réel »<sup>1</sup>. Marcu Biancarelli et Michel Houellebecq dépeignent justement ce qu'ils croient percevoir de la société contemporaine, à savoir une société déshumanisée, monstrueuse, menaçante, à la

---

<sup>1</sup> Dominique VIART, *Le roman français au XXème siècle*, Paris, Hachette, 1999, p. 121.

pesanteur étouffante. Selon Catherine Douzou, le texte hyperréaliste suppose nécessairement « un “jeu”, un écart, avec son référent »<sup>1</sup>. L'écart s'opère dans *La Possibilité d'une île* par quelques modifications socio-politiques, scientifiques et éthiques avec le réel comme en témoignent l'avènement de la secte élohimate et la démocratisation du clonage. C'est la radicalité de Michel Houellebecq, aller jusqu'au bout de l'hypothèse. Il n'y a pas ce côté chez Marcu Biancarelli, pas d'extrapolation, mais un vertige du trop-plein verbal (en vue de conjurer du vide ?). Néanmoins, cette distance n'« empêche pas de discourir sur le monde réel — celui où vivent le lecteur et l'auteur — et de le faire, avec la plus grande efficacité, par ce jeu même de l'écriture. »<sup>2</sup> La peinture du réel houellebecquien et du réel biancarellien fait apparaître une sorte de beauté relevant d'une esthétique hyperréaliste puisque « [é]crire le réel, ce n'est donc plus installer une “histoire” dans un cadre réaliste, mais aller directement vers cette matérialité même du monde qui témoigne de ce qu'il fut et devient »<sup>3</sup>. *Murtoriu : Ballade des innocents* et *La Possibilité d'une île* sont éloquentes : si l'on veut résorber les effets délétères du libéralisme, il faut, soit accepter de mourir intellectuellement, soit s'exiler pour éviter de se soumettre à ce qui continue de paraître comme une option insupportable : céder sur notre désir individuel, céder sur la femme, céder sur la liberté, céder sur le sexe, céder sur la morale, céder sur l'amour et, au bout du compte, non seulement céder sur l'idée du bonheur — bien que le bonheur soit une promesse du libéralisme — mais aussi, et cela est beaucoup plus grave, céder sur la possibilité de la joie.

La société, illustrée dans *Murtoriu : Ballade des innocents* et *La Possibilité d'une île*, est un monde profondément triste dont la structure apparaît assurément comme merveilleusement réglée car elle répare effectivement les défaillances modernes à coups de logique arbitraire fondée sur une pseudo-causalité éminemment factuelle. Or, les conséquences désastreuses sont connues de ces révolutions culturelles, sociales, économiques qui ont voulu imposer dans des espaces dont l'histoire n'était en rien préparée à cela les mythes auxquels elles croyaient et les bénéfices qu'elles pouvaient en retirer en opérant des

---

<sup>1</sup> Catherine DOUZOU, « *Les Grandes Blondes*, roman hyperréaliste ? », *Roman 20-50 : Revue d'étude du Roman du XX<sup>e</sup> Siècle*, vol. XXXVIII, décembre 2004, p. 57.

<sup>2</sup> Catherine DOUZOU, « *Les Grandes Blondes*, roman hyperréaliste ? », *op. cit.*, p. 57.

<sup>3</sup> Dominique VIART, « Écrire le réel », *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 221.

coupes sombres sur les logiques territoriales, les écologies restreintes et les identités tribales.<sup>1</sup> Marcu Biancarelli et Michel Houellebecq sautent le pas du constat : voir devient ici prévoir.

Dans *La Maison des Atlantes*, Tonio se complaît dans la mélancolie de ses propres souvenirs. Angelo Rinaldi offre au lecteur le sentiment de déambuler parmi les souvenirs du narrateur que ce dernier semble conter de manière anarchique comme pour rappeler l'impuissance de la volonté à se frayer un chemin dans le parcours sinueux de la mémoire. Placée sous le signe de l'oubli, l'écriture rinaldienne souhaite s'inscrire dans le temps et c'est d'ailleurs ce qui pousse Tonio à se lancer dans l'écriture : « “Tu en as tant vu, tant entendu”, me disait-il comme si l'expérience du rêve ne suffisait pas au véritable romancier. Je protestai pour la forme : je n'avais pas encore renoncé à l'idée qu'un jour je m'essaierais à raconter des histoires. » (MA, 88). La préservation dans le temps est la thématique rinaldienne d'une écriture qui « n'est une trace que si en elle la présence est irrémédiablement dérobée [...] et si elle se constitue comme la possibilité d'un effacement absolu »<sup>2</sup>. S'entremêlent la réminiscence distincte d'un passé enfoui, devenu flou et remontant par bribes, les rapprochements fugitifs d'événements nébuleux avec un présent incertain, tâtonnant et insatisfait puis la dérive mémorielle qui, loin d'apaiser les blessures, fragmente la sacro-sainte sacralisation de la mémoire en obscurcissant le sentiment de récit. La sensation de désordre apparaît comme une garantie de sincérité et de spontanéité et s'assume comme une “fausse-structure” qui suggérerait une illusoire inorganisation narrative projetant le signifié dans des directions divergentes, obliques, au point que si l'usage de différents outils grammaticaux préserve l'unité syntaxique du “discours”, celle de “l'histoire” se trouve en quelque sorte bousculée jusqu'à brouiller parfois, dans certains cas extrêmes, le signifié. Dès lors *La Maison des Atlantes* s'affirme comme le roman de l'ambiguïté et de l'équivoque. Apparaît une sorte d'antinomie entre ce désordre apparent et cette organisation révélée. L'antinomie bien sûr se résout aisément : la complexité du discours a pour objet de faire croire en l'inorganisation de la narration “gouvernée” par la seule poussée de souvenirs qui se bousculent dans la mémoire du narrateur. Mais cette antinomie révèle pourtant une

---

<sup>1</sup> La phrase pourrait viser le colonialisme ou le soviétisme mais elle vise autant d'autres “doctrines ou idéologies”. Je pense par exemple aux volontés “récentes” d'imposition de la “démocratie” dans les pays du Moyen-Orient. Ou bien le fameux “nos ancêtres les Gaulois” appris par plusieurs générations d'écoliers français y compris ceux dont les origines celtiques sont plus que discutables : les jeunes corses ou jeunes antillais par exemple. Je pense d'autant plus au colonialisme, soviétisme, démocratisme, libéralisme avec parfois les réponses violentes que cela entraîne : acculturation, réveil des extrémismes.

<sup>2</sup> Jacques DERRIDA, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1967, p. 391.



ambiguïté : si le narrateur peut revendiquer ce désordre, l'organisation de ce désordre ne peut être attribuée qu'à ce que l'on pourrait appeler l'auteur implicite même si l'auteur, absent et autre, n'est jamais qu'une « construction d'une figure d'auteur par un lecteur »<sup>1</sup>. Un lecteur, qui sera Raymond, le fils de Tonio, indispensable pour l'ego du narrateur rinaldien :

J'aurai sur le plan littéraire un auditoire, une éternité à la mesure de ma tentative. Dans ces conditions on pourrait se demander pourquoi je t'ai choisi, et même pourquoi j'écris. Parce que même un saint a besoin d'un spectateur ; pas plus que le saint je ne suis certain d'être entendu, mais il m'était impossible d'écrire sans penser à un interlocuteur, fût-il aussi problématique que ce Dieu à qui ne me ramènent ni la douleur, ni la menace qui pèse sur moi. (MA, 15-6)

Les voix biancarellienne, houellebecquienne et rinaldienne témoignent des figures dans leurs rapports réciproques et du message véhiculé par la mise en récit : « Dans un texte littéraire, le “message” communiqué concerne toujours et d'abord la langue : tout autre élément d'information n'est qu'un supplément secondaire »<sup>2</sup>. Si « [l]'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation »<sup>3</sup> elle implique de fait l'écrivain, générateur du discours, et le lecteur, destinataire de ce même discours. Émile Benveniste précise d'ailleurs que l'énonciation<sup>4</sup> « est l'acte [...] de produire un énoncé et non le texte de l'énoncé »<sup>5</sup>.

Fils prodigue à l'instar de Marc-Antoine, ou bâtard ambitieux à l'image de Daniell et Tonio, tel est le roman, pour reprendre, en lui donnant une signification quelque peu autre, la formule de Marthe Robert à son endroit. Enfant trouvé, donc, fils de ses œuvres, tout empirique, mais depuis son improbable naissance marqué malgré lui au signe théorique

<sup>1</sup> Jean-Jacques LECERCLE et Ronald SCHUSTERMAN, *L'emprise des signes. Débat sur l'expérience littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2002, p. 97.

<sup>2</sup> Jean-Jacques LECERCLE et Ronald SCHUSTERMAN, *L'emprise des signes. Débat sur l'expérience littéraire*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>3</sup> Émile BENVENISTE, « L'appareil formel de l'énonciation » in *Problèmes de linguistique générale Tome II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 80.

<sup>4</sup> L'énonciation étant également abordée par Gérard Genette, se fondant sur le texte lui-même et non sur la parole, il distingue deux types de récits avec ce qu'il nomme narrateurs hétérodiégétique et homodiégétique : « l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte, l'autre à narrateur présent comme personne de l'histoire qu'il raconte. » (Gérard GENETTE, *Figures III*, « Discours du récit », Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 252)

<sup>5</sup> Émile BENVENISTE, « L'appareil formel de l'énonciation », *op. cit.*, p. 80.

paradoxal de la paternité d'Aristote<sup>1</sup> : « il n'y a que deux façons de faire un roman : celle du Bâtard réaliste, qui seconde le monde tout en l'attaquant de front ; et celle de l'Enfant trouvé qui, faute de connaissances et de moyens d'actions, esquive le combat par la fuite ou la bouderie »<sup>2</sup>.

Une analogie entre Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi s'établit par la présence de références récurrentes à Balzac et Stendhal. Daniell revendique une inspiration balzacienne :

La vie sociale me concernait moins, sans doute, qu'à l'époque où j'écrivais mes sketches ; je savais déjà à l'époque que j'avais choisi un genre limité, qui ne me permettrait pas d'accomplir, dans toute ma carrière, le dixième de ce que Balzac avait pu faire en un seul roman. J'avais par ailleurs parfaitement conscience de ce que je lui devais (PI, 378)

Il affirme également avoir « [relu] quand même *Splendeurs et Misères des courtisanes* » (PI, 378) avant d'avoir « fini par [s]e lasser de Balzac ». (PI, 378) Daniell fait allusion au roman balzacien, s'attachant et s'identifiant au personnage de Frédéric de Nucingen, riche bourgeois illusionné et dominé par son désir. Le destin de ce personnage n'est pas sans rappeler celui du personnage houellebecquien. Tonio, quant à lui, ne cesse de mentionner Stendhal. Quand il n'a pas « la tête remplie que de la stratégie amoureuse de Stendhal » (MA, 62) ou qu'il ne rêve pas aux « héroïnes stendhaliennes » (MA, 140), il reconnaît la puissance littéraire de Stendhal en soulignant son unicité : « Mais, pour un Stendhal, combien de Maurice Donnay ! » (MA, 84). Tous deux dépeignent les grands mouvements sociaux telle une comédie humaine, avec ses mythomanes, ses mondains, ses escrocs, ses idéalistes déçus, son pessimisme esthétique, en somme, « des personnages typiques non seulement de leur milieu social, mais de toute leur époque »<sup>3</sup>. Les références présentes au sein de *La Possibilité d'une île* et de *La Maison des Atlantes* participent à la création d'une littérature autoréflexive permettant une intertextualité variée. Des intertextes qui « sont sollicités parce qu'ils manifestent une discontinuité et une hétérogénéité qui semblent *essentiels* à toute écriture, dès lorsqu'elle n'est plus conçue comme l'expression continue d'un sujet »<sup>4</sup>. L'intertextualité

---

<sup>1</sup> Se situant à la fois en deçà et au-delà de la *mimésis*, le roman est bien anti-aristotélien, l'anti-genre aristotélien par excellence, même et surtout si Aristote lui a, avec un sens supérieur de l'anticipation théorique, ménagé à l'avance en quelque sorte sa place de droit dans le concert des grands genres.

<sup>2</sup> Marthe ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1972, p. 74.

<sup>3</sup> Michel BIRON, « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq » (p. 27-41), in *Études françaises*, vol. 41, n° 1, 2005, p. 30.

<sup>4</sup> Nathalie PIÉGAY-GROS, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, coll. « Lettres sup », 1996, p. 143.

qui sollicite « [l]a mémoire, [l]a culture, [l']inventivité interprétative et [l']esprit ludique »<sup>1</sup> du lecteur n'est pas sans rappeler la définition de la lecture perçue comme « une pratique qui sollicite la conscience, l'imagination, le désir et le corps »<sup>2</sup>. Le parcours dans le temps, les méandres mémoriels, produisent une impression de dislocation du temps chronologique qui semble entre autres transgresser un des principes ordonnateurs de la conception réaliste du roman telle que la définit Léo Bersani. Condamnant l'indifférence à une rigoureuse pertinence narrative, le romancier réaliste se doit de tenter « désespérément de maintenir la cohésion de ce dont il perçoit très bien la désintégration »<sup>3</sup>. Le roman rinaldien déstabilise l'édifice social par l'incohérence de sa forme au moment où il devrait le consolider.

*La Possibilité d'une île* et dans une moindre mesure *Murtoriu : Ballade des innocents* et *La Maison des Atlantes* ont en commun de faire coexister prose romanesque et expression poétique. Si une telle union semble antinomique, la présence fragmentaire de poésie au sein de la structure romanesque redéfinit le statut du récit car selon Michel Houellebecq, « [i]somorphe à l'homme, le roman devrait normalement pouvoir tout en contenir »<sup>4</sup>. L'hybridité fait cohabiter, à des degrés variables dans les œuvres biancarellienne, houellebecquienne et rinaldienne, l'exaltation poétique du désir d'infini et le dérisoire de l'homme face au réel :

L'espace romanesque s'affranchit des contraintes réalistes du décor pour devenir lieu de l'enchantement et du mythe [...] ; la structure narrative prend ainsi, volontiers, la forme de la spirale ou du cercle. Les personnages obéissent au même mouvement d'allègement, et ne requièrent plus nécessairement un état civil complet. [...] Privilégiant le flou ou la demi-teinte, ce type de récit s'ouvre à une écriture plus ouvertement poétique, cherchant à structurer musicalement ses motifs, recourant abondamment aux prestiges de la métaphore<sup>5</sup>.

La synthèse des genres conduit à refuser le « carcan de la vraisemblance qui libère les potentialités poétiques et ludiques de l'écriture romanesque »<sup>6</sup>. Si, pour Marie Redonnet,

---

<sup>1</sup> Tiphaine SAMOYAUULT, *Intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Nathan/HER, coll. « 128 », 2001, p. 68.

<sup>2</sup> Nathalie PIÉGAY-GROS, *Le Lecteur*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2002, p. 132.

<sup>3</sup> Léo BERSANI, « Le Réalisme ou la peur du désir » in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982, p. 60.

<sup>4</sup> Michel HOUELLEBECQ, *Interventions*, Paris, Flammarion, coll. « Fiction Française », 1998, p. 7.

<sup>5</sup> Dominique RABATÉ, *Le Roman français depuis 1900*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1998, p. 24-5.

<sup>6</sup> Philippe FOREST, « Le Roman, malgré tout », in *Le Mouvement surréaliste. Poésie, roman, théâtre*, Paris, Vuibert, coll. « Thématèque Lettres », 1994, p. 102.

Michel Houellebecq renoue avec « la conception la plus traditionnelle de la littérature, d'un côté le vers poétique, chargé prophétiquement de chanter l'ineffable, de l'autre la prose romanesque, satirique et sociologique »<sup>1</sup>, Marcu Biancarelli s'inscrit également dans cette définition. Si la poésie a une portée différente au sein de *Murtoriu : Ballade des innocents*, de *La Possibilité d'une île* et de *La Maison des Atlantes*, elle demeure pour tous un phénomène de langage, une expérience littéraire, un choc émotionnel. Elle naît de la sensibilité houellebecquienne face à l'atomisation d'une société matérialiste et d'une concupiscence insatiable qui ignore le spirituel. Elle trouve son origine dans la revendication identitaire biancarellienne qui fait vibrer la sensibilité de l'intime invoquant une langue instinctive et un effet de spontanéité comme gardienne de la mémoire culturelle puis elle trouve grâce dans la contemplation active d'une italianité au caractère vertueux qui berce le narrateur rinaldien d'une musicalité, rythme l'exacerbation d'une identité souhaitant être réinventée puis compose le souffle, l'ampleur, le lyrisme d'un chant du monde qui veut que l'écrivain, pour affirmer son identité, n'ait qu'une seule patrie : la langue.

La poésie de Michel Houellebecq qui infiltre le roman *La Possibilité d'une île* est une poésie lucide et sociologique qui ouvre à toutes les dimensions du réel et souhaite affranchir l'homme d'une déchéance de la société contemporaine dont les idéaux sont tous violemment balayés par les échos de l'actualité immédiate. Elle prétend à la connaissance du monde et révèle un spleen qui fait irrémédiablement penser à Charles Baudelaire dont le poème « La Mort des pauvres » (*PI*, 400) est clairement cité au sein de l'œuvre et dont l'admiration de Michel Houellebecq n'est plus un secret :

J'ai parfois le sentiment que Baudelaire a été le premier à voir le monde posé devant lui. En tout cas, le premier dans la poésie. En même temps, il a considérablement accru l'étendue du champ poétique. Pour lui, la poésie devait avoir les pieds sur terre, parler des choses quotidiennes, tout en ayant des aspirations illimitées vers l'idéal. Cette tension entre deux extrêmes fait de lui, à mon sens, le poète le plus important. Ça a vraiment apporté de nouvelles exigences, le fait d'être à la fois terrestre et céleste et de ne lâcher sur aucun des deux points.<sup>2</sup>

La poésie houellebecquienne est un chant de l'âme qui doit réveiller l'homme de son austérité puisque ce qui est vu *via* le prisme de la poésie est vérité. Dépourvue de filtre, sa poésie se

---

<sup>1</sup> Marie REDONNET, « La barbarie postmoderne » (p. 59-64), in *ArtPress*, Paris, vol 244, 1999, p. 60.

<sup>2</sup> Marc WEITZMANN, « Zone dépressionnaire », in *Les Inrockuptibles: Hors-série Houellebecq*, Paris, 2005, p. 53.

fait écho du monde, un monde finissant qui ne peut renaître que si l'homme, se parant d'une attitude blasphématoire et provocatrice, fait mine d'un engagement révolté contre la société : « *Contrairement à l'idée requise, / La parole n'est pas créatrice d'un monde ; / L'homme parle comme le chien aboie / Pour exprimer sa colère, ou sa crainte. / Le plaisir est silencieux, / Tout comme l'est l'état de bonheur.* » (PI, 15) En démystifiant la parole — et la parole religieuse en l'occurrence comme le sous-entend Daniel<sup>25</sup> —, Michel Houellebecq parle du silence et du bonheur. En détournant par la négation la symbolique religieuse, Michel Houellebecq souligne l'asservissement qu'exerce tout culte (religieux ou politique) sur l'humanité. Michel Houellebecq rend compte de la distance que le culte établit vis-à-vis de la vraie vie, le réel, muselant l'esprit critique et le libre arbitre et s'éloignant de l'humanité qu'il se propose pourtant d'aider : « *J'ai nettement vu Dieu / Dans son inexistence / Dans son néant précieux / Et j'ai saisi ma chance.* » (PI, 197) La poésie houellebecquienne est une arme éthique. La parole de l'homme étant à l'image de l'aboiement, le langage sortirait du cri. Un cri infini déchirant la Nature face à une société sourde aux angoisses de l'homme. Dès lors le silence du bonheur n'est-il pas celui du ventre maternel ou de la mort ? En somme deux instants qui nient le réel de la société et de ses dérives violentes et qui coïncident avec un moment où l'on n'est (naît) pas et un moment où l'on n'est (naît) plus.

La poésie houellebecquienne constitue également une réponse hédoniste au “masque” ironique et outrancièrement caricatural qu'il pose sur la société pour en dénoncer les maux. Elle est une mélodie intérieure de l'eudémonisme à laquelle s'ajoute la nostalgie amoureuse d'une fusion totale qui doit mener Daniell à recréer un univers terrestre, personnel et hédoniste. Mais l'amour, passé sous les fourches caudines du capitalisme, n'est plus et la présence de l'Autre, se faisant de plus en plus lointaine, plonge le poète dans le lyrisme mélancolique. Victime expiatoire de l'anhédonie, Daniell s'abandonne à la rêverie d'une parenthèse enchantée, d'un âge d'or perdu dans la réalité mais toujours retrouvé par la poésie :

*Ma vie, ma vie, ma très ancienne / Mon premier vœu mal refermé / Mon premier amour infirmé, / Il a fallu que tu reviennes. / Il a fallu que je connaisse / Ce que la vie a de meilleur, / Quand deux corps jouent de leur bonheur / Et sans fin s'unissent et renaissent. / Entré en dépendance entière, / Je sais le tremblement de l'être / L'hésitation à disparaître, / Le soleil qui frappe en lisière / 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. (PI, 424)*

La poésie houellebecquienne est polysémique. Poésie lucide, poésie du regret, poésie du voyage, elle est aussi une poésie de l'appel de l'Ailleurs. L'Ailleurs demeure le thème poétique par excellence à tel point que la poésie de Michel Houellebecq est elle-même un ailleurs, un espace où l'âme du lecteur et de l'auteur se retrouvent et consentent à s'expatrier. Le dépouillement du monde couplé au dépouillement émotionnel de l'homme désengagé plonge les néo-humains dans ce que l'on pourrait qualifier d'immensité intime au sens bachelardien : « L'immensité est en nous. Elle est rattachée à une sorte d'expansion d'être que la vie réfrène, que la prudence arrête, mais qui nous reprend dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. »<sup>1</sup> C'est dans l'espace du dedans que doit mener la poésie houellebecquienne comme pour initier une résistance de l'intelligence, une reconquête du soi face au monde extérieur injuste, à l'échec de la société libérale et au malaise existentiel qui en découle.

Le désir d'Ailleurs masque un désir d'Idéal qui doit conduire le poète à se rapprocher de lui-même car « [p]arcourir le monde, plonger dans l'espace du dedans, ce n'est point fuir, ce n'est point s'évader, c'est élargir le champ de la conscience à sa satisfaction, à sa suffisance »<sup>2</sup>. L'envie d'Ailleurs témoigne d'une poésie de l'exploration entre le monde et le moi et ce qui peut s'apparenter comme une amère sensation d'exil n'est autre que l'odyssée d'un citoyen innommé de l'Ailleurs :

*Et la mer qui m'étouffe, et le sable, / La procession des instants qui se succèdent / Comme des oiseaux qui planent doucement sur New York, / Comme de grands oiseaux au vol inexorable. / Allons ! Il est grand temps de briser la coquille / Et d'aller au-devant de la mer qui scintille / Sur de nouveaux chemins que nos pas ne reconnaissent / Que nous suivrons ensemble, incertains de faiblesse. (PI, 374-5)*

Michel Houellebecq et ses narrateurs ne seraient-ils pas ces "oiseaux" migrateurs qui s'envolent vers d'autres cieux ? Sont-ils des phénix éluardiens, emblème de l'immortalité de l'âme, virevoltant de la mort à la vie en passant par l'amour pour se dérober à l'implacable azur ? Ou bien sont-ce des cygnes qui ont chanté leur chant de nostalgie qui est un chant qui présuppose un espace de l'Ailleurs dont « l'organisation binaire [...] n'est pas seulement

---

<sup>1</sup> Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1957, p. 169.

<sup>2</sup> Jean LAUDE, « Voyages » (p. 159-165), in Raymond BELLOUR (dir.), *Cahier de l'Herne n° 8, Henri Michaux*, Paris, l'Herne, 1966, p. 162.

linéaire, horizontale, syntagmatique, mais verticale et paradigmatique »<sup>1</sup> ? Le poète houellebecquien détruit la cloison, la “coquille” qui sépare le réel de l’imaginaire pour s’aventurer sur les “nouveaux chemins” de l’ici *et* de l’ailleurs et de l’ici *en* ailleurs même s’il reste en proie aux sentiments, aux névroses, aux rêves, aux souvenirs, en somme à ce qui fait l’humain.

La poésie houellebecquienne est aussi une poésie de la résignation, une lamentation confidentielle destinée à la femme aimée. La résignation de Daniel cache une sourde révolte contre la fuite du temps, la vanité de l’homme, la question du sens de la vie face à la mort inexorable et l’idée d’un au-delà et n’est pas sans rappeler le poème *Le vieil homme* de Louis Aragon. La résignation tragique de Michel Houellebecq résulte de la brièveté et de la fragilité de la vie dans un monde de plus en plus chaotique. Cette même résignation mène à la dissolution et à la mort abolissant toute notion de dynamisme temporel. Le drame de l’amour perdu, de l’écoulement inexorable du temps opère une dichotomie temporelle : le temps d’avant, à savoir celui des illusions, et le temps d’après voué aux regrets et aux souvenirs. Il faut donc que tout meure pour que la poésie apparaisse et plonge le poète dans une mièvrerie contemplative qui bouleverse profondément l’être dans ces vers qui sont comme une reprise sur un mode versifié et vraiment “niais” des thèmes ressassés par Michel Houellebecq :

*Il n’y a pas d’amour / (Pas vraiment, pas assez) / Nous vivons sans secours, / Nous mourons délaissés. / L’appel à la pitié / Résonne dans le vide, / Nos corps sont estropiés / Mais nos chairs sont avides. / Disparues les promesses / D’un corps adolescent, / Nous entrons en vieillesse / Où rien ne nous attend / Que la mémoire vaine / De nos jours disparus, / Un soubresaut de haine / Et le désespoir nu. (PI, 387)*

Le roman *Murtoriu : Ballade des innocents* est aussi investi de vers poétiques puisque Marc-Antoine y est particulièrement sensible : « Je ne considère pas la poésie comme quelque chose de snobinard, la poésie vous prend à coups de poings, vous cogne à l’estomac. Sous ma couverture je relisais Garcia Lorca, Neruda, quelques Antillais et le vieux Walt Whitman, Jim Morrison aussi. » (*MU*, 83) Une référence intertextuelle au poète corse italianisant du XIX<sup>e</sup> siècle, Giuseppe « Multedo » (*MU*, 78), témoigne que « [l]e fondement et la matière de la poésie d’un peuple réside dans son histoire, ses traditions, ses coutumes, sa

---

<sup>1</sup> Jean-Yves TADIÉ, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994, p. 73-4.

façon d'être et de sentir »<sup>1</sup>. L'envolée poétique lyrique de Lucifer Maroselli est une forme d'affirmation identitaire d'un homme qui ne se reconnaît pas dans la culture corse mais dans la culture italienne : « *E non è Corsica la patria mia ; / Benchè presente ogn'or mi sia / E nel pensiero come nel cuor ; / Ricca di selve, spiagge e montagne, / Quanto ridente le sue campagne ; / Ma Italia tutta più bella è ancor.* » (MU, 78-9) L'affection pour la culture italienne, tout d'abord, n'est pas sans faire penser au narrateur rinaldien lorsqu'il évoque en pur toscan le "voceru", chant traditionnel corse profane, et met ainsi en relief la réversibilité de ces images : « *Scrivere voglio in Venezia / E manderemo la misura / D'argento sia la cassa / D'oro chiave e serratura* » (MA, 30) L'usage de la poésie, dans ce cas précis, s'inscrit dans le dépassement de la quête identitaire puisque l'emploi de la langue italienne marque la tentative d'acculturation d'un Lucifer Maroselli et d'un Tonio qui ont su s'approprier *la langue de l'autre* qui rappelle l'axiome derridien, « [o]ui, je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne »<sup>2</sup>. Jacques Derrida précise d'ailleurs : « En disant que la seule langue que je parle n'est pas *la mienne*, je n'ai pas dit qu'elle me fût étrangère »<sup>3</sup>. La poésie du personnage biancarellien et du personnage rinaldien est une poésie de l'exil, de la déterritorialisation qui dégage une dimension métaphorique spatiale du lieu, un exil qui passe notamment par la langue car « [o]n n'habite pas un pays, on habite une langue. Une patrie, c'est cela et rien d'autre. »<sup>4</sup> La langue italienne est alors pour Lucifer Maroselli et Tonio une terre d'accueil :

La langue est hospitalière. Elle ne tient pas compte de mes origines. Ne pouvant être que ce que nous arrivons à en tirer, elle n'est autre que ce que nous attendons nous.

Et si nous n'en attendons rien ?

Ta solitude sera égale à la nôtre.

Je te fais don, ce soir, de mon livre.

Un livre ne s'offre pas. On le choisit.

Ainsi en est-il de la langue.<sup>5</sup>

La poésie de Lucifer Maroselli est, à l'image de certains vers de Michel Houellebecq, une poésie de la migration qui déconstruit la notion d'identité fixe et immuable. L'écriture

---

<sup>1</sup> « Il fonte e la materia della poesia in un popolo sta nella sua storia, nelle sue tradizioni, nei suoi costumi, nel suo modo d'essere e di sentire ». (Salvatore VIALE, *Canti popolari corsi* [1843], Bastia, Stamperia Fabiani, 1855, p. 4.)

<sup>2</sup> Jacques DERRIDA, *Le Monolinguisme de l'autre ou La prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996, p. 15.

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 18.

<sup>4</sup> Emil CIORAN, *Aveux et anathèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1987, p. 21.

<sup>5</sup> Edmond JABÈS, *Le Livre de l'hospitalité*, Gallimard, 1991, p. 53.



poétique de Giuseppe Multedo, reprise à son compte par Lucifer Maroselli, traduit pour ce dernier un sentiment de solitude au sein de la communauté insulaire corse et exprime une condition cathartique. Le poème retranscrit un paysage extérieur qui déclenche, en lui, un élan lyrique et attribue à l'Italie la symbolique d'un "espace-demeure" dans lequel il souhaite développer une identité multiple jusque-là réprimée par la seule expression d'une identité corse décomposée et partagée. La signification poétique prend donc tout son sens dans son utilisation dans le langage. Mikhaïl Bakhtine souligne à ce sujet que l'on « n'échange pas des propositions, pas plus qu'on n'échange des mots (dans une acception rigoureusement linguistique), ou des combinaisons de mots, on échange des énoncés constitués à l'aide d'unité de langue »<sup>1</sup>. Ainsi, le sentiment de non-appartenance que ressentent le personnage biancarellien et le narrateur rinaldien coexiste avec la conscience d'avoir une seule origine, jusque-là reniée, et constitue une dislocation géographique et mentale d'où ces vers puisent la force lyrique pour « renouer le lien rompu avec notre antique "Patria Matri" » (MU, 268) avec une terre d'asile dont le sentiment d'amour ne cesse de croître.

Marc-Antoine, le narrateur de *Murtoriu : Ballade des innocents*, à l'image de Lucifer Maroselli, s'essaie à la poésie et s'épanche dans une déclaration amoureuse dont le lyrisme témoigne de

l'inépuisable vocation de l'homme à dépasser vainement ses propres limites, à se brûler les ailes en s'élançant vers l'absolu pour retomber toujours. Mais ce qui fait le prix d'une telle impatience est justement la répétition de son envolée, son absence de résignation, cette façon qu'a l'homme de se sentir exister plus vivement dans la déchirure, et de regarder la vie avec un regard infini faute de considérer l'infini avec le regard même de la vie. [...] Tout ce que le lyrisme prend pour objet est ainsi à la fois exalté et mis en situation critique, accru et déchiré<sup>2</sup>.

L'amour de Marc-Antoine est subordonné à la poésie. La Mort, l'Amour, lieux communs du lyrisme chantant la toute-puissance de la femme, renvoient à une perception brute de l'amour divin :

*Sì tù se u diàvuli / Voddu sapè sì tù mi scanti / in un chjirchju infirnali.*  
*Sì tù se a saietta / Spieca sì u colpu in cori / mi sarà colpu murtali.*

---

<sup>1</sup> Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1984, p. 281.

<sup>2</sup> Jean-Michel MAULPOIX, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2000, p. 412-3.

*Sì tù se un ànghjulu / d'ì sì tù mi voddi in tondu / cù l'abbracciu di i to ali.<sup>1</sup> (MU, 199)*

Marc-Antoine y parle avec grandeur de l'Amour dont la lumière le frappe au cœur. Le poème biancarellien qui évoque l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis n'est pas sans rappeler les trois royaumes de Dante Alighieri. Marc-Antoine et Tonio peuvent être assimilés à deux personnages-miroirs qui nous renvoient deux images de Dante, celle de la faillite biancarellienne d'une expérience terrestre et amoureuse comme fin en soi et celle, rinaldienne, d'une vie tout entière projetée vers un Ailleurs :

*Ora incomincian' le dolenti notte / A farmisi sentire ; or son venuto / Là dove molto pianto mi percuote.*

(Je viens de relire ces lignes : ainsi, il ne me faut pas moins que le secours de Dante pour exprimer mon état d'âme. Mon désespoir est toujours fleuri, littéraire. Quelle misère que de ne point parvenir à le restituer dans une couleur qui me ressemble.) (MA, 116-7)

L'enthousiasme amoureux et lyrique de Marc-Antoine s'oppose à la conscience tragique de soi que ressent Tonio. Être de raison ou en proie à l'exaltation délirante, être créateur que l'Ailleurs attire mais que l'ici-bas inquiète, les narrateurs biancarellien et rinaldien se laissent aller à leurs affects, à l'élément irrationnel de l'âme. Cette poésie tragique traduit le mal profond qui se déclare en eux et révèle leurs malaises, eux qui sont en quête de soi et à la recherche d'un socle de l'être. La double conscience du poète dont ils se prévalent atteint des profondeurs tragiques entre le caractère terrible de l'existence d'une liberté potentielle et l'atmosphère orageuse, tragique, de l'instant qui fuit. Damnation ou salut, le choix leur incombe.

#### **I.B.4. Ce que l'ironie et l'humour révèlent de nos pensées**

La couche sémantique n'appartient pas exclusivement à la littérature. Il s'agit d'aller au-delà dans la catégorie de la fiction, pour interroger celle de la diction et les façons spécifiques à chaque auteur de passer de l'une à l'autre. Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi installent leurs lecteurs dans une situation "négative". Tout le négatif de leurs fictions est — peut-être — une modalité d'énonciation critique et romanesque de "ce qui ne devrait pas être". L'excès évident de leurs récits, de ce qui arrive à leurs personnages, de l'effondrement utopique, semble être le seul moyen de suggérer un "positif"

---

<sup>1</sup> Je traduis : Serais-tu le diable ? Je veux savoir si tu m'envoies dans un des cercles de l'enfer. Serais-tu l'éclair ? Parle et dis-moi si ce qui a heurté mon cœur sera pour moi un coup funeste. Serais-tu un ange ? Parle et dis-moi si tu m'emporteras en m'enlaçant de tes grandes ailes.

extrêmement difficile à énoncer : quelle société, quelle idéologie, quel programme autre que celui dans lequel nous baignons et nous nous noyons ? Il n'y a peut-être pas de réponse à cela, et la littérature ne peut se contenter ici que de tendre un miroir — en l'occurrence déformant — au lecteur pour qu'il trouve lui-même sa propre réponse. Interroger la dimension profondément ironique de ces récits permet l'ouverture de nouvelles perspectives de compréhension romanesque.

Compte tenu du discours quasi féérique développé par les médias, il est facile de faire preuve de qualités littéraires en développant l'ironie, la négativité, le cynisme. C'est après que cela devient difficile : quand on souhaite dépasser le cynisme. Si quelqu'un aujourd'hui parvient à développer un discours à la fois honnête et positif, il modifiera l'histoire du monde.<sup>1</sup>

Les récits biancarellien, houellebecquien et rinaldien sont empreints d'ironie, cette « goutte de poison jetée dans le langage. »<sup>2</sup> Une ironie perçue comme un procédé narratif qui consiste à faire confiance en l'intelligence d'Autrui dans la mesure où les auteurs vont tenir un discours en espérant qu'Autrui aura l'intelligence de restaurer le discours véritable. Si c'est bien la définition que l'on donne à l'ironie, l'idée de flottement du sens ironique est plus porteuse de sens : « L'ironie, [...] ce n'est pas nécessairement laisser entendre le *contraire* de ce que l'on dit ; c'est laisser entendre *autre chose*. »<sup>3</sup> Dès lors, peut-on affirmer qu'est dépourvu d'ironie celui qui coïncide avec lui-même ? C'est tout le problème de l'identitaire authentique : il est triste ou morose. Il est tout entier ce qu'il est mais ce qu'il est n'est pas. L'identité peut être une valeur mais ne saurait être une réalité et, en ce sens, l'ironie est une façon d'être en décalage avec soi. C'est d'abord un décalage dans le langage puisque c'est toujours un pas de côté par rapport à ce qu'on dit, par rapport à la communication d'une manière plus générale : « On peut bien considérer que l'ironie relève d'une délicate pudeur. Mais cela revient à exhiber une part de soi-même (son esprit) pour en cacher une autre (son cœur). Pour cacher leurs jambes, il arrive que des femmes tirent à ce point sur leur robe qu'elles découvrent leurs seins. »<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Michel HOUELLEBECQ, *Interventions*, *op. cit.*, p. 111.

<sup>2</sup> Vincent DELECROIX, *Petit éloge de l'ironie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010, p. 11.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 21.

Les trois œuvres ont pour point commun l'ironie comme mode d'approche des "réalités" et de réflexion sur le pouvoir du « langage qui se fait ambiguïté »<sup>1</sup>. Cette même ironie agit comme une fracture interne et nécessaire de la voix auctoriale. Si l'ironie est, pour reprendre l'expression de Jean Starobinsky, un « carrefour d'absences »<sup>2</sup>, la signification suprême de l'ironie, qui opère « sur deux niveaux, un niveau de surface primaire en premier plan, un niveau secondaire et implicite en second plan [...], réside dans la superposition des deux niveaux, dans une sorte de double exposition (au sens photographique du terme) textuelle »<sup>3</sup>. L'ironie qui dissimule est « un masque [...] qui demande à être arraché »<sup>4</sup> ou, si l'on procède par renversement, le masque peut être un drap d'ironie jeté sur la figure. Sans doute trop lucides, Marc-Antoine, Daniell et Tonio se cachent sous la transparente opacité du masque ironique. Ironiser, c'est s'absenter derrière le masque :

Masque de la modestie dans un contexte philosophique ou littéraire qui renoue avec les origines, c'est dans une perspective différente que l'image du masque surgit quand on l'observe dans le discours de tous les jours. Là, c'est le visage qui constitue le premier masque de l'ironie : celui du pince-sans-rire qui profère son jugement sans ciller et dit le plaisant en faisant mine d'être sérieux. À l'interlocuteur la tâche de démasquer l'ironiste ; ôter le masque, dévoiler : ce sont les images qui reviennent régulièrement chez les commentateurs. Dans les cas d'ironie les plus simples, l'observateur peut en effet espérer percer la dissimulation et arracher le masque de l'ironie afin de découvrir son vrai visage et ses vrais sentiments. L'ironiste ne met alors un masque que dans l'intention d'être mieux compris.<sup>5</sup>

La dialectique de l'ironie qui « ne s'arrête jamais sur une synthèse définitive mais continue à l'infini son mouvement de va-et-vient entre les opposés »<sup>6</sup> et celle du masque renvoient à l'interrogation de la personnalité qui n'est plus perceptible derrière l'apparence du discours. Lorsqu'un individu se montre ironique et que le "Je" le décèle, quand bien même la compréhension du fond du message est claire, un "écart" entre la parole et la pensée s'est

---

<sup>1</sup> Maurice BLANCHOT, « La littérature et le droit à la mort » (p. 291-331), in *La Part du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1949, p. 328.

<sup>2</sup> Cité par Philippe HAMON, *L'Ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Recherches Littéraires », 1996, p. 42.

<sup>3</sup> Linda HUTCHEON, « Ironie et parodie : stratégie et structure » (p. 467-477), in *Poétique*, vol. 9, n° 36, Paris, 1978, p. 472-3.

<sup>4</sup> Pierre SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie, op. cit.*, p. 43.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 204-5.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 106.

opéré. Le sujet apparaît, l'Autre montre un visage que le "Je" perçoit comme un masque. Ce même masque se présente comme un masque intégrant de fait la duplicité et ne laisse plus voir le visage. Le "Je" est alors confronté à l'incertitude puisque ne sachant plus qui est l'Autre en même temps qu'il sent sa présence, il ignore sa pensée car derrière les mots le "Je" découvre un autre Autre, étranger, étrange. Cette confusion peut être effrayante voire menaçante. En même temps qu'Autrui dévoile le masque en tant que tel, il prend le risque de renvoyer le "Je" qui a déjà assez de peine à se confondre avec son propre visage. Le "Je" perd la face alors que Vincent Delecroix n'omet pas de mettre en garde : « Ne jamais soulever le masque de l'ironiste : nous ne sommes pas prêts à voir ce qu'il y a en dessous, et qui d'ailleurs nous regarde. Une chose sans visage qui pourtant nous dévisage. Même la cruauté et la haine sont des masques de cette chose. »<sup>1</sup>

L'ironie situationnelle, immanente, jaillit de chacune des œuvres et peut prendre la forme de l'ironie dramatique qui « se situe à la croisée de l'ironie verbale et de l'ironie de situation : elle se présente lorsqu'un personnage est inconscient de la portée de sa situation, de ses actes ou de ses paroles alors que le public, disposant de plus d'information, en connaît les implications. »<sup>2</sup> Tout d'abord dans *Murtoriu : Ballade des innocents* où dans un premier temps, Marc-Antoine, reclus dans une maison d'un village montagnard reculé et excédé par les nombreux touristes qui débarquent en plaine à chaque période estivale, va finalement s'installer en Catalogne, à Barcelone, ville cosmopolite, touristique et dynamique par excellence. L'ironie joue un rôle analogue à l'idée du destin dans la tragédie biancarellienne qui se dessine. Dans un second temps, Marc-Antoine et Trajan vont, lors d'une soirée arrosée, s'échauffer et se battre avec un individu fortement éméché, Don Pierre en l'occurrence, qui s'avèrera plus tard, être l'assassin du frère de Trajan, Mansuetu. Dans *La Possibilité d'une île*, Daniell, star de l'humour, remplissant de nombreuses salles de spectacle en voyant affluer de nombreux spectateurs, va finir seul, blasé, lâché de tous, et finira par se suicider dans l'indifférence générale. L'ironie situationnelle ou ironie du sort touche également Vincent qui, étant un homme réservé, peu sûr de lui, va se retrouver propulsé à la tête de la secte élohimite en « véritable chef de l'Église » (PI, 392) et mener d'une main de maître le développement de cette dernière pour l'asseoir, à terme, comme la seule véritable religion alternative aux croyances monothéistes. D'artiste méconnu à prophète reconnu, Vincent n'est plus inconnu.

---

<sup>1</sup> Vincent DELECROIX, *Petit éloge de l'ironie*, op. cit., p. 21.

<sup>2</sup> Pierre SCHOENTJES, « Ironie » in Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, coll. « Grands Dictionnaires », 2002, p. 308.

Daniell en sera surpris : « S'il y a une chose à laquelle je ne m'attendais pas la première fois que j'avais rencontré Vincent, c'était bien de le voir se transformer en *chef d'entreprise*, mais après tout c'était possible, et en plus il avait l'air à l'aise dans le rôle » (*PI*, 357). L'ironie s'étend également au dessein de la communauté élohimate : vantant la promesse d'une immortalité avec pour seul corollaire la jouissance, les récits de vie des clones nous renseigneront sur l'invalidation du projet et la déchéance d'une post-humanité persécutée par l'ennui. Enfin, dans *La Maison des Atlantes*, Tonio qui n'aura de cesse de stigmatiser la vie insulaire et de chercher à quitter la Corse par tous les moyens va finalement envisager un retour pour finir ses jours dans la quiétude de l'île.

À l'ironie situationnelle se substitue une ironie verbale qui représente une « contradiction entre deux niveaux sémantiques attachés à une même séquence signifiante »<sup>1</sup>. Gérard Genette le confirme puisque selon son analyse « l'antiphrase est le procédé favori — et même fondamental — de l'ironie »<sup>2</sup> :

Je jetai un regard désespéré à Vincent : il était à peu près autant à sa place dans cette animation de plage que Samuel Beckett dans un clip de rap. (*PI*, 257)

Il avait quand même exposé une fois à Beaubourg — il est vrai que même Bernard Braxène a exposé à Beaubourg. Enfin c'était un petit quart de VIP, un VIP Arts Plastiques. (*PI*, 116)

Mansuetu est berger et je crois même que c'est le dernier de la région. Il est venu au monde estropié, avec une main qui n'a que deux doigts. [...] Et lorsqu'il m'a dit que Mansuetu allait nous donner un coup de main je me suis abstenu de répliquer : "un coup de main ? Avec la bonne j'espère !" (*MU*, 31)

je m'évade pour m'abîmer dans la contemplation d'un concours de karaoké qui vient de débiter. Une vieille idiote chante *Alexandrie Alexandra* et vit un vrai moment de gloire. Dans vingt ans, quand ce gros tas sera mort et enterré, la mémoire collective se souviendra de sa grandiose prestation. (*MU*, 138)

Ainsi, quand l'ironie biancarellienne, houellebecquienne et rinaldienne devient une posture existentielle, Marc-Antoine, Daniell et ses clones, Tonio sont véritablement en décalage avec la vie qu'ils mènent, au sérieux de l'existence, à l'investissement intégral des

---

<sup>1</sup> Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, « Problèmes de l'ironie » (p. 10-46), in *Linguistique et sémiologie*, n° 2, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1976, p. 17.

<sup>2</sup> Gérard GENETTE, « Morts de rire » (p. 411-522), in *Des genres et des œuvres*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2012, p. 493.

forces dans l'existence. Est-ce que faire de l'ironie, c'est prendre l'existence au sérieux, ou est-ce que c'est se moquer de ceux qui prennent l'existence au sérieux ? Ni l'un ni l'autre pourrait-on penser — bien qu'il existe d'autres alternatives que l'opposition sérieux-moquerie, l'humour en particulier — puisque l'ironie est une distance "critique", or, c'est justement parce qu'il n'y a pas de quoi rire que les narrateurs font usage d'ironie :

Bien sûr, il y a des sans-abris par milliers qui couchent sous les ponts mais ils ont au moins un pont pour dormir au sec. Bien sûr, il y a des millions d'abrutis qui se repaissent de boustifaille infecte et qui s'endettent pour passer dix jours dans un camping pourri en été ou pour s'offrir une télévision, mais au moins ils auront été préservés des dessins animés tchécoslovaques d'autrefois et des camps de redressement. (MU, 68)

Le procédé ironique part toujours d'un sérieux quasiment dérisoire ; le sérieux absolu étant la mort. C'est d'ailleurs par le biais de ses spectacles qui connaissent un succès important que Daniell révèle l'abject de la société moderne et s'attèle à la tourner en ridicule en abordant les divers faits de société qui émaillent la vie publique. C'est en tendant à la société le miroir de son évolution qu'il en moque les limites et les incohérences sans se départir de saillies ironiques : « je m'étais retrouvé dans la peau d'un *héros de la liberté d'expression*. La liberté, à titre personnel, j'étais *plutôt contre* ; il est amusant de constater que ce sont toujours les adversaires de la liberté qui se trouvent, à un moment ou à un autre, en avoir le plus besoin. » (PI, 46)

L'ironie n'a-t-elle pas une idée derrière la tête ? Pour comprendre l'ironie il faut comprendre le contexte. En témoigne l'ironie rinaldienne lorsqu'il évoque les us et coutumes de l'individu corse : « Dans un pays où l'on porte volontiers la moitié de sa fortune sur son dos, son débraillé me paraît une sorte de dandysme à l'envers. » (MA, 23) La connaissance du contexte insulaire corse permet une meilleure appréciation de l'ironie qu'utilise Tonio mais également Marc-Antoine lorsqu'il évoque l'« espèce de fantasme quant au rayonnement de notre langue de chèvres, [où] certains imaginent naïvement une possible intercompréhension entre les Roumains et nous. » (MU, 135) L'ironie est un jeu de langage qui demande des comptes aux mots puisqu'il y a une pensée derrière, une intention différente dans la communication, mais elle se réfère également aux jeux du corps perçus comme indices paraverbaux (un sourire qui se dessine sur le visage et le déforme, après une boutade, renforce l'ironie et la figure au regard d'autrui) : « Les origines de l'ironie se situent dans le discours oral et cela explique l'importance que prend le langage gestuel : quand la conversation met les

interlocuteurs en présence, le corps entier participe à la communication. »<sup>1</sup> Roland Barthes écrivait d'ailleurs au sujet de l'ironie qu'elle « n'est rien d'autre que la question posée au langage par le langage »<sup>2</sup>.

Daniell n'est pas sans rappeler l'*eiron* d'Aristophane, en renard intelligent et rusé, en homme de scène démystificateur qui use du faux-semblant pour gagner la faveur du public. Il est celui qui démasque. L'ironie est toujours porteuse d'ambivalence car jugée comme un jeu de l'esprit et un jeu nécessaire, son absence préfigure la fatalité du réel. Un réel qui écrase auquel s'ajoutent des certitudes tout aussi accablantes :

on ne peut dire que le communisme ait spécialement développé la sentimentalité dans les rapports humains : c'est plutôt la *brutalité*, dans l'ensemble, qui prédomine chez les ex-communistes — en comparaison la société balzacienne, issue de la décomposition de la royauté, semble un miracle de charité et de douceur. Il est bon de se méfier des doctrines de fraternité. (*PI*, 103)

L'ironie réside-t-elle seulement dans le discours ? Ou bien, peut-elle être le propre, la qualité d'un être ou d'un objet ? Aucune chose n'est ironique en elle-même si ce n'est l'ironie du sort et de la situation. Même l'ironie du sort n'est telle que sur le fond d'une deuxième série virtuelle où les événements ne se seraient pas agencés de cette manière. C'est l'agencement des choses qui peut être ironique ou qui ne l'est pas justement. C'est une prise de position qui produit l'ironie. L'ironie n'est-elle pas fondamentalement maïeuticienne ? Vladimir Jankélévitch affirme que « l'ironie ne veut pas être crue, elle veut être comprise »<sup>3</sup>. Elle ne demande pas un acte d'adhésion, mais défait les dogmatismes et donc, en ce sens-là, demeure maïeutique. Si l'ironie demande à être comprise, elle veut être surtout interprétée comme un instrument de compréhension : « L'ironie demande à être percée à jour : elle ferme la porte mais laisse une clé suspendue à côté de l'encadrement, voire engagée bien visiblement dans la serrure, elle invite celui qui fait route derrière elle et le guide en lui montrant comment procéder pour la rejoindre. Son sourire et son clin d'œil signifient : “Suis-moi.” »<sup>4</sup>

Quand, à partir du romantisme allemand, l'ironie peut être perçue comme une figure d'existence, Pierre Fontanier, quant à lui, définit l'ironie comme une “figure de pensée” qui n'œuvre pas nécessairement pour une “méthode philosophique” (présente par exemple chez

<sup>1</sup> Pierre SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*, op. cit., p. 159.

<sup>2</sup> Roland BARTHES, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, p. 74.

<sup>3</sup> Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'Ironie ou la bonne conscience*, Paris, PUF, 1950, p. 51.

<sup>4</sup> Pierre SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*, op. cit., p. 148.



Socrate ou les Cyniques mais pas chez Platon). L'ironie n'est pas destructrice en soi, mais l'intention qui préside à son procédé (chez les cyniques, entre autres). Aussi, la position de Marc-Antoine, Daniell et Tonio est révélatrice d'un certain rapport au monde. Marc-Antoine ironise sur sa destinée en prétendant être « capable de conquérir le monde entier, et même de l'obtenir pour de bon, ce prix Nobel. » (*MU*, 126-7) Tonio use et abuse d'ironie pour évoquer la Corse et son inadaptation à la vie insulaire :

Les occasions de gagner de l'argent dans l'île sont tellement rares, que je m'étonnerai toujours d'une légende selon laquelle on y met l'honneur à un si haut prix. Si l'on ne vous tue pas sur-le-champ, pour ne pas perdre la face devant des tiers qui ne veulent pas comprendre que l'on espère leur intervention apaisante des deux côtés, ensuite vous pouvez être tranquille : les Erynnies ne vous poursuivront plus qu'en brandissant du papier bleu d'huissier, pour peu qu'il y ait dommage corporel. Les adversaires obtenaient la moitié, au moins, de ce qu'ils réclamaient — tant mieux pour eux. (*MA*, 192-3)

Daniell raille la prétention de certains individus et affirme avec une ironie mordante qu'il « est possible que les décorateurs soient au fond plus ambitieux que les révolutionnaires. » (*PI*, 154)

La vision ironique, c'est voir le petit défaut dans le réel. Ce dernier, de fait, apparaît toujours comme défaillant. L'ironie biancarellienne et houellebecquienne témoigne de la perte de l'idéal. Tous deux ressentent la désagréable sensation que quelque chose manque et attendent du réel qu'il soit comme ils le souhaiteraient. C'est le décalage, la déception qu'offre le réel qui est immédiatement perçu par l'ironie. L'ironie est une école du désenchantement. En effet, elle met en exergue le caractère effectivement dérisoire de l'existence puisque tout se termine dans la platitude. Par sa position de décalage par rapport à l'existence — et c'est l'un des reproches qu'on lui fait — l'ironiste est blâmé de ne pas être vraiment là, de ne jamais savoir s'investir, de manquer de courage vis-à-vis de l'existence même s'il y a du courage à se tenir à côté plutôt qu'aux côtés : « quand la dissimulation de l'ironie joue sur les limites entre l'être et le paraître, entre la réalité et l'apparence, l'interprète perd rapidement toute base solide sur laquelle reconstruire une vérité définitive. »<sup>1</sup> L'ironie est aussi une façon pour celui qui la pratique de se mettre en retrait. L'ironiste, c'est un pied dedans, un pied dehors. L'ironie peut donc parfois induire une stérilisation de la vitalité et par extension de la créativité. La vie est provisoire parce qu'elle s'achève. L'être humain est inachevé parce qu'il est mortel.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 190.

L'ironie romanesque houellebecquienne s'exprime pleinement lors d'une discussion entre Harry et Daniell. Ce dernier se moque indirectement de son interlocuteur en ironisant sur ses lectures : « S'il y a une chose qui m'a toujours plongé dans la tristesse ou la compassion, enfin dans un état excluant toute forme de méchanceté ou d'ironie, c'est bien l'existence de Teilhard de Chardin — pas seulement son existence d'ailleurs, mais le fait même qu'il ait ou ait pu avoir des lecteurs, fût-ce en nombre limité. » (PI, 79) Le déni d'ironie est ironique. La première victime de l'ironie est l'ironie, c'est à la fois la première victime et la première gagnante soulignant, de fait, un effet de dénégation. Le sens de la répartie de Daniell reprendra le dessus et il ne pourra s'empêcher d'égratigner de nouveau ce même Teilhard de Chardin qu'il juge victime de cette

illusion commune à tous les chrétiens de gauche, enfin les chrétiens centristes, disons aux chrétiens contaminés par la pensée progressiste depuis la Révolution, consistant à croire que la concupiscence était chose vénielle [...]. Qu'avait-il bien pu vivre [...] ce pathétique Teilhard, pour avoir de l'humanité une conception si bénigne et si niaise — alors qu'à la même époque, dans le même pays, sévissaient des salauds aussi considérables que Céline, Sartre ou Genet ? (PI, 80-1)

Tonio ne cesse de tourner en dérision la Corse et l'importance de la famille et du lignage au sein de la communauté insulaire :

Mais de quel oncle s'agissait-il ? Je m'y étais perdu à distinguer les vrais des faux, dans cette tribu dont chaque membre, à mesure qu'il s'éloignait des plus puissants, dans l'ordre de la parenté, s'en rapprochait en majorant l'importance des liens qui l'unissaient à eux, de sorte que le cousinage s'en trouvait supprimé, tout cadet du sénateur du moment se proclamant le neveu de celui-ci, et tout aîné, même de peu, l'oncle. (MA, 356)

Daniell, quant à lui, ne peut s'empêcher d'ironiser sur les idées de Vincent au sujet de son œuvre lumineuse : « Serait-ce donc possible ! Cet immense artiste, ce créateur de valeurs, il ne l'a pas encore appris, que l'amour est *mort* » (PI, 403).

Avec l'ironie, l'homme prend la mesure de la gravité tragique de la conscience de la mortalité. Il a conscience de son inconsistance. L'existence n'est même pas tragique, elle est dérisoire. Conserver les illusions en tant qu'elles sont perdues. Dans l'ironie, l'idéal n'apparaît jamais que comme perdu et le monde n'apparaît jamais que comme défaillant. Marcel Proust écrivait d'ailleurs que « les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus »<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu. Tome VII. Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1990, p. 177.

Une pensée que Marcu Biancarelli, fataliste malgré lui, le nœud de sa personne étant peut-être un ressentiment très nietzschéen, confie à Trajan : « Nous savons bien tous les deux que le paradis terrestre n'existe malheureusement pas. » (*MU*, 270) L'adage ne dit-il pas que l'ironie est la politesse du désespoir ? Ou comme le dit Vincent Delecroix non sans humour : « L'ironie, c'est l'ensemble des sons que produit le langage avant qu'il ne soit accordé sur la note juste. Ça grince. »<sup>1</sup>

L'humour noir est une autre modalité de discours très présente dans l'œuvre houellebecquienne. Néanmoins *Murtoriu : Ballade des innocents* et *La Maison des Atlantes* sont également traversés par un humour cynique et acide. L'humour est empathique quand l'humour noir et l'ironie sont, au sein de ces œuvres, deux notions consubstantielles. L'humour, selon Oswald Ducrot, se définit :

comme une forme d'ironie qui ne prend personne à partie, en ce sens que l'énonciateur ridicule n'a pas d'identité spécifique. La position visiblement insoutenable que l'énoncé est censé manifester apparaît pour ainsi dire "en l'air", sans support. Présenté comme le responsable d'une énonciation où les points de vue ne sont attribués à personne, le locuteur semble alors extérieur à la situation de discours : défini par la simple distance qu'il établit entre lui-même et sa parole, il se place hors contexte et y gagne une apparence de détachement et de désinvolture<sup>2</sup>.

C'est sur la tonalité comique de la fatalité que Daniell trouve le mieux à s'exprimer au travers de sketches repoussant sans cesse les limites du politiquement correct. Il commente sans ménagement « la disparition des cultes, la difficulté du sentiment amoureux, discut[ant] leurs inconvénients, leurs avantages ; évoqu[ant] l'apparition de la démocratie, la perte du sens du sacré, l'effritement du lien social. » (*PI*, 29). Les thèmes abordés rappellent que « rien n'est plus drôle que le malheur [...] Si, si, c'est la chose la plus comique au monde. »<sup>3</sup> Daniell en « *bon professionnel* » (*PI*, 21) s'attache à donner « de la diversité, de *l'effet de réel* » (*PI*, 22) pour fédérer un plus grand nombre de spectateurs. Mais c'est finalement en usant de la surenchère qu'il atteindra « le sommet de [s]a carrière — médiatiquement s'entend. » (*PI*, 45) Son spectacle « ON PRÉFÈRE LES PARTOUZEUSES PALESTINIENNES » (*PI*, 45) est parfaitement révélateur de cette volonté de choquer l'auditoire. Dans ce titre volontairement provoquant, l'humour noir houellebecquien

<sup>1</sup> Vincent DELECROIX, *Petit éloge de l'ironie*, op. cit., p. 12.

<sup>2</sup> Oswald DUCROT, *Le Dire et le dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1984, p. 213.

<sup>3</sup> Samuel BECKETT, *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 33-4.

s'exprime pleinement. Il réside dans le discours, la typographie en capitale ayant pour but d'attirer le regard. La rédaction en lettres capitales est l'équivalent du cri. Le pronom indéfini neutre « ON » sous-entend une globalité partagée par un spectateur compromis et donc complice de Daniell. Ce dernier ne ferait donc qu'énoncer une vérité générale, une évidence tout aussi banale qu'une femme enceinte aime les fraises. Le verbe « PRÉFÈRE » impose d'emblée une hiérarchie et suggère qu'un choix a été fait. Enfin le complément d'objet direct « LES PARTOUZEUSES PALESTINIENNES » est un titre racoleur et sujet à débat. Il fait référence à une activité sexuelle peu commune et fantasmagorique qui met en scène des femmes soumises d'ordinaire à une société machiste qui voit d'un mauvais œil que ces dernières puissent s'adonner à des plaisirs du corps si extrêmes. La catégorisation communautaire est d'autant plus importante qu'elle préfigure une universalité qui la renvoie au thème encore plus subversif qu'est le conflit israélo-palestinien que Daniell n'hésitera pas à tourner en ridicule en optant pour une « parodie de film porno [...] intitulé « BROUTE-MOI LA BANDE DE GAZA (*mon gros colon juif*) » (PI, 47). Une manière excessive et comique de détourner le slogan antimilitariste "Faites l'amour, pas la guerre". C'est donc dans l'exagération, la mise en rapport de sujets diamétralement opposés, le *trash* que Michel Houellebecq persifle avec humour et dérision le monde du spectacle et son sensationnalisme mais surtout la société contemporaine à plus grande échelle. Selon Gilles Lipovetsky, « l'incroyable postmoderne, le néonihilisme qui prend corps n'est ni athée ni mortifère, il est désormais humoristique »<sup>1</sup>. Daniell a donc recours à une veine comique grossière et outrancière dans le détournement de figures importantes comme lorsqu'il écrit un scénario intitulé « DIOGENE LE CYNIQUE » (PI, 51) où selon son interprétation les Cyniques de l'Antiquité auraient préconisé « aux enfants de tuer et de dévorer leurs propres parents dès que ceux-ci, devenus inaptes au travail, représentaient des bouches inutiles » (PI, 51). S'installant délibérément dans la veine satirique et dans les interstices d'un comique de situation dans lequel sont placés les personnages de Flic et Savant, Michel Houellebecq exploite des raccourcis cocasses et des comparaisons grossières à la limite de la tartufferie pour démystifier la réalité en lui opposant une fiction dystopique qui la remythifie avec ridicule. Flic est responsable de l'organisation de la secte élohimate :

---

<sup>1</sup> Gilles LIPOVETSKY, *L'Ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1983, p. 154.

« Je te rappelle, reprit calmement Savant en regardant Flic droit dans les yeux, que pour nous la mort n'est pas définitive [...]. Nous disposons du code génétique du prophète, il suffit d'attendre que le procédé soit au point...

— Tu crois qu'on va attendre vingt ans que ton truc marche ?... » rétorqua Flic [...]

« Ça fait deux mille ans que les chrétiens attendent...

— Peut-être, mais entre-temps il a fallu organiser l'Église, et ça c'est moi qui suis le mieux à même de le faire. Lorsqu'il a fallu désigner un disciple pour lui succéder, c'est Pierre que le Christ a choisi : ce n'était pas le plus brillant, le plus intellectuel ni le plus mystique, mais c'était le meilleur organisateur. (*PI*, 276-7)

Quant à Marcu Biancarelli, il choisit l'incongru et crée une ambiance tragi-comique lorsque Marc-Antoine, ivre, s'entretient dans un dialogue avant tout cathartique, aporétique et délirant avec un « bouddha de bronze posé sur le comptoir » (*MU*, 195) C'est de cette attitude burlesque que surgit l'humour biancarellien pour souligner l'ironie cruelle du sort à laquelle Marc-Antoine prend par rapport à la réalité un recul moqueur. Les réponses complètement absurdes du bouddha sont un exutoire par le moyen duquel le personnage transcende une réalité qui, en général, le dépasse : « Mon chaton, le Nirvana est un état d'éveil absolu, une liberté intérieure faite d'une sagesse infinie et d'une compassion sans limite. Mais, pour en jouir il te faudra procéder tout d'abord au plus grand des sacrifices : fais taire en toi tout désir. » (*MU*, 196)

Dans l'œuvre d'Angelo Rinaldi, l'humour employé s'apparente au sarcasme et Tonio n'a de cesse d'y avoir recours. En témoigne sa réaction lorsqu'il évoque les fonctionnaires pénitentiaires : « Aux gardiens, nostalgiques s'ils me parlaient des terres qu'ils défricheraient lorsqu'ils prendraient leur retraite — et en additionnant les vantardises de deux ou trois, j'aurais obtenu une superficie égale à celle de l'île » (*MA*, 114-5). Parmi les différents procédés humoristiques, le sarcasme et sa destructivité consistent à commenter et à railler un propos propre à un personnage précis ou à un groupe indistinct : le but est de les délégitimer et de leur ôter tout crédit. Le sarcasme de Tonio, qui doit beaucoup au *Nœud de vipères* de François Mauriac, agit « à visage découvert » quand l'humour noir de Daniell et le grotesque de Marc-Antoine détournent le réel pour mieux dénoncer ses réalisations. À l'inverse de Tonio, dont l'humour quelque peu insolent moque la Corse et ses habitants, Marc-Antoine et Daniell possèdent les caractéristiques attribuées à l'humoriste, « misanthrope lucide mais bon, [...] bourru mélancolique au cœur tendre »<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Robert ESCARPIT, *L'Humour*, Paris, PUF, 1981, p. 31.

D'ordinaire on n'explique pas l'humour sous peine d'être responsable d'un "tue l'humour". L'humour est une objection que l'infime adresse à l'infini comme un reproche que le dérisoire fait au gigantesque. Il y a dans l'humour une commune démesure. Il met en scène la disproportion entre les infinis. L'humour se rit de tout. Une image seule ne peut être drôle, il faut lui adjoindre une dimension sémantique. Avec la caricature, on a des traits qui sont accentués, nous sommes dans un processus d'exagération mais qui introduit pour le coup une commune mesure, c'est-à-dire qu'il n'y a qu'une différence quantitative entre un individu et celui que l'on reconnaît et le même que l'on reconnaît à travers sa caricature. L'humour est un rire court, un rire qui n'a d'autre but que lui-même et qui peut indifféremment devenir bienveillant ou cruel. Le mot d'esprit est à lui-même sa propre fin. L'humour cherche à mettre de la distance et à dédramatiser. Avoir de l'humour et être comique sont deux choses différentes. Il y a une disproportion entre une situation qui exige un comportement et le comportement qu'on adopte vis-à-vis de cette situation qui n'est pas adaptée. L'humour c'est le sublime inversé. Pour la théologie, la perspective sur le monde humain est en haut et c'est donc du point de vue de Dieu qu'on regarde le monde et que l'on se rend compte de la vanité humaine. Le comique inverse ses points de vue. Le comique mesure l'infini d'un point de vue fini. L'humour est l'ennemi des religions. Elles sont incompatibles avec l'idée même d'humour. L'humour met toutes les valeurs en question. C'est le tabou, l'interdit qui provoquent l'humour. L'humour côtoie un peu le blasphème. Il s'oppose à la pesanteur de la même façon que l'infime s'oppose à l'infini. L'humour c'est une légèreté que l'on objecte à la pesanteur comme si finalement, face à la légèreté, la pesanteur ne faisait pas le poids. Vladimir Jankélévitch écrit que « [l]'humour a été pour les Juifs un moyen de déjouer les persécuteurs, de ridiculiser le tsar et les pogromistes ; mais *sans prétendre opposer une vérité à une autre* (je souligne) ; car l'humour exigeait d'eux autre chose encore : qu'ils se moquassent aussi d'eux-mêmes, pour qu'à l'idole renversée, démasquée, exorcisée ne fût pas immédiatement substituée une autre idole. »<sup>1</sup> Ainsi l'humour peut se retourner contre son auteur. Il n'est pas seulement subversif il est dévastateur et libérateur et il est amusant de détourner Blaise Pascal pour faire de l'homme un "roseau riant" :

L'humour n'a pas seulement quelque chose de libérateur comme le mot d'esprit et le comique, mais également quelque chose de grandiose et d'exaltant [...] Le caractère grandiose est manifestement lié au triomphe du narcissisme, à l'invulnérabilité

---

<sup>1</sup> Vladimir JANKÉLÉVITCH et Béatrice BERLOWITZ, « Le vagabond humour », in *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978, p. 157.

victorieusement affirmée du moi. Le moi se refuse à se laisser offenser, contraindre à la souffrance par les occasions qui se rencontrent dans la réalité ; il maintient fermement que les traumatismes issus du monde extérieur ne peuvent l'atteindre ; davantage : il montre qu'ils ne sont pour lui que matière à gain de plaisir.<sup>1</sup>

La supériorité de l'homme est de savoir rire de sa propre mort. Eugène Ionesco soulignait que « [p]rendre conscience de ce qui est atroce et en rire, c'est devenir maître de ce qui est atroce. »<sup>2</sup> La grandeur est d'assumer sa petitesse comme on assume le réel. L'autodérision constitue selon Jean-Marc Moura la clé de l'humour : « à la différence du comique ou de la satire, l'ethos et le lecteur impliqué du texte humoristique ne se détachent pas du risible, le condamnent encore moins, ils y participent en exprimant leur proximité avec lui. »<sup>3</sup> L'humour est une école d'assomption du réel. Il aide à l'assumer et à trouver une jubilation dans le désespoir. Il est une façon de connaître les choses, une modalité de la connaissance. Est-il une façon de faire face à l'existence ? Rien n'est moins sûr selon Daniell puisque le futur de l'homme est à redéfinir :

Je me dis que c'était peut-être la vraie nature de l'art que de donner à voir des mondes rêvés, des mondes impossibles, et que c'était une chose dont je ne m'étais jamais approché, dont je ne m'étais même jamais senti capable ; je compris également que l'ironie, le comique, l'humour devaient mourir, car le monde à venir était le monde du bonheur, et ils n'y auraient plus aucune place. (*PI*, 298)

L'humour est l'inverse d'une métaphysique. L'humour est une antimétaphysique, une métaphysique inversée, d'où cette résurgence du "sublime inversé". Le sublime réduit au silence, l'humour réduit à la parole. Mais à quoi se réduit un monde sans humour, sans ironie, sans comique ?

Les effets tantôt comiques tantôt tragiques, mêlés d'ironie ou de grotesque sont ici des notions pour critiquer un réel inévitablement déceptif. Ces derniers imprègnent thématiquement les fictions biancarelliennes, houellebecquiennes et rinaldiennes portées par la voix des narrateurs qui trouvent, dans une quête ontologique, des réponses existentielles à leurs désillusions personnelles et/ou des vérités constantes caractérisant l'homme et ses rapports de vie dans un processus cathartique salvateur. À travers le rire, le lien social

---

<sup>1</sup> Sigmund FREUD, « L'humour » (p. 321-328), in *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1985, p. 323

<sup>2</sup> Eugène IONESCO, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1966, p. 201-2.

<sup>3</sup> Jean-Marc MOURA, *Le sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, 2010, p. 93.

s'affermit et la vie s'épaissit. Par la force libératrice de l'humour et de l'ironie et de leur malléabilité et plasticité, Marc-Antoine, Daniell et Tonio désirent partager des émotions communes afin de transgresser l'ordre actuel d'un état des choses et de défigurer les zones condamnables de la société et de l'individu : « L'art de provoquer le rire consiste à faire des émotions un jeu, mais cela revient à dire : à les susciter d'abord, puis à les arrêter net ; à tenir l'esprit en haleine, à éveiller, à captiver son attention, pour l'abandonner ensuite à lui-même et lui rendre sa liberté. »<sup>1</sup> Si le rire a de l'esprit, peut-on rire de tout ?

---

<sup>1</sup> Ludovic DUGAS, « La fonction psychologique du rire » (p. 576-599), in *Revue Philosophique de la France et de l'étranger*, Tome 2, Paris, PUF, 1906, p. 583.



## II. FIGURES INSULAIRES

### II. A. LES REPRESENTATIONS FEMININES

En parlant ici des “figures” de l’île, nous proposons une approche des *actants* insulaires et plus particulièrement ceux relevant du genre humain à savoir la femme, l’homme et l’enfant, tels que les mettent en scène Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi. Les représentations féminines, masculines et enfantines développées au sein des romans nous poussent à réfléchir sur les relations qu’ils entretiennent entre eux mais aussi avec la complexité insulaire et les masques de l’insularité. Sur quelles représentations se modèlent la femme, l’homme et l’enfant dans les œuvres composant notre corpus, sur quels types de schèmes ?

De l’aveu de Michel Houellebecq, « les femmes sont plus faciles à choquer »<sup>1</sup> mais à la lecture des romans l’envie de reformuler l’affirmation se fait pressante. Ne sont-ce pas les femmes qui choquent le monde ? Marcu Biancarelli et Angelo Rinaldi nous donnent à voir un panorama de l’histoire corse féminine et de ses différentes représentations où le lecteur trouve lui-même “sa” vérité : celle qui lui convient, du moins. Michel Houellebecq, quant à lui, révèle des personnages féminins aimés et sacrifiés souhaitant s’affranchir de l’emprisonnement intellectuel qu’inflige la société contemporaine. Le conditionnement que les personnages houellebecquiens ont peine à éviter est symptomatique d’une génération qui n’a pas su se recentrer sur ses aspirations premières. Les auteurs proposent une réflexion sur le fonctionnement de la société et l’ordre du monde où la femme se bat avec ses croyances, ses forces et ses faiblesses, ses certitudes. La femme est donc une source d’expressions plurielles au travers d’images valorisantes ou de stéréotypes réducteurs. La figure féminine nous apparaît multiple bien que ses expressions convergent vers une seule et même voix, celle de leurs auteurs respectifs et de l’imaginaire collectif dans lequel ils l’ont confinée. Cependant, la femme ne répond pas à une seule fonction dans sa nature profonde et son autonomie, et même si les “types” de représentations féminines — la femme soumise, la femme-mère, la femme libérée, indépendante, fatale, etc. — sont interdépendantes, une forme s’impose et l’emporte toujours sur les autres.

---

<sup>1</sup> Michel HOUELLEBECQ, « Entretien » par Didier SÉNÉCAL, article en ligne (URL : [http://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-houellebecq\\_804761.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-houellebecq_804761.html))

Les femmes, “leurs” femmes, sont les personnages autour desquels les mondes biancarellien, houellebecquien et rinaldien s’agitent, s’évertuent, s’interrogent. Interrogation de la relation, du désir, de ses perceptions et de ses enjeux, l’appréhension de la figure féminine dans son ensemble et dans sa diversité renvoie lors de la lecture des œuvres de Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi à de nombreuses allégories qu’elles personnifient sous les masques qu’elles arborent.

### II.A.1. La figure féminine biancarellienne

Dans l’œuvre de Marcu Biancarelli, la figure féminine *via* le prisme du regard masculin de Marc-Antoine et de Don Pierre, s’inscrit dans une mise en fiction d’un certain folklore insulaire où la femme se caractérise par ses questionnements existentiels, ses interrogations éthiques et un souci d’identification et de différenciation propre à l’espace qu’elle investit. Elle est « intérieurement clivée entre des principes, des désirs, des aspirations antagoniques et néanmoins authentiques »<sup>1</sup>. Non idéalisée, elle apparaît humaine avant tout, avec ses vices et ses vertus. C’est en cela qu’elle inspire Marcu Biancarelli relayé par la voix de son personnage : « Les femmes. C’était en fait le sujet qui me titillait sans que je sache comment l’aborder. » (*MU*, 131) Dès lors, qui mieux que l’auteur lui-même pourrait apporter son ressenti sur le motif littéraire que représentent l’entité féminine et ses diverses représentations ? Leur mise en scène au sein du roman favorise le basculement vers des strates encore inconnues de l’expression d’une personnalité :

Est-ce que ce sont des propos sur la femme ? Ce ne sont pas des propos sur la femme, ce sont des propos sur la culture, des propos sur une communauté, sur une manière stéréotypée de ce “moi”, évidemment que la femme peut te servir d’argument pour dire certaines choses, mais ça n’est qu’un argument pour parler de la société, ce n’est pas un propos sur la femme, et c’est à mon avis une mauvaise lecture que de vouloir filtrer mon travail en disant “voilà la femme”. C’est quoi ma vision de la femme ? En fait je n’en ai pas ! Pour moi, elle est comme l’homme, elle apparaît au même niveau. J’ai un propos global sur la société, et ce sont tous les éléments de la société qui vont m’interpeller, mais que je vais commenter<sup>2</sup>.

Les traces de la figure féminine se matérialisent tout d’abord par le biais de « la fille de la boutique » (*MU*, 99) puis de la « cousine Lena » (*MU*, 191) et enfin d’une manière plus générale par « les femmes » (*MU*, 131). La femme qui se voit affublée de masques se dénonce

<sup>1</sup> Nathalie HEINICH, *États de femme. L’identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1996, p. 123.

<sup>2</sup> Entretien de Marcu BIANCARELLI avec Ferdinand LAIGNIER, le 22 février 2012

elle-même comme masque. Elle est à la fois littérale, ne représentant qu'elle-même, et porteuse d'une charge symbolique que fait résonner un schème du Féminin dans l'espace textuel où la pensée schématique s'émeut, s'agite, s'épuise. Plusieurs destinées s'offrent à elle : l'amante, la femme-objet, la femme-soumise. Cependant deux représentations reviennent avec insistance : celle de la mère absolue et celle de la prostituée absolue qui déploient une opposition entre la femme respectable que l'on épouse et la femme séductrice que l'on convoite et désire. Derrière la femme, une fois reconnue comme sexuée, transparaît la fille de joie. Les personnages féminins de l'imaginaire biancarellien se dévoilent par le lien qu'elles entretiennent avec la sexualité et l'image masculine. Les comportements sociaux sont définis par rapport au sexe et au statut de l'individu dans le groupe. Ainsi, l'homme se doit de montrer une image valorisante de puissance, de confiance, de courage, protégeant les siens, alors que l'honneur de la femme s'incarne à la fois dans ses mœurs privées et dans ses mœurs publiques fondant par là-même le socle d'une solidarité clanique ou familiale. Elle se doit d'être chaste et pudique sous peine d'être raillée ou niée dans sa féminité. Ce constat est imagé lors de la rencontre de Don Pierre et de la fille de la boutique. La présence féminine est soumise à une appartenance sociale, culturelle, sexuelle. Dans cet espace, le marquage local participe à la reconnaissance identitaire comme en témoigne la première question à laquelle la jeune femme se heurte : « [Don Pierre] a donc répété : “Tu es d'ici” ? » (*MU*, 100). L'interrogation identitaire situe d'emblée la jeune femme comme étrangère à l'île et à ses schémas comportementaux et culturels. La méfiance, à laquelle se greffent une part de curiosité et le besoin de se présenter à l'autre pour être acceptée, met en exergue la supériorité masculine propre aux sociétés méditerranéennes où le rôle social de la femme “continentale française”, vis-à-vis des critères internes à la société insulaire corse, demeure minoré. L'étrangère, reconnaissable par son comportement, se trouve donc dans l'obligation de faire un effort d'intégration pour être acceptée :

Elle voulait bavarder et lui aussi, mais si elle était heureuse qu'il y eût quelqu'un qui s'intéresse à elle, c'était parce qu'elle ne voulait pas perdre de temps et qu'elle cherchait à se lier avec les gens du coin, non qu'elle se sentît seule mais pour obéir à la règle commerciale qui recommande de connaître les gens et de savoir ce qu'ils font de leurs journées. [...] elle était en pleine quête de relationnel, bien décidée à changer de mode de vie, prête à prendre son destin à bras-le-corps ; puis ils ont parlé des gens d'ici qu'elle connaissait déjà (*MU*, 100)

Pas même invitée à se présenter ni à décliner son identité, la fille de la boutique est seulement interpellée pour répondre à la question de l'appartenance. Exclue de la sphère sociale, elle

subit la solitude de la “nouvelle arrivante”, statut réservé par la société îlienne aux non-insulaires. Soumise aux complexités de l’île dans laquelle elle souhaite s’ancrer, elle tente de s’insulariser par mimétisme, en essayant d’assimiler les valeurs de la communauté insulaire. Confrontée aux particularismes ancrés dans l’insularité de ce « pays [qui] faisait vieillir les gens très vite » (*MU*, 101), la fille de la boutique est finalement entraînée dans une dépossession de soi. L’île est alors appréhendée comme un espace de rupture puis de renaissance où « changer de mode de vie, [et] prendre son destin à bras-le-corps » (*MU*, 100) après s’être accoutumé au jugement de l’autre insulaire est envisagé. La jeune femme, naïve, quelque peu perdue, fonde l’espoir d’une nouvelle vie dans l’île. Sa position sociale est incertaine, elle est discréditée et « charriée » (*MU*, 101) par Don Pierre puisqu’« il se vexait, ou il faisait semblant, disant : “Mais tu es sourde, vous êtes tous sourds vous, les Niçois ?” » (*MU*, 101). Renvoyée à son origine extérieure, elle marque sa différence en s’opposant aux insulaires mais souhaite compenser cette distinction par son dynamisme épicurien : « elle préférait les gens qui vivaient à fond et s’amusaient, elle aimait danser alors qu’ici les gens étaient coincés, les femmes aussi » (*MU*, 101). Le comportement de Don Pierre, conscient de son ascendant sur la jeune femme, définit les rapports de domination entre soi et l’autre, exacerbés par la voyoucratie et l’animalité malsaine déclenchée par l’instinct de préservation et d’entropie. En effet Don Pierre « ne pensait qu’à l’étrangler et lui ouvrir le cul à coup de rasoir » (*MU*, 102). Un nouveau regard est porté sur le personnage féminin de “la fille de la boutique” dont les activités sont méprisées. Accompagnée d’une amie, décrite péjorativement car vêtue légèrement, laissant « voir le haut de ses fesses ainsi que la cordelette de son string » (*MU*, 105), la fille de la boutique est considérée comme tout aussi frivole et intéressée car « le fait de se faire payer à boire ne [lui] posait aucun problème » (*MU*, 105). La femme “continentale” voit que son intégration au sein du cercle social de l’île ne passe que par l’homme et sa prétendue supériorité. La femme, rabaisée au rang d’objet, récompense de l’homme et de sa faculté de séduction, sert de faire-valoir à la masculinité de type “machiste”.

La figure féminine cependant évolue et l’on assiste à sa réification étant donné qu’elle n’est plus à terme un simple objet, mais un instrument, un outil que l’homme, en l’occurrence Don Pierre, utilise pour accroître son rôle tutélaire et récolter les bénéfices immédiats d’une relation sexuelle sans engagement affectif. L’influence de l’apparence, le matérialisme, l’étalage de certaines richesses sont autant de tentations auxquelles “la fille de la boutique” s’abandonne dans l’optique vénale de se hisser à des positions sociales honorables. Le calcul est réciproque : il n’y a de dissymétrie que dans la question du pouvoir, ici, concentré dans le mâle corse. Elle aurait dû se méfier, mais comment le faire sans

retomber dans les interdits de pudeur et quand on veut s'émanciper ? Toute relation est un risque :

Don Pierre gardait les filles et les faisait boire, et rire, et les surveillait même de loin lorsqu'elles allaient danser, mais elles revenaient toujours à l'*abreuvoir* (je souligne) car c'était lui qui payait les bouteilles de champagne et il semblait, de plus, passer ici pour quelqu'un d'important. (MU, 106)

Souvent qualifiée de sexe faible, la figure féminine, et plus particulièrement "la fille de la boutique", offre une image de victime, brebis égarée et mal protégée dans une société insulaire où l'homme, déjà "fort", cherche toujours à asseoir sa supériorité par la soumission. La vénalité, l'ambition de grimper l'échelle sociale, le besoin de la femme tolérée qui veut passer au rang de femme intégrée peuvent être perçus comme la revanche de la femme sur l'homme. Elle se voit obligée d'attirer l'homme par ses charmes, mettre à profit sa vanité, son orgueil et son insatiabilité sexuelle. Et cela semble marcher. Don Pierre devient une source de revenus contre services rendus car « il pouvait lui offrir tout ce qu'elle désirait. » (MU, 108) L'abandon de soi et l'abandon de soi pour l'autre attisent le danger d'une dépravation sexuelle non consentie :

Don Pierre lui disait : "Tu es une salope, une sacrée salope, je le savais, j'avais compris que tu étais une traînée, bonne et chaude, je savais que tu aimais te faire tringler, que tu aimais la came, tu te ferais baiser pour une ligne de poudre, je le savais." (MU, 109)

Par le personnage de la fille de la boutique, Marcu Biancarelli propose une image choquante des relations sexuelles qui est un appel à la prise de conscience. De façon inconsciente, la société individualiste a légitimé ce type de comportements quotidiens par la course effrénée à l'apparence, aux fréquentations marginales, au culte du superficiel aux dépens d'autres attitudes plus responsables et plus humainement viables.

À cette figure féminine s'oppose celle de Lena, la cousine du narrateur. Pourtant, la description faite par Marcu Biancarelli les concernant est quasi similaire à un détail près : la couleur de la chevelure et l'interprétation qui en résulte. La fille de la boutique avait « les cheveux longs, blonds et très lisses » (MU, 105) quand Lena portait de « longs cheveux noirs qui lui descendaient jusqu'au milieu du dos » (MU, 191). La précision induite par le complément de détermination du nom, « sa chevelure à l'*espagnole* » (MU, 196) témoigne de cette dualité des deux entités féminines. Lena est donc cette Méditerranéenne aux cheveux noirs profondément insulaire, vivante, fouguese, active, autonome qui s'oppose à la fille de la boutique, continentale, intéressée, corruptible, attachée à l'importance du statut social,

caractérisée par la blondeur. Cette distinction entre les deux personnages relève de la dualité entre l'une extérieure à l'île et l'autre fortement ancrée dans l'espace intérieur de l'île. La fille de la boutique "débarque" sur l'île, en tant que femme adulte avec ses certitudes alors que Lena qui « jouai[t] au docteur dans les grottes des Sarconi lorsque [ils étaient] enfants [avec Marc-Antoine] » (*MU*, 191) est inscrite dans l'évolution insulaire depuis son plus jeune âge et y a contribué en tant que femme agissante. La différence entre les deux femmes ne se limite pas au physique mais concerne aussi leurs revendications. Lena est fière de ce qui la différencie des hommes, elle est forte et indépendante alors que la fille de la boutique, carriériste, vulnérable (et de toute façon victime, quoique consentante ou tentatrice) apparaît comme un corps-pouvoir qui structure un schème de l'indécence dans les jeux amoureux et/ou sexuels. Elle fait partie de ces pseudo-guerrières de la libération sexuelle qui « avaient fini par se comporter comme les mâles et [...] s'imaginaient plus malignes depuis qu'elles jouaient les sauvages capables de se faire culbuter par le premier venu — et si possible par le plus con, surtout — histoire d'avoir l'impression de diriger la manœuvre. » (*MU*, 192) Contrairement à la fille de la boutique, Lena est nommée et le prénom lui donne du crédit, il est l'instrument par excellence de ce travail d'ajustement identitaire. Lena, prénom à consonance corse, permet alors la reconnaissance sociale aux normes de la communauté insulaire.

Elle est cependant un personnage dédoublé entre tradition et transgression. Dans la continuité du groupe familial, elle incarne un rôle de transmission des valeurs culturelles et du patrimoine en partageant son temps avec la figure maternelle, gardienne de la tradition, symbole de l'espace domestique, pour « discut[er] [...] de la meilleure façon de préparer le *fiadone* » (*MU*, 191-2), spécialité occupant une place importante dans la culture culinaire corse. Marc-Antoine qui constitue son entourage le plus intime apporte quelque chose de différent à la construction du personnage de Lena, créant ainsi une femme à multiples facettes qui transgresse les stéréotypes de la femme corse traditionnelle, silencieuse et discrète : « Avec Lena, on a toujours discuté à cœur ouvert, et même, à force de confidences, on a fini par en connaître un paquet l'un sur l'autre. » (*MU*, 208) Elle est l'incarnation de la féminité, du désir, de la transgression et de l'interdit. La relation qu'elle entretient avec son cousin demeure ambiguë. Lui, conscient de la situation, qualifie de « folie, également, l'attrance [qu'il] éprouvai[t] pour [s]a cousine Lena » (*MU*, 191). Dans un premier temps, Marc-Antoine semble se résigner au rejet de la relation incestueuse par une société qui dicte, autorise et interdit : « Et dire qu'il m'est interdit de couvrir une bombe comme ma cousine Lena ! » (*MU*, 193). Mais il doit faire face à « la chaleur des baisers » (*MU*, 197) de la « si

tendre et délurée » (*MU*, 208) Lena. Un tel tourment opère une exacerbation de la réflexion et de l'action conduisant à une révolution psychique de Marc-Antoine qui se doit d'accepter la pulsion et sa satisfaction. Chaque geste simple devient une torture et appelle à la transgression : « sa lèvre inférieure très légèrement rebondie, provocante, un véritable appel à la morsure violente quand sa bouche ne s'approche que pour un simple baiser affectueux. » (*MU*, 196) Lena justement partage les mêmes idées subversives et ensemble ils souhaitent partager la violation de cet interdit :

je pouvais maintenant lui dire, à elle, que je voulais la baiser depuis toujours, que c'était une folie, mais que je voulais justement la baiser parce que c'était une folie et parce que c'était interdit, que c'était ça qui torturait l'âme depuis si longtemps, le désir de savoir ce que ça pouvait faire de la baiser et c'est alors que ma cousine a cessé de me regarder de ses yeux écarquillés, qu'elle m'a attiré vers elle, sur le canapé et qu'elle a commencé à fourrer ses mains partout. En deux temps trois mouvements elle était nue et elle me disait que c'était pareil pour elle, qu'elle y pensait depuis toujours, mais qu'elle n'avait jamais eu le courage de le dire (*MU*, 209)

En acceptant de répondre favorablement aux avances de Marc-Antoine, Lena abolit les dernières frontières subsistant entre les générations et le statut sexuel permettant à chaque individu de se situer dans la sphère familiale et la collectivité. Braver l'interdit, c'est savoir s'affirmer, c'est donner raison à son esprit de contradiction et se donner ainsi la sensation grisante de trouver sa place dans le monde des humains. Une place demeurant malgré tout une hors-place institutionnelle. La volonté de transgression qui répond à une passion sexuelle dévorante qui torture l'âme, suscite entre les deux protagonistes le mélange, la confusion et le désordre. L'effondrement des normes qu'implique la relation incestueuse altère le psychisme individuel et le sentiment identitaire car Marc-Antoine et Lena cessent d'être « la somme de deux différences et l'entier qui s'enrichira d'une autre différence, car celui auquel il donne et duquel il reçoit le veut exclusivement à son identité »<sup>1</sup>. Les deux personnages recherchent dans l'inceste « la fusion sexuelle absolue, gémellaire, qui fera d'eux une entité androgyne affirmée contre le reste du monde, objet de scandale assumé, recherché, et transgression esthétisée, monstrueuse. »<sup>2</sup> L'inceste biancarellien — fantasme d'une corsitude endogène ? — sonde la distance entre le désir et sa réalisation, le rapport à la transgression et à la relation

---

<sup>1</sup> Dominique VRIGNAUD, « Les Comptes de l'inceste ordinaire » (p. 129-169), in Françoise HÉRITIER, Boris CYRULNIK et Aldo NAOURI, *De l'Inceste*, Paris, Odile Jacob, coll. « Poches Odile Jacob », 2000, p. 161.

<sup>2</sup> Houria BOUCHENAF, *Mon amour, ma sœur, L'imaginaire de l'inceste frère-sœur dans la littérature européenne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sexualité humaine », 2005, p. 9.

prétendument impossible entre les deux protagonistes. Pierre Legendre souligne qu'avec l'amour incestueux, « on tourne autour de la question d'une fonction de limite, de séparation d'avec l'autre, [...] il fait partie des mécanismes intimes du vivant, car il commande l'apparition du sujet du désir, à travers l'instauration des grandes catégories de légalité qui instituent en chaque société la subjectivité »<sup>1</sup>.

Entre vice et vertu, se dessine Lena, figure féminine tutélaire du destin amoureux de Marc-Antoine, qui laisse affleurer des fonctions féminines riches d'une dynamique narrative. Dans les sociétés méditerranéennes notamment, la femme occupe par moments la fonction de "femme-bourreau" non pas en donnant une mort physique mais une mort psychique aux prises avec une tourmente émotive intérieure. Lors de l'exil de Marc-Antoine en Catalogne qui sonne comme le point final de sa relation, la perspective de rupture octroie à Lena une double fonction qui lui confère deux aspects, lesquels en déterminent les conditions, les caractéristiques et les effets. Elle polarise à la fois une pulsion de déliaison que Marc-Antoine n'accepte pas, lui qui semble se raccrocher à cet inaccessible amour, et une pulsion de vie qui s'affirme dans l'espérance de se revoir : « Tu viendras me voir. J'aurai besoin de toucher ta peau de temps en temps. Histoire de me dire que je suis toujours en vie. » (*MU*, 240) Elle incarne son dernier espoir dans la croyance d'une humanité : « On va fonder une nouvelle race, on va changer la face de l'humanité. Nous allons produire des êtres... » (*MU*, 240). La dimension passionnelle de leur relation n'est pas sans rappeler l'*hybris* et opère une profonde déstabilisation de leurs existences : ils se suffisent à eux-mêmes. Marc-Antoine est alors esclave de ses passions, son rapport à Lena étant altéré, il n'est plus cet être décisionnaire et libre, sa suprématie virile est menacée :

En l'embrassant, je lui ai un peu mordillé la lèvre inférieure. Après quoi je l'ai encore regardée dans les yeux, en passant la main sur son visage pour en écarter une mèche de cheveux. Il s'en serait fallu de peu pour qu'elle devienne ma prison, qu'elle parvienne à m'y maintenir et à m'empêcher de pénétrer dans ce couloir obscur. (*MU*, 240)

Lena est donc une femme forte, sexualisée, affirmée et conquérante qui a un rôle actif dans la séduction et l'amour. Par le biais de Lena, Marcu Biancarelli met en scène une figure féminine qui tranche avec la femme corse traditionnelle, rigoureuse et diplomate, emblème du sacrifice et de la cohésion familiale. La relation incestueuse s'exclut de tout consensus social, politique et culturel. Encore une fois, cette attitude, qui reconnaît tout de même un certain

---

<sup>1</sup> Pierre LEGENDRE, *Leçons IV. L'Inestimable Objet de la transmission. Étude sur le principe généalogique en Occident*, Paris, Arthème Fayard, 1985, p. 70-1.



ébranlement psychique, est anomique et cautionne même un retour en arrière, car elle isole dans « la prison » et n'encourage plus Marc-Antoine à contester les institutions qui pourraient les empêcher de vivre leur relation. Toute emprise renferme une méprise et suscite une déprise :

Elle s'est enfin dégagée de mon étreinte. On s'est tenu la main un moment encore et on s'est lâché, Lena s'est détournée, à regret, et elle s'est dirigée vers la sortie en fermant lentement la porte de la librairie. Juste avant, elle s'est retournée et m'a encore regardé, le regard triste et tendu, en disant : "Fais attention". Et elle s'est évanouie dans la ruelle. (MU, 241)

Aux figures féminines singulières de la fille de la boutique et de Lena, Marcu Biancarelli évoque par le biais des pensées de Marc-Antoine, une image de la femme beaucoup plus générale. La généralisation ne participe pas au maintien d'identités sociales féminines positives. Les caractères stéréotypiques que Marc-Antoine octroie aux personnages féminins permettent à ce dernier de se penser comme supérieur ou meilleur qu'elles :

après ma rupture, je me suis retrouvé face à un mur avec les femmes, car les seules femmes de qualité dans cette contrée, il faut le reconnaître, soit se sont enfuies depuis longtemps soit ont débusqué un mec et un statut social qu'elles ne risquent pas de ficher en l'air pour une quelconque aventure. Conséquence : demeurent disponibles les folles et les exaltées, et puis je crois qu'il n'y a définitivement aucune femme pour moi dans ce trou. (MU, 44)

*Murtoriu : Ballade des innocents* ne compte pas de femmes pour personnage principal. Le milieu dans lequel nous plonge l'écrivain est quasi masculin. Certes la gent féminine est représentée mais surtout par des personnages secondaires. La nature des rapports qu'elle entretient avec l'homme amène à comprendre le regard que porte le héros biancarellien sur le schème masculin :

Le féminisme ne concerne plus simplement les femmes, mais tous ceux qui souffrent de la prédominance de la relation hétérosexuelle dominée par l'homme. Femmes hétérosexuelles, femmes homosexuelles, hommes homosexuels doivent se mobiliser contre le "mâle hétérosexuel" de la société capitaliste occidentale, qui se pense comme le seul normal et qui veut investir la catégorie de personne humaine à son seul profit.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Didier BIGO, « Genre et relations internationales » (p. 80-100), in Christine BARD, Christian BAUDELLOT et Janine MOSSUZ-LAVAU (dir.), *Quand les femmes s'en mêlent. Genre et pouvoir*, Paris, La Martinière, 2004, p. 85.

Les femmes, telles que les dépeint Marc-Antoine, ne peuvent être considérées à part entière. Elles ne sont disponibles pour l'homme que dans un rapport dominant-dominé qui n'a pour finalité qu'une possible relation sexuelle où elles se doivent d'user de leur potentiel sexuel et de leurs charmes féminins pour combler un besoin de reconnaissance sociale. La femme culturellement intéressante et qui semblerait partager la lucidité qu'éprouve Marc-Antoine à l'égard du « fonctionnement du système économique régissant la longue mais sûre involution de l'humanité qui unit les centres et les périphéries dans une même fatalité » (*MU*, 10) n'aurait d'autres choix que de fuir l'île sous peine de ne pas trouver sa place au sein d'une société masculine qui ressent la présence féminine comme objet de son désir ou vitrine de sa réussite. Marc-Antoine ne figure pas au sommet de la hiérarchie masculine et cela réduit ses chances amoureuses à néant :

Non seulement les femmes avaient peur de moi mais en plus j'étais fauché car ici les écrivains ne gagnent pas leur vie, de sorte que je ne représentais pas grand-chose pour elles tant il était difficile de m'assigner une quelconque identité. Il arrivait qu'elles me prennent pour une pute, ce qui n'était pas bien grave dans la mesure où cela me permettait d'avoir accès à une certaine sexualité de temps en temps. (*MU*, 51)

L'identification de la féminité reste prioritairement tributaire d'une identification sexuelle. Les femmes sont d'abord vues comme des individus qui existent seulement par leurs capacités sexuelles et leurs rôles restreints à celui d'incitation au plaisir charnel avant toutes autres connexions relationnelles. Même rejeté, nié dans son identité, Marc-Antoine se caractérise par le mot « pute », terme très connoté renvoyant à la représentation de la femme comme figure de luxure ou de misère, de cupidité, de libertinage assumé, ou la considérant comme esclave sexuelle ou femme libre de ses choix. Marc-Antoine condense ses conquêtes dans un carnet, sorte de parodie de la "liste" que tient Leporello des conquêtes de Dom Juan :

un vieux carnet noir à l'intérieur duquel figuraient les noms des femmes que j'avais fréquentées. Les noms de celles avec lesquelles j'avais partagé un morceau de vie côtoyaient ceux des autres, sans aucun commentaire. En réalité, il y avait d'abord une liste de femmes que j'avais baisées et une autre, bien plus longue, constituée de femmes avec lesquelles je n'avais échangé que quelques baisers ou caresses, des femmes avec qui il ne s'était pas passé grand-chose mais dont j'aurais pu espérer davantage. (*MU*, 131)

Les femmes inscrites dans ce carnet ne doivent leur présence qu'aux charmes et aux suites qu'elles ont su donner aux avances de Marc-Antoine. Elles sont réduites au plaisir qu'elles sont susceptibles de donner. Elles ne sont vues que comme un corps sexuel, objet

obsessionnel et non comme un sujet transcendant les différences simplement organiques. Corps-objet désiré et désirable, cette représentation de la femme est l'ultime obstacle auquel cette dernière se heurte, l'empêchant de prendre conscience de son être social, avec un statut plein et réel de sujet.

Dans le discours insulaire biancarellien, présenté comme alternatif et contestataire, la représentation féminine reste subordonnée à la figure masculine. Tantôt intéressée, cupide, corrompue par une société insulaire majoritairement masculine qui évoque des idées rétrogrades, tantôt délivrée, moderne, libre et libertaire, aux envies progressistes, la figure féminine biancarellienne est tenue de prendre la pleine mesure de sa féminité et se doter d'un sens moral pour s'inscrire durablement dans une société égalitaire libérée des appréhensions culturelles, des déséquilibres relationnels qui légitiment la puissance masculine. En somme, une façon de réinventer une identité féminine pour mieux organiser un schème du Féminin paradigmatique qui ne cesse de déployer sa puissance narrative polarisée sur la relation d'amour-haine, la jouissance rebelle et tumultueuse, la transgression audacieuse et la figuration d'une identité révélée dans le contexte insulaire.

### **II.A.2. La femme dans l'univers romanesque de *La Possibilité d'une île***

Isabelle est la femme la plus importante de l'œuvre de Michel Houellebecq. Elle cristallise les craintes d'une société décadente, mais également les espoirs d'une génération souhaitant se défaire de l'omniprésence des comportements individualistes propres à l'idéologie libérale, qui se reconnaît dans un élément fondateur. Celui-ci n'est autre que l'idéalisation de la rencontre amoureuse, découlant de l'extrême médiatisation de l'amour depuis l'époque romantique, que tout individu désire et aspire à connaître :

Il y a paraît-il des gens qui ne croient pas *au coup de foudre* ; sans donner à l'expression son sens littéral il est évident que l'attraction mutuelle est, dans tous les cas, très rapide ; dès les premières minutes de ma rencontre avec Isabelle j'ai su que nous allions avoir une histoire ensemble, et que ce serait une histoire longue ; j'ai su qu'elle en avait elle-même conscience. (*PI*, 31)

Isabelle est une femme autonome qui n'a pas à dévoiler ses charmes pour se faire remarquer. Sa seule présence suffit à attirer l'autre. La relation démarre d'un commun accord, l'attirance est mutuelle et équilibrée. Dans un monde désenchanté, Isabelle a donc la chance de vivre un véritable coup de foudre, un état d'ivresse fortement idéalisé qui témoigne d'une attirance irraisonnée et d'un violent désir : « Naturellement, comme dans toutes les histoires sérieuses,

nous avons couché ensemble dès la première nuit. » (*PI*, 32) Lors de cette première rencontre avec Daniell, sa complexe personnalité se donne à voir, dans le cours d'une relation sexuelle où la découverte des corps annonce un destin tumultueux où s'entrechoqueront ses interrogations existentielles. Isabelle est « rédactrice en chef de *Lolita*, après avoir longtemps travaillé pour *20 Ans* » (*PI*, 30) et se positionne comme un modèle féminin qui distille au sein de ses articles une série de "savoirs" : savoir-penser, savoir-vivre, savoir-faire. Promouvant, par le biais de son magazine destiné aux jeunes femmes, un jeunisme exacerbé, Isabelle en est paradoxalement la première victime. Comme le titan Cronos qui dévore ses enfants, la société légitimée par Isabelle va la détruire. La vision houellebecquienne de la société, pourtant décriée par Isabelle, s'avère chronophage et carnivore d'autant que

le corps physique des jeunes, seul bien désirable qu'ait jamais été en mesure de produire le monde, était réservé à l'usage exclusif des jeunes, et le sort des vieux était de travailler et de pâtir. Tel était le vrai sens de la *solidarité entre générations* : il consistait en un pur et simple holocauste de chaque génération au profit de celle appelée à la remplacer, holocauste cruel, prolongé, et qui ne s'accompagnait d'aucune consolation, aucun réconfort, aucune compensation matérielle ni affective. (*PI*, 385)

Réminiscence féroce de « la brutalité du monde » (*PI*, 154), la référence à l'holocauste insiste sur la pensée du corps sacrifié sur l'autel de la consommation immodérée nécessaire à l'image moderne d'un idéal de perfection que doit renvoyer la femme et plus particulièrement celle que promeut Isabelle. Le cercle est bouclé et la femme y est enfermée.

Le statut professionnel d'Isabelle met en exergue sa dualité. Elle bénéficie d'avantages sociaux et d'un salaire confortable. Habitue à côtoyer les célébrités, à arpenter les sphères élitistes de la mode, Isabelle a des valeurs héritées de l'impulsion de mai 1968 mais se trouve submergée par la toute-puissance de la performance et le *diktat* de la beauté comme standard de normalité. Une conversation avec son patron, rapportée à Daniell, témoigne de cette attitude bipolaire :

« Notre cible commence à dix ans... dit-il ; mais il n'y a pas de limite supérieure. » Son pari, c'était que, de plus en plus, les mères tendraient à copier leurs filles [...] que le sentiment du ridicule, qui avait été si vif chez les femmes, en particulier les femmes françaises, allait peu à peu disparaître au profit de la fascination pure pour une jeunesse sans limites. (*PI*, 41)

Isabelle, consciente des dangers d'un jeunisme exacerbé, d'une idéalisation du corps auxquels désormais les jeunes femmes doivent se soumettre à grands coups de superficialité, se trouve

ainsi tiraillée entre un engagement dans un processus d'assimilation par aspiration aux valeurs et aux normes d'embourgeoisement et le carcan libéral érigé comme modèle. Elle rejette ce pour quoi elle est payée : diffuser au plus grand nombre, dans une logique économique répondant plus au marketing qu'à l'information journalistique, l'image d'une femme nymphomane, superficielle et ultra-consommatrice. La femme vantée par la presse féminine fait peur à voir. Elle incarne « une humanité factice, frivole, qui ne sera plus jamais accessible au sérieux ni à l'humour, qui vivra jusqu'à sa mort dans une quête de plus en plus désespérée du *fun* et du sexe ; une génération de *kids* définitifs. » (PI, 36) Ces « *kids* définitifs », valorisés par le libéralisme capitaliste moderne, sont les victimes d'un culte de la beauté physique, les proies de la dictature de l'image : « Jeunesse, beauté, force : les critères de l'amour physique sont exactement les mêmes que ceux du nazisme. » (PI, 72)<sup>1</sup> À terme, l'inflation narcissique conduit paradoxalement à la disparition de la pulsion érotique et aggrave le désenchantement du monde. Car « quand l'amour physique disparaît, tout disparaît ; un agacement morne, sans profondeur, vient remplir la succession des jours. » (PI, 72) Isabelle est le chantre professionnel d'un discours apologétique où « jeunesse est le mot qui revient le plus souvent après le mot amour. »<sup>2</sup> C'est donc face à cette jeunesse triomphante élevée au rang de norme contraignante dans le contexte de la compétition sexuelle que va se heurter Isabelle, rattrapée par ses angoisses et par le temps. Perspicace sur son rôle ambigu au sein d'une société qu'elle exècre mais à laquelle elle participe, Isabelle, ayant capitulé, se retrouve broyée par la machine qu'elle a alimentée. D'ailleurs Daniel<sup>17</sup> soulèvera la question de la volonté féminine de mettre fin à ses jours :

*Le vieillissement de la femelle humaine était en somme la dégradation d'un si grand nombre de caractéristiques, tant esthétiques que fonctionnelles, qu'il est bien difficile de déterminer laquelle était la plus douloureuse, et qu'il est presque impossible, dans la plupart des cas, de donner une cause univoque au choix terminal. (PI, 101)*

---

<sup>1</sup> Une sentence qui trouve une résonance dans un autre ouvrage de Michel Houellebecq : « les critères du choix sexuel étaient exagérément simples : ils se réduisaient à la jeunesse et la beauté physique. Ces caractéristiques avaient certes un prix, mais pas un prix *infini*. La situation était bien sûr différente dans les précédents siècles, au temps où la sexualité était quand même essentiellement liée à la reproduction. Pour maintenir la valeur génétique de l'espèce, l'humanité devait alors tenir le plus grand compte des critères de santé, de force, de jeunesse, de vigueur physique — dont la beauté n'était qu'une synthèse pratique. Aujourd'hui, la donne avait changé : la beauté gardait toute sa valeur, mais il s'agissait d'une valeur monnayable, narcissique. » (Michel HOUELLEBECQ, *Plateforme*, Paris, J'ai lu, 2002, p. 286-7)

<sup>2</sup> Rana BARAKAT ISSA et Antoine MASSA, *Femme-pub — Médiascopie de l'image publicitaire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Questions contemporaines », 2013, p. 174.

L'adulation déraisonnée du corps favorise la haine de soi et de son corps. Dévastée par l'image que lui renvoie ce dernier à l'aune de ses quarante ans et lucide sur la dégradation à venir, Isabelle vit la situation comme une *perte* et assiste impuissante à la disparition prochaine de son *capital* sexuel. Une révélation de Daniell en dit long : « De plus en plus souvent, il fallut éteindre la lumière ; puis la sexualité elle-même disparut. » (*PI*, 71) Isabelle souffre de cette dégénérescence du corps et fait face à une insoutenable dialectique du regard : le “se-voir-être-vue” se conjugue au mépris engendré par le “se voir-se-voyant-être-vue”. Le mariage avec Daniell ne vient que confirmer par l'absurde non seulement la défection de son corps mais aussi et surtout celle de sa *volonté*, rappelant l'aspect schopenhauerien de Michel Houellebecq :

Je connaissais le regard qu'elle avait ensuite : c'était celui, humble et triste, de l'animal malade, qui s'écarte de quelques pas de la meute, qui pose sa tête sur ses pattes et qui soupire doucement, parce qu'il se sent atteint et qu'il sait qu'il n'aura, de la part de ses congénères, à attendre aucune pitié. (*PI*, 52-3)

Agressée par le temps et pleinement consciente de la situation qui rend le vieillissement si accablant, Isabelle enchaînera fortes prises de poids et régimes éphémères. La hantise du regard désolé de Daniell sur sa décrépitude corporelle marque la rupture de leur relation et l'évitement de l'humiliation et du rejet. Les retrouvailles après une longue absence sont

un choc. Habillée d'un pantalon et d'un tee-shirt informe, elle clignait des yeux en regardant dans ma direction avec un mélange de peur et de honte. Lorsque je fus à quelques mètres elle se mit à pleurer, les larmes ruisselaient le long de ses joues sans qu'elle essaie de les essuyer. Elle avait pris au moins vingt kilos. (*PI*, 92-3)

Même si « l'intelligence n'est pas très utile dans les rapports sexuels » (*PI*, 94), Daniell affirme pourtant que le « pire est que ce n'était pas sa beauté, en premier lieu, qui [l]'avait attiré chez Isabelle » (*PI*, 94) mais, face à l'obsession collective des apparences, l'attrait de l'esprit est complètement subordonné à celui du corps, alimentant frustration, complexes et souffrance. Le laisser-aller s'apparente à une mortification, masque d'un appel au secours auquel Daniell reste muet. Elle lui dira dans une phrase laconique et prophétique qui sonne comme l'épithète de sa propre mort : « Tu vas me laisser tomber pour une plus jeune. » (*PI*, 82)

Cette « plus jeune » n'est autre qu'Esther ou plutôt Belle selon son pseudonyme, deuxième figure féminine importante du roman de Michel Houellebecq. Jeune actrice espagnole de vingt-deux ans, elle vit une relation dont « la différence d'âge était le dernier

tabou » (*PI*, 209) avec Daniel<sup>1</sup>, proche de la cinquantaine. Cette relation, selon ses dires, s'avérera « une étrange histoire. Déchirante, si déchirante » (*PI*, 170). Esther succède à Isabelle. Elle serait le “pur produit” d'Isabelle, selon la logique houellebecquienne de la société moderne marquée « par un accord sur la supériorité de l'économie de marché » (*PI*, 188). En effet, elle correspond aux comportements des jeunes femmes justifiées par Isabelle dans sa revue pour lesquelles « le capitalisme était [...] un milieu naturel » (*PI*, 188) aussi “naturel” que l'aliénation féminine par l'individualisme de sociétés décomplexées. Le problème n'est peut-être pas dans les schémas socioculturels qui sont fatalement aliénants, mais dans le mode d'aliénation des êtres à ces schémas. L'aliénation c'est le sérieux, pas le modèle. Il n'y a de liberté que dans le “jeu” que l'on instaure entre les images et ce qu'on en intériorise. Esther se croit actrice de sa vie dans cette « brève période idéale, pendant la dissolution des sociétés à morale religieuse forte, où les jeunes ont vraiment envie d'une vie libre, débridée, joyeuse » (*PI*, 205). Sans attaches familiales, car « sa véritable mère était à moitié folle [et elle] ne connaissait pas son père, même pas de nom » (*PI*, 176), superficielle, désinvolte, personnelle, Esther « n'est mue que par un appétit de plaisir et de consommation. »<sup>1</sup> Cette affirmation souligne la propension d'Esther à dissocier l'amour passionnel et la sexualité qui « n'était qu'un divertissement plaisant, guidé par la séduction et l'érotisme, qui n'impliquait aucun engagement sentimental particulier. » (*PI*, 333)

Figure éclatante de l'ultra-individualisme, incarnation de la “tyrannie du look”, personnification du symptôme social qui agite les sociétés modernes, Esther édifie l'idéologie de la performance au cœur de la sphère culturelle. Elle est l'enfant des *mass-médias* où la notion d'immédiateté dicte les règles du jeu social. Face à l'uniformisation des valeurs esthétiques, au matraquage de normes inatteignables, au néo-monétarisme d'une mondialisation débridée, Esther considère la sexualité comme un produit de consommation et contribue à soulager son appétit de consommatrice compulsive<sup>2</sup>. Toujours plus vite, plus fort, plus loin. Le plaisir du corps, comme objet sexuel assoiffé de nouvelles expériences, doit être assouvi. Se prémunir de l'amour, hiérarchiser le plaisir, telles sont les devises qu'Esther défend, impliquant de fait que la sexualité l'emporte sur l'amour, concept aliénant et désuet d'une génération déshumanisée : « Esther n'aimait pas l'amour, elle *ne voulait pas* être

<sup>1</sup> Daniel LAFOREST, « Mondialisation, espace et séparation chez Michel Houellebecq », (p. 265-276), in Murielle Lucie CLÉMENT et Sabine VAN WESEMAEL (dir.), *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam, Éditions Rodopi B.V., coll. « Faux titre », 2007, p. 273.

<sup>2</sup> Voir Michel CLOUSCARD, *Le Capitalisme de la séduction - Critique de la social-démocratie*, Paris, Éditions sociales, coll. « Problèmes », 1981.

amoureuse, elle refusait ce sentiment d'exclusivité, de dépendance, et c'est toute sa génération qui le refusait avec elle. » (*PI*, 333) Toutefois, la perspective de voir, un jour ou l'autre, Esther tomber amoureuse et si possible quand elle n'aura plus le corps pour être aimé révélerait une ironie tragique mais équitable. Pour Esther, l'amour est une forme d'esclavage moderne qui entrave toute volonté de liberté. Elle refuse d'aimer et d'être aimé et c'est pourquoi, face à l'amour envahissant de Daniel<sup>1</sup>, elle ne s'impliquera que peu, répondant tout de même aux appels du corps avec candeur et légèreté. Le plaisir physique, la multiplicité des compagnons, la conception de la sexualité comme pure fantaisie désincarnée alimentent insidieusement la pensée qu'Esther ne sait exister autrement que par son corps et pose dès lors les limites de sa prétendue liberté : liberté sexuelle ou liberté de consommer du sexe ?

Le projet millénaire masculin, parfaitement exprimé de nos jours par les films pornographiques, consistant à ôter à la sexualité toute connotation affective pour la ramener dans le champ du divertissement pur, avait enfin, dans cette génération, trouvé à s'accomplir. [...] À aucun moment de leur vie, ils ne connaîtraient l'amour. Ils étaient libres. (*PI*, 334)

La génération dont Esther est la parfaite représentation conçoit la sexualité comme une addiction dont la « ration d'excitation et de plaisir » (*PI*, 330) s'inscrit dans une logique impitoyable du système de production marchande. De fait, depuis que le sexe est facile à avoir — notamment par la prostitution qui fait jouer des mécanismes marchands brutaux —, l'amour est plus difficile à trouver. La glorification de l'individualisme condamne Esther face au regard des autres, car pour elle, « il [...] paraissait évident depuis toujours que sur le plan financier comme pour toutes les questions essentielles de la vie chacun devait se défendre tout seul » (*PI*, 189). Les autres ne sont que des “autres” justement, impersonnels, interchangeables. Les liens sociaux sont surfaits, les rencontres ne résultent que de hasards de circonstance, les autres sont des produits avec une valeur d'usage et une valeur d'échange et la soirée d'anniversaire d'Esther, censée fêter son départ, confirme cette tendance : « Elle partait aux États-Unis pour un an, peut-être pour toujours ; là-bas elle se ferait de nouveaux amis, et bien entendu elle trouverait un nouveau *boy-friend*. J'étais abandonné, certes, mais exactement au même titre qu'eux, mon statut n'avait rien de spécial. » (*PI*, 333)

Esther agit de manière spontanée et enrobe ses manquements relationnels d'un *je-m'en-foutisme* qu'elle tente d'expliquer par le concept de liberté, alors même qu'elle est prisonnière d'un mode de pensée véhiculée par l'intérêt d'ordre économique des lobbys capitalistes. Michel Houellebecq en rend le libertaire et le néo-libertaire ou libéral co-



responsables : Mai 68 et Dior sont mis par lui-même dans le même panier. Toutefois la dialectique est complexe car ironique : Michel Houellebecq est un conservateur (ou s’amuse à l’être) au même titre qu’il est un anarchiste-démolisseur. Sa référence constante à Honoré de Balzac, partisan d’un ordre ancien contre lequel il s’élèverait si l’ordre ancien était encore à l’ordre du jour, est à prendre au sérieux. Mais sous ces aspects peu flatteurs subsiste une lueur d’humanité : Esther « étant elle-même compatissante, ayant même des aspirations occasionnelles à la bonté ». (*PI*, 216) Désirable, elle exsude d’érotisme mais c’est un tout autre trait de caractère qui plonge Daniel1 dans la sensation vertigineuse de l’amour. Malgré le sentiment amoureux, jusque-là nié par Esther, elle provoque une profonde compassion :

Le désir physique [...] n’avait jamais suffi chez moi à conduire à l’amour, il n’avait pu atteindre ce stade ultime que lorsqu’il s’accompagnait, par une juxtaposition étrange, d’une compassion pour l’être désiré [...]. Par sa maladie de reins, par sa faiblesse physique insoupçonnable mais réelle, Esther pouvait susciter en moi une compassion non feinte, chaque fois que l’envie me prendrait d’éprouver ce sentiment à son égard. (*PI*, 215-6).

L’amour et la compassion sont intimement liés à la fibre même de l’existence et plus l’esprit est envahi par ces derniers, plus les activités initiées par la pensée, la parole et le corps permettent une harmonie avec le monde et soi-même et donc avec la réalité. La compassion est alors vécue comme amour moral. Cette humanité sera plus nuancée en la personne d’Esther31, descendante d’Esther, qui est désormais « une femme au visage posé, sérieux, qui avait de peu dépassé la cinquantaine » (*PI*, 395) et manifeste « de son côté une froideur » (*PI*, 416) vis-à-vis de Daniel25. Ce dernier dira nonchalamment qu’il « n’avai[t] senti aucune attraction physique pour Marie23 — pas plus naturellement [qu’il] n’en ressentai[t] pour Esther31, qui avait de toute façon passé l’âge de susciter ce genre de manifestations » (*PI*, 415-6) comme une vengeance personnelle pour rappeler la primauté de la sexualité à la jeunesse que vantait Esther. Mais surtout parce que le monde de demain, s’il était par accident privé de personnes comme Esther, serait triste à mourir. Il n’y a pas d’alternative utopique à l’éternel désir insatisfait. En somme, l’amour est ce qu’il est parce qu’il est impossible.

Isabelle et Esther forment les deux faces de la représentation féminine au sein de l’œuvre houellebecquienne. Si elles ne se croisent pas, elles seront toujours insidieusement mises en relation. Serait-on tenté de parler d’une relation de compétition dans l’expression de la féminité comme l’exprime Daniel1 ? :

Si la célèbre formule de Stendhal, qu’appréciait tellement Nietzsche, selon laquelle la beauté est une promesse de bonheur, est en général tout à fait fausse, elle s’appliquerait par

contre parfaitement à l'érotisme. Esther était ravissante, mais Isabelle aussi, dans sa jeunesse elle était même probablement encore plus belle. Esther par contre était plus érotique, elle était incroyablement, délicieusement érotique (*PI*, 190).

L'érotisme ne sera pas vécu de la même manière pour Isabelle et Esther. L'exaltation de la beauté, de l'insouciance, le refus de l'affection d'Esther s'opposent à l'autodévalorisation d'Isabelle qui alimente une anxiété morbide et le mépris de son propre corps. Étouffée par les contraintes sociales, paralysée par la peur du jugement de l'autre, Isabelle juge la dégradation physique comme une hantise dont elle ne sait se défaire. Sur l'échiquier social, Esther impose une féminité stéréotypée, dénuée de sentiments, mais elle est également la figure d'un système exclusif où l'échange libidinal reprend les codes d'un capitalisme décérébré, où la jeunesse agit comme un état de subordination permanente. Isabelle se heurte au formatage qu'elle a elle-même suggéré et à la banalisation de la séduction comme normativité du désirable dont Esther est la représentation éclatante. Daniell se confiera à Isabelle dans une tirade qui sonne telle une sentence comme pour partager les points après un match de boxe : « Au fond, j'aurai eu deux femmes importantes dans ma vie, conclus-je : la première — toi — qui n'aimait pas suffisamment le sexe ; et la deuxième — Esther — qui n'aimait pas suffisamment l'amour. » (*PI*, 342-3)

### **II.A.3. De la marginalisation féminine à la prise de conscience “d’être femme” chez Angelo Rinaldi**

Dans l'œuvre d'Angelo Rinaldi, Tonio, le narrateur, évolue dans un milieu majoritairement féminin. Saveria, Davia Marcangeli, Nina Morelli, Nora Santandrea sont autant de figures féminines déclinant les stéréotypes propres à un contexte socioculturel et à l'espace particulier que représente l'île.

Saveria, la mère de Tonio, répond à la représentation de la femme traditionnelle corse et de son ancrage socio-historique personnel et collectif dans une Corse antérieure aux années 1960. Figure maternelle, mais femme qui se refuse à une sexualité et une féminité, Saveria est investie de significations contrastées et multiples. Garante du bien-être du cercle familial domestique, elle choisit et s'oblige à être un exemple par ses paroles et ses actions. Malgré ces qualités, sa fonction de domestique, sa condition sociale et l'image qu'elle tient à donner d'elle-même la dévalorisent aux yeux de son fils en faisant planer sur lui l'ombre d'infamie de la bâtardise : « de là à imaginer qu'elle fût la boniche classiquement engrossée dans son jeune âge, et devenue la servante-maîtresse d'un bourgeois, il n'y avait qu'un pas. »

(MA, 215) Saveria est besogneuse, discrète et se doit d'être attentive aux besoins du foyer qu'elle doit rendre agréable. Humble et modeste, elle est la dernière représentante d'une société traditionnelle « dont elle est la gardienne vigilante » (MA, 160). Aux valeurs profondément terriennes, Saveria est « d'une autre essence » (MA, 160). Son évolution au sein du contexte historique et géopolitique corse la place dans un entre-deux identitaire, entre tradition et modernité. Ne connaissant que le corse comme langue maternelle, elle se heurte à l'étatisation de la Corse par la France suivie des prémices du mouvement décentralisateur des institutions françaises initié lors de la période 1960-1970. En parallèle, la Corse s'ouvre au bouillonnement régionaliste. Aux mouvements sociaux engagés par la France continentale s'ajoute un contexte de revendications insulaires violentes. Le français est donc vu par la bourgeoisie bastiaise à laquelle est asservie Saveria comme la langue de l'ouverture et des affaires : sa maîtrise est l'indice d'un niveau de culture certain. Une sphère élitiste inatteignable pour le personnage féminin rinaldien et puis « de quoi s'embarrassait-elle, Saveria et qu'avait-elle à faire dans le monde du savoir ? » (MA, 98). Le raffinement intellectuel et les manières bourgeoises contrastent avec le "naturel" de Saveria qui demeure à la fois dénuée de dispositions particulières à s'exprimer en français et hermétique aux exigences de la convenance bourgeoise. Si elle n'envie pas la bourgeoisie corse, elle reste consciente qu'elle octroie un rang respectable, valorisant, et lui permettrait l'élévation sociale, loin du rôle ingrat de "boniche". Tonio, lucide sur l'image "primitive" que véhicule sa mère, l'infantilise au moment de lui présenter sa compagne :

Si je ne pus éviter de lui présenter Nora, je ne le fis qu'après l'avoir dûment chapitrée, lui avoir appris des phrases de français assez simples pour qu'elle les prononce sans trop de fautes ; je lui commandai de s'en tenir à des généralités, d'éviter tout ce qui, de près ou de loin, risquait d'amener la conversation sur des sujets aussi délicats que notre famille ou M. Xavier. (MA, 119)

L'apprentissage du français comme nouvelle assimilation identitaire opère une transition dans le vécu de Saveria. Elle quitte l'île, le temps d'un instant, territoire de son indépendance langagière, pour accéder à une nouvelle strate sociale, espace d'oppression où son naturel et son identité peuvent être vécus comme une honte en raison de son aliénation vis-à-vis de M. Xavier, bourgeois bastiais chez qui elle officie. Elle est la femme de chambre d'un tiers et ne semble pas exister d'elle-même. Son rôle social est restreint à la passivité. Elle vit par procuration la vie mondaine rythmée par les allées et venues des différentes élites insulaires. « Sans doute ne lui avait-on jamais marchandé l'estime dans les cercles bien-

pensants où elle servait » (MA, 214), Saveria ne serait jamais reconnue pour ce qu'elle apporte au quotidien et « elle en avait assez de n'être que la Saveria des Taddei, au statut indéfinissable entre la fille-mère et la divorcée (deux situations qui l'horrifiaient également). » (MA, 214) La reconnaissance ne viendra jamais puisqu'elle n'a pas su conquérir un territoire qui lui est refusé. Effacée, appliquée, Saveria n'a pas su dépasser le système patriarcal et semble au contraire accentuer l'obéissance aux mœurs qui perpétuent le statut d'infériorité de la femme. C'est une question sociale avant tout : Saveria n'est qu'une domestique, de là son infériorité. Les quelques tentatives d'intrusion dans un monde qui ne lui correspond pas tournent au ridicule et intensifient son exclusion : « je me demandai par quel mystère des robes qui avaient tant d'allure lorsque Mme Santini, laquelle s'habillait toujours sobrement, les portait ne réussissaient qu'à l'endimancher. » (MA, 119)

Respectueuse de la culture et de la tradition corses parce qu'elle y a sa place, Saveria est souvent vue à travers un regard masculin dépréciatif car cette place est jugée honteuse, dévalorisante par son ambitieux fils qui ne cesse de lui rappeler sa misérable condition. Intimement liée à la ruralité, modèle de dévotion et d'initiative, elle véhicule une image d'austérité rigoureuse et volontairement très naïve d'un monde ancien qui n'a aucune chance de survie face aux réalités dévastatrices et créatrices de la modernité qui l'emporte. Femme sacrificielle et fragilisée, Saveria, oscillant entre bienveillance, humilité et soumission, se normalise à la règle de la culture masculine au profit d'une société qui ne lui consent qu'un rôle subalterne qu'elle souhaite pourtant faire évoluer lorsque son mari Augustin décède, lui laissant un héritage non négligeable :

Il me plaisait qu'elle consentît de son chef à rester dans l'ombre pendant que je traitais avec nos futurs locataires ; dans l'ombre elle s'y enfoncerait au fur et à mesure que je m'élèverais, et c'était dans sa destinée. Qu'elle prétendît soudain en sortir, à la faveur de la distribution des prix, me consternait — et c'est peu dire. Elle n'avait jamais eu pareille prétention. Auparavant, sans doute était-elle gênée à l'idée de se mêler, dans la cour de récréation toute pavoisée, à des gens qu'elle servait à table, mais le sentiment d'être propriétaire [...] lui faisait peut-être redresser la tête à son tour. (MA, 325)

L'évocation de la scène « de la distribution des prix » est à mettre en parallèle avec celle où Albert Camus raconte la même dans *Le Premier Homme*, les tiraillements de la honte sociale et de la honte en retour :

La première année, Jacques avait remarqué que sa grand-mère était la seule à porter le foulard noir des vieilles Espagnoles, et il en fut gêné. Cette fausse honte, à vrai dire, ne le

quitta jamais [...]. Mais, lorsque sa grand-mère s'adressait à ses voisins pendant la séance des prix, il se sentait vilainement rougir.<sup>1</sup>

Rester dans l'ombre, voilà l'ordre intimement émis, y compris par Tonio, de renoncer aux aspirations d'une autonomie affirmée. Saveria ne saurait y prétendre sans ébranler l'insidieuse domination d'une société patriarcale légitimée par le poids de l'historicité.

Derrière l'image traditionnelle de la femme corse qu'incarne Saveria se dissimule une autre réalité où le personnage rinaldien de Davia Marcangeli occupe le devant de la scène. Davia est la figure antagoniste de Saveria. Leur aspiration, leur destin, leur place au sein de la société s'opposent. Davia est calculatrice, réfléchie, et son apparence physique rappelle l'image de la mégère froide et distante qui se refuse à abandonner son emprise malgré la dégradation physique :

De Davia, je n'ai pas encore dit la coiffure à bandeaux, le cheveu immuablement noir, le face-à-main de vaudeville qui brinquebalait sur son corsage plat, et tout ce qui dans sa personne d'aspect souffreteux, où ne vivait que le regard, s'accordait à la théorie de la pensée pure brûlant d'un feu éternel au-dessus des misérables contingences physiques, et dont elle parlait de travers. (MA, 103)

Si Saveria est incitée avec rudesse à rester dans l'ombre, Davia se complaît à avancer masquée pour mieux tirer les ficelles du jeu social. En tant que femme de sénateur, elle jouit d'une aura de pouvoir économique, relationnel, décisionnel. Selon Tonio, « Davia est vraiment la tête pensante du clan » (MA, 101) et tient un rôle clé dans la prise de décision : « Campinchi était ministre de quelque chose ou à la veille de le redevenir et, à plusieurs reprises, je croisai sa silhouette hautaine sur le palier de Davia. Allait-il prendre conseil de l'oracle, ou négocier par son intermédiaire quelque renversement d'alliance » (MA, 111). De toute évidence, le rôle d'« entremetteuse » qui la qualifie, le lien de confiance qui se tisse entre elle et les différentes élites administratives et politiques, sa fonction de confidente, sa disposition à connaître intimement chaque personne dans son entourage, la rendent incontournable dans la stratégie du pouvoir même si elle est « la dernière représentante d'une espèce en voie de disparition » (MA, 214). Le respect, hérité de son union avec un sénateur, que lui montrent les affairistes bourgeois confère à Davia, femme dotée d'une expérience réelle, une puissance sociale extraordinaire « qu'elle ne détenait que par délégation mais qui

---

<sup>1</sup> Albert CAMUS, *Le Premier Homme*, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 275.

l'obligeait quotidiennement à recevoir des solliciteurs et à percer leurs intentions secrètes » (MA, 112).

Ce pouvoir gestionnaire dont elle est titulaire s'avère être une arme efficace d'implication dans la vie insulaire visant à accroître la richesse et la réputation familiales. Face à la figure féminine de Davia, les enrichis de circonstance, les politiques, les affairistes, les représentants d'un nouvel ordre social que tentent d'imposer les autorités étatiques se trouvent déstabilisés. Pour eux, dans la société corse hautement patriarcale, il est de toute évidence inacceptable d'imaginer que des femmes dont Davia est la figure de proue, qui ne doivent s'affairer qu'au bien-être de la sphère domestique, puissent contrôler et régir mieux que les hommes les relations interpersonnelles hors des rouages institutionnels. Or, parmi ceux-ci « la magistrature était encore la chasse gardée » (MA, 166-7) de Davia. À un plaideur, elle affirme : « nous ferons appel et nous gagnerons, car les magistrats de la cour sont à nous » (MA, 167). Davia résiste aux contraintes de l'assimilation patriarcale propre à la société insulaire corse et n'éprouve aucune gêne à user de son autorité. Avec sa dérogation face au travail conventionnel et son comportement solitaire, elle apparaît comme une femme influente et une dangereuse concurrente aux autorités. Davia est donc la figure féminine capable de se substituer à l'homme dans le domaine de la discipline et de l'autorité politique. La mainmise sur les affaires de l'île lui permet de garder le contrôle des interactions sociales et ainsi évoquer le balbutiement d'une génération à venir de femmes qui souhaitent se défaire du carcan de la domination masculine et s'offrir une émancipation rayonnante.

Paru en 1971, *La Maison des Atlantes* propose dans les personnages de Nina Morelli et de Nora Santandrea des figures féminines résolument modernes et émancipées qui contrastent avec les femmes qui s'inscrivent dans les stéréotypes traditionnels insulaires, incarnés par Saveria, propres à l'époque de rédaction du roman. Toutes deux incarnent les valeurs de la femme libérée. Amies, Nina et Nora seront souvent comparées, opposées, mais toutes deux initient un modèle d'émancipation, de libération du rôle de la femme dans la société insulaire. « Nora, qui est d'une grande éducation » (MA, 19), est ambivalente, ambiguë, « rebelle » (MA, 70), se montre effrontée dans les milieux aisés « où sa culture impressionnait autant que ses manières désinvoltes et ses robes à la dernière mode les provinciaux que nous étions » (MA, 53). Défiant volontiers la figure masculine majoritaire dans la bourgeoisie bastiaise, Nora use d'impertinence et d'un second degré ravageur pour perturber la bienséance et l'autocélébration des élites locales. Ainsi, Nora « demandait aux veufs des nouvelles de leur femme » (MA, 69). C'est dans la révolte face à l'incarnation de la bourgeoisie au pouvoir que s'élabore le "devenir-femme" de Nora, où son évolution oscille

entre autonomie et dépendance, entre l'ancien ordre des états de femme soumise et un nouvel ordre de la femme ouverte vers l'extérieur. En effet, le dynamisme de Nora, son ouverture d'esprit, son audace, dépassent le désarroi identitaire auquel se trouve confrontée la figure féminine insulaire dans la mesure très limitée où « ce n'était plus la jeune fille qui donnait le ton à la petite bande du Belvédère [...] mais une provinciale épatée » (MA, 71) par les signes extérieurs et superficiels de la mondanité. Il y a dans la description de Nora lors d'une escale à Venise, un petit côté "snob" très proustien qui rappelle Gilberte Swann dans le roman *À l'ombre des jeunes filles en fleur*. Nora est une femme émancipée, débordante de féminité, qui assume sa sexualité et multiplie les aventures malgré les « difficultés de l'adultère dans l'île » (MA, 357) :

Nora, qui continue, en se cachant, de mener une existence parallèle à la mienne dont je n'ignore plus rien et qui risque de devenir dangereuse l'âge venant, m'échappe quand même parfois, malgré toutes les précisions que me fournit à son sujet la Morandini, et c'est alors qu'il me semble que tout n'a pas été dit sur elle, et qu'elle peut encore me surprendre. (MA, 80)

Mais malgré son impétuosité, sa hardiesse et son envie de s'affirmer en tant que femme face à la figure masculine, Nora est un personnage féminin nuancé, voire contradictoire, qui a besoin de l'homme pour se sentir complètement femme, pour avoir conscience de sa féminité et de son pouvoir de séduction. Elle exige de l'homme d'être charmée, cajolée, gâtée et son envie d'être comblée matériellement semble illimitée, ce qui fera dire à Tonio avec humour « qu'elle était capable d'assécher les puits de pétrole du Proche-Orient » (MA, 54). Nora est la figure dominante du couple qu'elle forme avec Tonio car ce dernier est en admiration devant sa bien-aimée, une attention qui n'est pas mutuelle puisque Tonio ne représente pas l'archétype de l'homme fort qu'elle désire :

— Et l'homme de ta vie, lui dis-je, à quoi ressemblera-t-il ? Ma question l'embarrassait beaucoup. — Comment t'expliquer ? dit-elle. Ce sera quelqu'un à qui j'aimerai obéir. Quelqu'un qui m'en imposera. (MA, 83)

Nora donne l'image d'une femme souhaitant être soumise à l'autorité de son mari mais en réalité ce n'est que pour être plus libre de lui échapper. En louant l'*ego* masculin, Nora fait preuve de suffisamment de ruse pour avoir compris l'intérêt de flatter la virilité de l'homme. L'attirance résulte de l'admiration, et Nora est attirée à la fois par un homme qu'elle admire, qu'elle respecte et qu'elle craint. Elle est, à l'inverse, quelque peu refroidie par l'attitude passive de Tonio qui ne se sent à l'aise que dans l'univers bien structuré et hiérarchisé de son

travail d'avocat. Il n'a de cesse de se dévaloriser dans la relation amoureuse qu'il entretient avec Nora accentuant l'étiollement de son aura masculine. C'est également dans son rapport à la Corse, à l'insularité, que Nora souhaite s'affranchir. Et cela passe non pas par un départ mais par une fuite : « Nous nous en irons, n'est-ce pas, Tonio ? nous nous en irons vite, ensemble » (*MA*, 59)<sup>1</sup>.

Cet "ailleurs" aurait pu être l'Italie, véritable fresque culturelle où les liens avec la Corse sont réels et reconnus. Pays pour lequel Tonio développe une véritable passion qu'il souhaite partager avec Nora. Mais c'est justement cette proximité culturelle et linguistique à laquelle s'ajoute une « italo-phobie sourcilleuse qui régnait dans l'île à l'époque » (*MA*, 235) qui n'attire pas Nora « dans cette Italie dont elle n'avait pas la curiosité — puisqu'elle aurait préféré un voyage de noces à Paris, près de ses amis » (*MA*, 52). La ville de Paris est perçue comme un espace urbain multipolaire. Les appareils étatiques et gouvernementaux — Justice, Défense, Administration centrale, Enseignements secondaire et supérieur — y sont installés au même titre que s'y dresse une véritable dimension culturelle, symbole de plaisir. L'espace urbanisé est un espace de discipline(s) et un espace artistique fortifiant l'idée selon laquelle la capitale stimule un imaginaire de la civilisation, du devenir homogène, lié à l'ordre républicain et au pouvoir démocratique. Une anecdote survenue lors d'un court séjour en Italie la ramène à cette primitivité des comportements corses qui semble la poursuivre au-delà de l'espace forclus de l'île :

ces deux Corses que nous rencontrâmes patoisant près de nous, sans se gêner parce qu'ils nous supposaient français, et qui, devant le paysage dont la contemplation émouvait Nora, s'entretenaient gravement de la longueur de leur sexe. (*MA*, 68)

À l'émancipation de Nora, considérée comme une femme moderne tentant d'obtenir une certaine indépendance personnelle et transgressant le stéréotype de la femme corse traditionnelle en réalisant ses désirs amoureux ou professionnels, s'ajoute celle de Nina tant toutes deux fonctionnent comme un duo indissociable et complémentaire. Angelo Rinaldi choisit de nous présenter les deux femmes toujours l'une par rapport à l'autre : « Nora, privée de son faire-valoir [Nina], brillait moins. » (*MA*, 202) Nina reste ancrée dans une réalité qui se veut différente de celle qui confine la femme insulaire dans un rôle traditionnel de mère et d'épouse. Dotée d'un esprit vif et mutin, elle souhaite redéfinir les rapports hommes-femmes

---

<sup>1</sup> La fuite est une constante des héros rinaldiens : « Moi qui ne me sentais de goût pour rien excepté pour la fuite. » (Angelo RINALDI, *La Dernière fête de l'Empire*, op. cit., p. 6)



par un comportement libertin, libertaire, libéré, rythmé par de nombreuses rencontres où sa plénitude sexuelle est le premier signe de la libération de son corps et de sa parole :

Le libertinage qu'elle s'autorise, et qu'elle pousse, si quelqu'un lui plaît beaucoup, jusqu'à se laisser prendre comme un garçon, suffirait à discréditer à nos yeux une fille d'origine modeste, à l'égard de laquelle nous n'aurions alors guère plus de respect que pour une pensionnaire de la villa Stellamare. Chez Nina, il ne nous apparaît plus que comme une audace de jeune fille moderne, intelligente et affranchie de beaucoup de préjugés, et il ne découragerait personne de l'épouser. (MA, 58)

Délestée de tabous, Nina est la figure féminine placée sous le signe du corps et du sexe qui fait de l'homme un objet du désir féminin. L'« insolence de Nina, [considérée] comme une preuve d'intelligence » (MA, 130) ne la restreint pas au personnage de femme facile malgré sa propension à multiplier les relations n'ayant pour finalité que l'amour physique. Il faut dire que « Nina Morelli étant la nièce préférée du sénateur Marcangeli — celle qu'il va adopter quelques années plus tard pour lui donner son nom —, s'afficher avec elle vous ennoblit, et ivre comme je le suis de revanche sociale, il m'arrive de rêver que je suis aimé d'elle. » (MA, 58). Sa liberté de mœurs ne repousse pas les prétendants de Nina. Au contraire cela semble être une dose supplémentaire d'excitation et un défi permanent d'apprivoiser cette dernière. Séduire Nina et être accepté d'elle est la promesse d'un épanouissement sexuel, économique et social. Le sexe éperdu n'est pas vain et n'est ressenti que comme une légère et passagère transgression de l'ordre social. Insidieusement, chacun suppose qu'elle rentrera dans le rang pour perpétuer l'emprise familiale :

En l'espèce, Davia n'incriminait que la légèreté de Nina qui changeait de fiancé à chaque trimestre, ou à peu près : « Elle papillonne, c'est sans conséquence », affirma-t-elle avec un charmant sourire (et elle ne croyait pas si bien dire puisque sa nièce n'acceptait de se laisser prendre que comme un garçon). (MA, 105)

Tonio approuve les comportements de Nora et de Nina qui tranchent avec les mentalités d'une époque reflétant les ambivalences et ambiguïtés de la condition féminine dans l'espace insulaire. Malgré sa volonté de leur accorder le rôle de modèles menant à l'élaboration de nouveaux stéréotypes, Tonio confie son ignorance sur la complexité de la figure féminine :

Mais, sous des dehors de grande salacité, je ne savais rien de la nature féminine (j'entends de la nature des femmes que l'on épouse, et qui me semblait d'une essence différente de celle des autres). Pour moi, il y avait d'un côté la villa Stellamare, et de l'autre, Nora. (MA, 64-5)

La dichotomie opérée par Tonio entre les différentes expressions d'une féminité au sein de l'île est également appliquée aux femmes extérieures à l'île. Selon Cecco Cacao, propriétaire d'un caboulot, « tu sais comment sont les Continentales : toutes des putes... » (MA, 152). Cette affirmation péremptoire est symptomatique de la façon de penser les rapports hommes-femmes. La géographie sexuelle au sens où « [l]a spatialité du sexe passe donc inévitablement par un fantasme qui met en relation un lieu (ou un espace selon le moment, l'espace vécu, l'espace perçu de chaque individu), un corps (au minimum) et une sensation du plaisir »<sup>1</sup>, oppose les valeurs de l'ici insulaire et la prostitution de l'ailleurs continental, celui-ci servant de faire-valoir au mythe de la virilité insulaire. Tonio admet cette différence : « Je n'ai pas la mentalité d'ici. Les gens peuvent coucher avec qui ça leur plaît, ça ne me dérange pas. » (MA, 352) Les différences sociales conduisent la femme à s'interroger sur son rapport avec les hommes, « la femme n'admet[tant] pas une passion qui risque de l'exclure. » (MA, 181)

Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi donnent à voir des représentations éventuelles de la femme contemporaine tout en prenant en considération la perspective intergénérationnelle de l'identité féminine qui se dessine également dans la structure familiale et la mise en valeur d'un potentiel dans une visée d'insertion individuelle ou d'intégration collective. Archétype de sa génération, la femme, ici romancée et nourrie par le schème du féminin, soulève de multiples questions quant aux possibilités d'évolution et de transformation par le biais d'une série de transgressions qui s'expriment par un jeu d'*imagos* selon les virtualités du féminin et les affects maternels. Mais la prise de conscience, la volonté émancipatrice et la réalisation professionnelle se démarquent comme autant de possibilités qui s'offrent à la femme pour atteindre sa plénitude et rendre à l'homme sa grandeur en passant de femme à mère.

## II. B. LE MASCULIN ET SES MISES EN SCENE

Le positionnement des personnages masculins au sein de *Murtoriu : Ballade des innocents*, *La Possibilité d'une île* et *La Maison des Atlantes* relève à la fois d'un postmodernisme sombre et des enjeux relationnels entre les hommes, leurs contemporains et l'espace. Tourmentés par une existence vécue comme un incessant conflit intime, les narrateurs biancarellien, houellebecquien et rinaldien qui sont justement des hommes,

---

<sup>1</sup> Nicolas BOIVIN, « Territoires hédonistes du sexe. Pour une géographie des subjectivations » (p. 87-100.), in Charlotte PRIEUR et Louis DUPONT, *Géographie et cultures : Les espaces des masculinités*, Paris, L'Harmattan, n° 83, 2012, p. 94.

occupent une place centrale qui suscite l'intérêt, éveille la curiosité et inquiète. Marc-Antoine Cianfarani, Daniell et ses clones, Tonio entretiennent un rapport particulier et privilégié avec l'insularité. Lieu du désir, de la solitude, pouvoir de fascination et de menace, l'île cristallise les diverses remises en question des "héros" masculins de Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi. Pour échapper à l'île ou bien pour la rejoindre, les narrateurs, victimes d'une époque privée de certitudes se réfugient dans les voyages physiques ou spirituels et Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi, tour à tour, recréent ces désirs de fuite centrés sur une figure masculine de l'errance. Marc-Antoine Cianfarani, Daniell et ses clones, Tonio sont les acteurs principaux d'une civilisation bouleversée qu'ils jugent en totale inadéquation avec leurs espoirs et attentes. Ils apparaissent clairement comme des héros socialement instables, rongés par leurs névroses, proies toutes désignées de cette constante remise en question de soi et du monde. Capables d'une difficile lucidité sur leurs propres défaillances, ils se heurtent au cruel et brutal aspect précaire de l'existence dans une société moderne de laquelle ils souhaitent se délier. Marc-Antoine Cianfarani, Trajan, Mansuetu, Don Pierre : chacun présente ses propres conceptions, toujours fortement axiologiques, de la masculinité.

### **II.B.1. Les derniers êtres éclairés**

Marc-Antoine Cianfarani (le petit-fils) est libraire dans le sud de la Corse pour occuper son temps et lutter contre l'ennui : « j'ai récupéré la librairie [...] et je me suis réfugié dans cet espace que j'ai voulu à mon image » (*MU*, 43). Ses affaires sont difficiles puisqu'il a une vision très élitiste de la littérature, refusant de s'abaisser à vendre « des romans de plage écrits pour des enculés » (*MU*, 175) et « des saloperies de magazine qui ne seraient même pas dignes de servir de torche-cul » (*MU*, 175). Lui se targue de vendre « de vrais livres [...] que des types plus intelligents [...] appellent des *auteurs* » (*MU*, 175). Cette distinction pose Marc-Antoine comme un individu prenant position pour ses convictions qui, à bien des égards, le marginalisent. Alors pour donner de la crédibilité à ses propos, il s'essaie à l'écriture :

si j'ai écrit des livres ce n'est pas par amour des belles lettres, c'est simplement que je me faisais chier, que je m'ennuyais ferme. C'est l'ennui qui m'a poussé à écrire et à ouvrir une librairie, uniquement pour me rendre conforme à cette image d'inutilité que me renvoie le regard des gens d'ici. (*MU*, 180-1)

Le narrateur biancarellien se sent toujours différent, mais avide de trouver « quelqu'un à qui parler, quelqu'un qui [lui] ressemble mais il n'y avait plus personne. » (*MU*, 51) Quelque peu misanthrope, cynique et profondément attaché à la Corse dont il semble regretter la destinée, Marc-Antoine adopte une posture asociale le rendant étranger aux autres qui, par simple politesse, veulent échanger quelques banalités ou nouer un dialogue. Le « regard des gens d'ici » réduit sa force évolutive et l'empêche de se réaliser en tant qu'être constitutif d'une identité insulaire et corse de surcroît. Replié sur lui-même, angoissé par ses interrogations et souvent à fleur de peau, il s'avère incapable de maintenir des relations satisfaisantes avec ses proches : « Je compris que, encore une fois, j'étais seul au milieu de tous. Que je n'avais pas de semblables dans ce village devenu une ville. Que je ne connaissais plus personne, que les comportements d'autrui ne m'étaient plus compréhensibles. » (*MU*, 51) Se considérant incompris, il apparaît énigmatique aux autres qui le sont tout autant pour lui. Cette incompréhension mutuelle renforce une situation d'incommunicabilité dont il s'agit d'interroger les causes. Le narrateur de Marcu Biancarelli regrette la perte d'emblèmes de la tradition, la perte des valeurs morales au profit d'une hyper-modernité agressive, tapageuse et écrasante, « [l]es bâtons s'[étant] transformés en 11.43, les chicots des vieillards en crème bronzante et les casquettes de jadis [ayant] cédé la place aux tee-shirts Hugo Boss. » (*MU*, 51) Alors, l'écriture qui relève d'une « mission » (*MU*, 126) apparaît pour Marc-Antoine comme un exutoire, une repentance, une manière de faire entendre sa voix sur la société corse qu'il ne reconnaît plus dans l'espoir, si vain soit-il, « de conjurer une bonne fois pour toutes cette saloperie de destin. » (*MU*, 126)

Mais malgré cette envie, cette rage, les paroles sont impuissantes, les actes stériles, les gestes manqués, l'écriture anachronique : « puis j'ai compris qu'aucun *Corriere della Sera* ne fera de moi un Pasolini, qu'aucune *Tribune* — l'organe de presse le plus empoisonné par les dogmes marxistes de l'après-guerre — ne me laissera la liberté de parole qui fut jadis accordée à George Orwell. » (*MU*, 38) Marc-Antoine se condamne à être seul et singulier. Et c'est dans la singularité qu'aboutit le drame humain du personnage. Il se noue dans le conflit intérieur qui l'anime, le tiraille, le déchire, entre deux instances inconciliables mais néanmoins inséparables : l'âme et le corps. Marc-Antoine, soumis à ce conflit dichotomique connaissant de nombreuses ramifications, répond de nombreuses ambivalences. Il se sait à la fois coupable d'avoir « participé plus qu'il n'eût fallu à la compromission collective » (*MU*, 38) et pourtant innocent « parce que l'Histoire prend plaisir à refermer les courbes du temps et à entremêler malicieusement les destins, le destin des uns, celui des autres, et le mien au milieu » (*MU*, 8). Sa mauvaise foi l'empêtré dans l'alternative entre le mal d'assister

impuissant à l'arrogance, à l'abrutissement physique et mental de « cette masse fangeuse » (*MU*, 38) où il « [a lui] aussi [s]a place » (*MU*, 38) et le bien d'écrire « les mots de ceux qui étaient morts, convaincu qu'ils étaient encore les mots du plus grand nombre, les mots de la puissance » (*MU*, 50). Il oscille enfin entre une pureté salvatrice et une impureté destructrice, la tentation d'être considéré comme « une divinité descendue parmi les vivants pour leur apporter la Lumière » (*MU*, 126-7) et « la faiblesse de croire, [...] que nous vivons dans un monde où la morale et les belles croyances signifient quelque chose » (*MU*, 134). Marc-Antoine est un être torturé, obéissant à des valeurs qu'il ne semble plus comprendre. Divisé, il se trouve dans un entre-deux identitaire anachronique regrettant l'acculturation d'une modernité hypertrophiée et la survivance archaïque, grotesque, stéréotypée, d'un passé indéfini et convulsif vanté selon ses mots par « tout un ramassis d'autres individus de cette vile espèce » (*MU*, 38). Entre la faute et la repentance, la figure masculine que représente Marc-Antoine est moins astreinte à l'impuissance morale et spirituelle qu'à la résignation face à la complaisance folkloriste et régionaliste de ses coreligionnaires et au constat d'une Corse dépouillée de son authenticité et condamnée au rythme d'ennui de la morte saison et d'hystérie touristique estivale.

Face à cette situation aggravée par la « stupide engeance locale » (*MU*, 127), Marc-Antoine opte pour la solitude qui amplifie son sentiment d'altérité : « Je suis un ermite sans en être un. Un homme de la campagne par hasard. » (*MU*, 8) Il est amusant de souligner ici le romantisme ou le dandysme désuet et parodique de cette position : « J'ai pris mes distances avec le monde. Ruiné et désillusionné, je me suis exilé ici, aux Sarconi, retiré dans ma maison de montagne, un paradis pour tout écrivain rongé par le spleen, un univers baudelairien sans pareil. » (*MU*, 39) Le monde dont s'échappe Marc-Antoine engendre la corruption, l'injustice, la violence s'opposant à l'espace naturel salutaire et bénéfique des Sarconi. Cette retraite l'expose à la critique et à la moquerie comme le confirme une vive altercation avec Michel, un serveur de bar. Ce dernier ne comprenant pas la décision de Marc-Antoine de fermer la librairie en été pour se retirer en montagne : « Tu sais ce que j'en pense moi ? Je pense que tu es un mec frustré doublé d'un taré et que si tu restais ouvert tu vendrais des livres aux touristes aussi ! » (*MU*, 175) Marc-Antoine se jette dans un premier mouvement de désir, animé par une franchise à la limite de la haine, à la recherche de la présence de l'Autre pour tenter de le convaincre, de l'amener à une prise de conscience :

— Non. Vous êtes une bande d'êtres indignes, des vendus ajouterais-je. Vous êtes exactement dans la même logique que celle qui pousse les putes à vendre leur cul. Vous avez décidé de vivre du tourisme, de vous vendre et de vendre votre merde, et vous

considérez en plus qu'une bonne raison de le faire c'est que vos clients ne valent pas mieux, vous n'avez aucune considération pour vos clients parce que vous savez que vous êtes des vendus (*MU*, 174)

Ses volontés d'auteur ont également été raillées par cet Autre qui ne le considère véritablement pas comme un semblable. Vouloir écrire en corse et en maîtriser la pratique est pour Marc-Antoine un moyen de s'adresser aux représentants de l'ancienne génération et de se poser en relais pour les nouvelles générations. Mais même cette activité destinée à combler un sentiment de vide culturel est mal perçue : « d'aucuns me demandaient même pourquoi j'utilisais cette langue. » (*MU*, 50-1) Marc-Antoine, figure masculine primordiale du roman de Marcu Biancarelli, sait « ce que c'est d'être un damné sur la terre, un reprouvé, un homme dont la route a été toujours fausse ; quelqu'un qui ne sait pas vivre, non pas comme l'entendent les gens du monde : quelqu'un qui manque de savoir-vivre au sens absolu »<sup>1</sup>.

La figure masculine biancarellienne, caractérisée par sa recherche de l'absolu, se rattache inéluctablement aux thèmes de la solitude, de l'altérité et de la mort. Il est vrai que l'homme biancarellien ressent un profond malaise devant l'hostilité du monde et l'inhumanité de ses semblables. Marc-Antoine illustre la pensée camusienne qui veut que « [c]ette nostalgie d'unité, cet appétit d'absolu illustre le mouvement essentiel du drame humain. »<sup>2</sup> Il éprouve le besoin de trouver un sens aux événements. Il expérimente son appartenance au monde comme à un ennemi :

Certes la vilénie a triomphé une fois de plus, certes les *nombreux* célèbrent une fois encore leur propre médiocrité ! Mais c'est dans ce contexte assombri par un étalage de crasse consensuelle que des êtres éclairés — à savoir nous, les *derniers être éclairés* de ce monde en perdition — peuvent enfin s'élever pour atteindre aux vertus les plus éminentes de la pensée et de la philosophie ! (*MU*, 74)

Marc-Antoine choisira l'exil en Catalogne, à Barcelone vraisemblablement, après avoir parcouru tout une « itinérance »<sup>3</sup> d'incertitudes et d'expériences. Marc-Antoine rêvera, de loin, à l'unité primordiale du peuple corse, à un désir de perfection originelle, à une culture assumée et revendiquée, à une soif de liberté absolue que n'autorise plus la société contemporaine submergée par la "culture" du capitalisme :

---

<sup>1</sup> François MAURIAC, *Le Nœud de vipères*, Paris, Grasset, 1933, p. 117.

<sup>2</sup> Albert CAMUS, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, p. 34.

<sup>3</sup> Jacques SALOMÉ, *Le Courage d'être soi : Une charte du mieux-être avec soi-même et avec autrui*, Paris, Pocket, coll. « Évolution », 1999, p. 19.

Nous vivons sous l'immonde dictature du beau mais je fais, quant à moi, partie des parias, des opprimés. Je sais ce que vous allez dire : que mesurer l'existence à l'aune de l'esthétique est le signe d'une civilisation avancée. Je n'en crois rien. Les canons modernes de la beauté ne me semblent pas relever d'une passion très sophistiquée pour l'esthétique. J'y vois simplement une sélection produite par l'esprit de consommation et la vulgarité. Ce qui, en soi, n'est pas un problème : je désire, moi aussi, devenir un simple produit consommable mais qu'on ne vienne surtout pas me gonfler avec le raffinement et la beauté. (MU, 177)

Cette affirmation n'est pas sans rappeler le thème obsédant houellebecquien du jeunisme et de l'élégance que regrettent Isabelle et Daniell. Les enjeux économiques de la jouissance esthétique sont invariablement liés à l'importance accordée au corps et au mythe du plaisir qui l'enveloppe. La représentation mentale que l'on en a attise un investissement narcissique en fonction d'objectifs capitalistes. Le corps comme "terrain transitionnel" entre exigence culturelle, politique, identitaire et sociale s'oppose à la vacuité de l'intuition intellectuelle et Marcu Biancarelli, de son propre aveu, le confirme pour donner la véritable clé de compréhension de son personnage :

Enfin *Murtoriu*. Il y a dans ce texte, [...] un désir de dépasser définitivement l'appartenance. [...] je veux insister sur le fait que Cianfarani voit d'abord comme plaies du territoire le temps qui passe et l'abrutissement des êtres.<sup>1</sup>

Marc-Antoine est en proie à l'angoisse d'un néant investi de « [p]auvres fantômes d'une époque éteinte et déconsidérée » (MU, 265), stimulant un désir d'évasion attisé par des pensées morbides : « j'existe, ici aujourd'hui, ombre parmi les ombres, vieux fantômes traînant son misérable passé, avec sa lourdeur et ses remords écrasants » (MU, 270). Après l'épreuve de la tentation, d'autres s'accumulent : celle de l'effrayante solitude et de la souffrance humaine. Mais l'homme biancarellien opère un « choix définitif : la vie. » (MU, 270)

À la figure de Marc-Antoine, s'ajoutent celles de Trajan et Mansuetu. Ils sont tous deux frères et partagent avec Marc-Antoine un fort lien d'amitié, « Trajan [faisant] partie de ces amis fidèles » (MU, 30). À une époque arrogante où règnent l'esprit de domination et le goût du luxe, Trajan est un homme de valeurs, malgré un « caractère de cochon » (MU, 31) qui a su malgré tout s'ouvrir au monde en gardant ancré en lui un sentiment profond d'attachement à la Corse et à ses caractéristiques. Marc-Antoine confesse :

---

<sup>1</sup> Marcu BIANCARELLI, *Vae Victis et autres tirs collatéraux*, Calvi, Éditions Materia Scritta, 2010, p. 120.

je le vois comme la pierre sur laquelle repose l'édifice de notre amitié : il est celui qui se sent un peu plus responsable des autres ; sans aucun dirigisme toutefois : nous ne sommes pas des enfants. Mais il a, dans sa manière d'être, des allures de patriarche, et c'est volontiers que nous lui abandonnons ce rôle, sans aucun doute parce que nous éprouvons une forme de peur face aux vraies responsabilités. (*MU*, 30)

Il a su alterner entre la tradition et la modernité : « Passionné d'histoire et de politique, fasciné par Napoléon et Garibaldi, Trajan [...] est aussi un homme de la campagne féru d'art et d'architecture, capable de parcourir la terre entière sur les traces de Michel-Ange ou pour visiter un Guggenheim » (*MU*, 30). Le rapport qu'entretient Trajan avec la tradition et la modernité est soumis à des mutations sociales, comme le démontre la transformation de sa situation économique fondée sur la spéculation immobilière, un mode d'investissement très bourgeois. Néanmoins il est doté d'un discernement critique dans sa manière de vivre et d'appréhender la société corse. Trajan et Mansuetu sont les « dernières poches d'oxygène au milieu de toute cette corruption » (*MU*, 51). Car mentionner Trajan sans évoquer Mansuetu, dont la traduction signifie "l'innocent", et le lien qui les unit serait une hérésie. Comme tous les liens familiaux, le lien fraternel est marqué par la culture et celui entre Trajan et Mansuetu est indéfectible. Il est cependant masqué au profit d'un rapport vertical parent-enfant dans lequel Trajan assure la protection de Mansuetu : « Mansuetu, une sorte d'attardé mental béni par le Seigneur, d'où le rôle tenu par Trajan. Mansuetu est berger et je crois même que c'est le dernier de la région. Il est venu au monde estropié, avec une main qui n'a que deux doigts. » (*MU*, 31) Mansuetu est le gardien de la tradition, toutefois marginalisé sous prétexte qu'il est "arriéré" et rebelle à la mission civilisatrice de la société contemporaine :

La dernière représentation de cet ordre ancien, je crois bien qu'il se trouve en haut, aux Stabbia. C'est Mansuetu, avec ses chèvres et son innocence. Mansuetu qui n'a aucune notion de l'économie, de la consommation ou de la protestation. C'est lui le dernier survivant de ce monde ancien, celui que Pasolini appelait, non pas l'âge d'or, mais l'âge du pain. Mansuetu, qui n'a pas non plus la notion du temps, des siècles, et c'est tant mieux sinon il ne pourrait être berger dans nos montagnes. (*MU*, 54)

L'inadaptation d'un modèle social centralisé, « le centre [étant] le lieu depuis lequel s'exprime ce jugement majoritaire » (*MU*, 9), apparaît comme totalement imposée à des sociétés issues d'ensembles hétérogènes plus traditionnalistes. Mansuetu résiste ainsi à l'acculturation puisque tout son système de référence, toute son inspiration et toutes ses valeurs sont enracinés dans les dernières traces de l'histoire passée de la Corse. C'est dans ce contexte particulier de dualisme que l'interrogation de la tradition par rapport à une possible



ouverture au monde, à l'altérité et à la modernité se pose. Marcu Biancarelli exprime, lors de la description qu'il fait de Mansuetu, ses doutes sur la dilution de la tradition dans la modernité :

Un sauvage, diriez-vous ? Plutôt la suprême liberté d'un être heureux. Ne rêvez pas à une innocence primitive. Peu lui importe votre jugement. Il vous faut accepter que ce monde, ce n'est pas le vôtre. Il vous faut oublier tout ce que vous croyez, tout ce que vous avez appris. Rien de ce qu'est cet homme ne vous appartiendra jamais. Le temps effacera sa trace. C'est Mansuetu, d'ici et pour l'éternité, vagabondant déjà parmi les fantômes. (*MU*, 225)

Mansuetu est le représentant ultime d'une Corse rurale. Si son amplitude sociale reste très limitée c'est qu'il ne cherche pas à se réaliser s'éloignant de l'emprise tutélaire et aliénante de la société moderne. N'étant pas un membre actif au sein de la communauté citadine, il est rare qu'il soit réellement en position de prendre la parole et de prendre part au processus de décision politique. Mansuetu s'épanouit dans un décor sylvestre ou du moins rural où « les rumeurs malignes de la forêt » (*MU*, 225) l'accompagnent. Il est attaché à une Corse rude dont il est la figure métonymique. Il est la dimension perdue de mansuétude humaine (et divine). Mansuetu est le maître de l'espace sauvage insulaire qui s'oppose à la plaine civilisée et métaphorise d'une certaine manière l'opposition entre virilité et féminité (les terres basses ayant été léguées aux femmes). Mais avec Marc-Antoine, une égalité proxémique s'est instaurée dans le partage de parties de chasse et d'activités domestiques. Il est séparé du siècle et c'est de là que vient sa légitimité.

Don Pierre est une troisième illustration de la figure masculine au sein de *Murtoriu : Ballade des innocents*. Don Pierre est un « voyou » (*MU*, 15) corse sévissant dans le sud insulaire. Il compte à son actif divers rackets — dont l'un est explicitement mis en scène lors du chapitre deux — et plusieurs meurtres prémédités de sang-froid. Ces actes d'une rare violence forgent sa réputation et assoient sa puissance dévastatrice. Il peut être considéré comme en total antagonisme avec le narrateur biancarellien. Don Pierre est sous l'emprise d'une double contrainte sociale, une sorte de « double injonction » née à la fois de la tradition et du modernisme. Sans aucune conscience sociopolitique de la réalité corse insulaire, il appréhende les rapports sociaux dans une logique primaire, asservissante et rétrograde. Lors d'une soirée dans un bar de plage, Don Pierre, alors accompagné d'une jeune femme, va affirmer son statut et sa crédibilité face à un jeune homme qui tente une approche séductrice :

C'est alors que Don Pierre s'est interposé, poitrine contre poitrine avec le client, les yeux dans les yeux, leurs fronts se touchaient, et qu'il a entrouvert un pan de sa veste pour laisser

apparaître la crosse du revolver qu'il portait sur lui. Le type a blêmi. Don Pierre lui a dit que non seulement il allait se calmer mais qu'en plus il n'était qu'un enulé et une grosse pédale. "Tu veux crever ici ?" Le type a reculé sans rien dire (*MU*, 107).

La violence dont fait état Don Pierre perturbe l'ordre public, angoisse les acteurs de la vie sociale et laisse moins de place qu'auparavant au sens collectif de l'honneur et à la loi de la honte. Marc-Antoine n'y voit qu'une brutalité abusive et totalement inadéquate, qu'il répudie avec véhémence. Don Pierre est un arriviste « déterminé » (*MU*, 14), brutal et irascible, tentant de jouir de ses actions pour occuper le devant de la scène de « l'immonde culture moderne » (*MU*, 52) essentiellement consumériste et matérialiste. Il veut gravir les échelons sociaux pour accentuer le rayonnement de son aura auprès des couches populaires croyant encore au mythe du bandit d'honneur. Imbu de sa personne et déjà intégré dans l'espace insulaire, il veut être connu et reconnu et la voie du crime n'est qu'un raccourci vers ce but. Don Pierre se démène donc pour vivre une parodie funeste de "rêve américain" : racket auprès de touristes et locaux, trafic de drogues, exécution de contrats... Une différence fondamentale se dessine entre la figure masculine incarnée par Don Pierre et celle personnifiée par Marc-Antoine. Si Marc-Antoine appelle à un sursaut territorial, plébéien « et [à une] manière donc de désanctuariser le savoir et la connaissance, et de dire à ses semblables : il n'y a que l'élévation spirituelle qui sauvera les dernières bribes de votre territoire, votre espace de préservation mentale »<sup>1</sup>, Don Pierre, quant à lui, revendique une place de choix dans la société insulaire. Il n'est pas un rebelle ou un révolutionnaire qui veut changer le mode de société développé dans l'île. Il veut juste profiter de ses failles et non de sa disparition. Don Pierre, soutenu dans son entreprise par quelques compagnons, a le rôle de leader. Enfant du tout-libéralisme, il a bâti son pouvoir sur une pratique de la mafia entrepreneuriale qui a peu à peu étouffé les normes et valeurs d'une traditionnalité corse. Individu sans scrupule, Don Pierre qui « semblait, de plus, passer ici pour quelqu'un d'important » (*MU*, 106), s'offre en modèle de réussite sociale pour les jeunes générations, ce qui en dit long sur l'anomie grandissante de ces dernières. Il est donc la figure inversée de Marc-Antoine, le "retour du défoulé" d'une cupidité sans bornes et totalisante d'une société corse en pleine crise morale. Inséré dans les circuits économiques et politiques locaux, Don Pierre s'enracine dans la reconfiguration de la société urbaine. Il demeure une figure de repoussoir constituant un des liens possibles entre construction identitaire et appropriation du territoire insulaire. Marcu Biancarelli, en poussant à son paroxysme le contexte socio-individuel négatif, voire exécrationnel, de son personnage,

---

<sup>1</sup> Marcu BIANCARELLI, *Vae Victis et autres tirs collatéraux*, op. cit., p. 120.

souhaite initier, par une réaction de rejet de la part du lecteur, une restructuration du noyau identitaire et explorer des dimensions identitaires avec effet cathartique, libérateur, ludique pour le lecteur. Avec la volonté farouche et l'ardeur jusqu'au-boutiste de Don Pierre, Marcu Biancarelli combine efficacement une émotion qui submerge le Moi à l'évocation d'expériences cruciales et la résonance d'une expression déraisonnée d'un chaos identitaire.

Les figures masculines de Marcu Biancarelli se réalisent dans le meurtre. Effectivement Don Pierre assassine sauvagement Mansuetu et ce dernier sera vengé par Marc-Antoine et Trajan :

Don Pierre élève la hache à nouveau, et cette fois-ci il vise, sans même entendre les hurlements de sa proie appelant une mère qui n'est plus de ce monde. Une deuxième fois, il abat la hache sur la tête, mais la lame n'est pas aiguisée comme il faudrait, et c'est davantage une masse qu'une hache. La mâchoire a cassé, une pommette est enfoncée, l'un des yeux de Mansuetu est sorti de son orbite mais il n'est pas encore mort. Il n'est plus qu'un cri, un beuglement innommable venu des confins de l'âme, presque un halètement qui n'en finirait plus. Le bourreau abat la hache à nouveau : le crâne éclate dans un bruit d'os brisés et de cervelle fracassée. Et la hache s'abat encore, dix fois, ce n'est plus la tête d'un être humain mais une monstrueuse pâtée de cheveux et de chair, de cervelle et de miettes d'os. Le berger ne remue plus, il est étendu là, à l'ombre du grand chêne. Ce n'est plus un berger, ce n'est qu'un corps, humble dans sa misérable destinée, une forme de plus, vouée à la dissipation. L'assassin recule de deux pas et admire son œuvre, n'en ressent nul effroi : il est d'un calme souverain, comme si ce qu'il voyait n'était qu'un songe lointain. Comme s'il n'avait jamais rien fait. (MU, 231-2)<sup>1</sup>

Avec la disparition de Mansuetu, c'est tout l'héritage d'une société corse d'une formidable richesse patrimoniale qui disparaît au détriment d'une société hypocrite, consensuelle face à la violence, parvenue, dissociée, aux désirs insatiables dont Don Pierre est l'effrayant avatar. Mais la vengeance meurtrière menée par Marc-Antoine et Trajan est le signe de grandeur d'une juste punition dont la violence, la fureur et la dureté sont indéniables. La vengeance

---

<sup>1</sup> Une scène de violence inouïe que l'on retrouve dans *Orphelins de Dieu* : « Des coups de feu retentirent. Des hommes essayèrent de se relever et n'y parvinrent jamais, le crâne fendu en deux, ou la gorge découpée d'une oreille à l'autre, puis le massacre continua, mêlant les cris sauvages des assaillants aux gémissements de terreur d'une troupe incrédule et dépassée. [...] Poitrines transpercées à coups de poignard, visages défoncés à la masse par des guerriers fous des forêts, couverts de sang et réclamant leur dû. Les cris épouvantables avant que tout ne s'arrête. Et voici que deux grivetons désespérés se jettent dans les bras l'un de l'autre tandis qu'un jeune homme, muni d'une hache, se déchaînant comme l'enfer, leur fait éclater le crâne et les met en bouillie jusqu'à ce qu'il ne reste rien d'eux, gagnant ainsi à jamais son nom de guerre. » (Marcu BIANCARELLI, *Orphelins de Dieu*, op. cit., p. 108-9.)

met-elle un comble à la dissolution ? Ou perpétue-t-elle la “tradition” de la vendetta locale et de l’honneur ? Répondre au sang par le sang engendre un équilibre précaire et Marcu Biancarelli appelle à la vigilance puisque la maladie semble être le capitalisme et le mal, c’est l’homme, et plus que lui, ses mensonges, face cachée de l’illusion d’un paradis perdu :

Aussi Mansuetu doit-il mourir. Ce qu’il symbolise est déjà dans les limbes. Et ce qui le tue appartient aussi déjà à sa terre, c’est la voyoucratie rampante et ascendante d’un territoire livré aux marchands, et les assassins de Mansuetu, des assassins surgis du cœur même d’un peuple en déshérence, sont donc plus que des ennemis de l’intérieur, ils sont des profanateurs. Mansuetu, à l’heure de son agonie, nous appelle à la vigilance : le vrai ennemi, le vrai dépossesseur du territoire, il est aujourd’hui en nous-mêmes.<sup>1</sup>

### II.B.2. Ainsi courait Zarathoustra

Humoriste, scénariste, homme de lumière et de spectacle, se qualifiant lui-même de « bouffon » (*PI*, 19), Daniell connaît un immense succès critique et public au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Affrontant les tabous sociaux, éthiques et politiques jugés délicats par une certaine *intelligentsia* qui n’en est pas une, il n’aura de cesse de repousser les limites de la morale. Créateur de « misérables sketches [...], [de] lamentables scénarios, mécaniquement ficelés, avec l’habileté d’un professionnel retors, pour divertir un public de salauds et de singes, [qui] ne méritaient [pas] de [lui] survivre » (*PI*, 207), sa finesse d’esprit et d’observation, son ton sarcastique, son grand esprit de synthèse sont autant de traits de caractère qui le confortent dans l’idée d’avoir une forte personnalité teintée de second degré :

sur le plan intellectuel je me situais en réalité légèrement au-dessus de la moyenne, et sur le plan moral j’étais semblable à tous : un peu sentimental, un peu cynique, comme la plupart des hommes. J’étais seulement très honnête, là résidait ma spécificité ; j’étais, par rapport aux normes en usage dans l’humanité, d’une honnêteté presque incroyable (*PI*, 391).

C’est en polémiste sulfureux que Daniell traitera de la décadence de la société occidentale contemporaine dont il est, semble-t-il, une des premières victimes aussi bien qu’un beau spécimen. L’attitude dépressive de cette « espèce de Zarathoustra des classes moyennes » (*PI*, 403) est l’une des conséquences de l’idéologie individualiste et hédoniste d’une société néolibérale matérialiste qu’il réproouve malgré par exemple son admiration de la technologie de l’Occident, ses produits, etc. Désillusionné, Daniell est comparable à « une particule

---

<sup>1</sup> Marcu BIANCARELLI, *Vae Victis et autres tirs collatéraux*, op. cit., p. 120-1.

solitaire, égarée dans un monde sans repères »<sup>1</sup> courant avec avidité après la richesse et la gloire mais cette course effrénée vers la matérialité, qu'il sait éphémère pourtant, ne l'aide pas à trouver un sens à ses convictions et valeurs. Il est apathique et soumis aux fluctuations de son état mélancolique : « Avec mon physique ordinaire et mon tempérament introverti, j'avais très peu de chance d'être, d'entrée de jeu, *le roi de la fête*. » (*PI*, 115). Sa tristesse inconsolable s'aggrave de sa « vie amoureuse dans l'ensemble peu satisfaisante et traversée de longues éclipses » (*PI*, 206). Après un premier mariage désastreux et une multitude de liaisons passagères sans véritable implication, Daniell connaîtra les joies fugaces de la relation avec Isabelle. L'échec ne se cantonne pas à la relation conjugale, elle s'étend à bien d'autres domaines que celui de l'amour. La relation amicale est mise à mal également, Daniell étant peu enclin à se rendre indispensable aux autres. L'interrogation existentielle tourmente Daniell. Sa solitude aigrie se manifeste par un mépris, un manque de sensibilité et d'humanité envers l'Autre, « un dégoût pour le public — et probablement pour l'humanité en général. » (*PI*, 58-9)

Comique couronné de succès, Daniell se sent pourtant extérieur à toute cette ébullition. Il s'affiche ouvertement en rupture de ban : « Je haïssais l'humanité, c'est certain, je l'avais haïe dès le début, et le malheur rendant mauvais je la haïssais aujourd'hui encore bien davantage » (*PI*, 408). Fatalement résigné, en stase illimitée, Daniell ne croit plus en l'homme au même titre qu'il ne croit plus en lui. Daniell, à l'image du narrateur rinaldien, est un homme en souffrance dont la conscience lucide d'être sur la pente descendante de sa vie n'atténue pas l'inertie, le rendant même incapable de retrouver la maîtrise de son existence. Il est pourtant un artiste accompli, un incontournable dans son domaine, mais ce triomphe n'apaise pas son scepticisme à l'égard d'une société qui ne cesse de le décevoir, le poussant chaque jour un peu plus vers le point de non-retour : « Je gérais plus ou moins bien ; je faillis quand même me jeter du haut de la falaise trois fois en l'espace de deux semaines. » (*PI*, 95)

Dans *La Possibilité d'une île*, Daniell admet sans concession que la figure masculine est soumise à une hiérarchie sociale et que l'organisation sociale repose sur deux critères d'intégration que sont les différenciations sexuelle et économique. Dès lors la « valeur érotique » (*PI*, 34) d'un individu en détermine la place mais également la destinée. La sexualité et sa corrélation avec le pouvoir d'achat sont synonymes désormais d'injustice naturelle puisque le désir est dorénavant sous contraintes : « Sur le plan social il y avait les

---

<sup>1</sup> Sabine VAN WESEMAEL, « La hantise du néant », (p. 213-228), in Gavin BOWD (dir.), *Le monde de Houellebecq*, Glasgow, Université de Glasgow French and German Publications, 2006, p. 214.

riches, il y avait les pauvres, avec quelques fragiles passerelles » (*PI*, 21) et sur le plan sexuel « il y avait ceux qui inspiraient le désir, et ceux qui n'en inspiraient aucun » (*PI*, 21). Tout cela relevant d'un universel amour-propre décrit « par les moralistes français trois siècles auparavant. » (*PI*, 21-2) La différenciation sexuelle, primordiale aux yeux de Daniell, apparaît avant tout comme un fait d'ordre très naturel que légitime la stratification sociale où la figure de l'homme est engagée dans une « féroce compétition narcissique » (*PI*, 82). Daniell étant l'homme du ressentiment nietzschéen, il n'assume pas sa vision du monde parce qu'il n'est pas le surhomme attendu mais le faible. Les hommes au gros capital érotique sont très spontanés. C'est donc cette spontanéité qu'envie Daniell, lequel en est bien incapable, accentuant alors la difficile satisfaction de ses plaisirs charnels. Le désir s'étiole et l'envie de contact avec l'autre devient un acte courageux que l'homme ne semble plus prêt à relever. Même la prostitution, sexualité pourtant plus impersonnelle et mécanique, n'offre plus de satisfactions, aussi momentanées soient-elles : « J'ai vraiment cru que ça allait marcher, mais une fois dans la chambre j'ai dû me rendre à l'évidence : je ne bandais même pas assez pour qu'elle puisse me mettre un préservatif. » (*PI*, 306) Le marché du sexe est également régi par la doctrine capitaliste qui vante une vénalité débridée et connaît lui-même un processus de mondialisation car le « déclin de la sexualité était un phénomène universel, commun à l'ensemble des couches sociales, à l'ensemble des nations développées, et qui n'épargnait que les adolescents et les très jeunes gens » (*PI*, 360). Si la sexualité vécue par Daniell n'est plus exaltante, elle n'est cependant pas complètement absente du panorama social. Elle existe encore, vivace, mais réservée de façon quasiment exclusive aux jeunes, les seuls individus en pleine possession de leurs moyens physiques et pleinement conscients de leur capacité de jouir. La figure masculine houellebecquienne dont Daniell est la parfaite représentation, se voit refuser cette sexualité libératrice car son âge n'est plus conforme aux aspirations sociales. Les "vieux" fixent les normes d'un pouvoir dont les jeunes profitent à leur place. Daniell, amer, exprimant un sentiment d'abandon, renonce au bonheur sexuel et plonge dans une détresse profonde puisque le plaisir sexuel « était l'unique plaisir, l'unique objectif en vérité de l'existence humaine » (*PI*, 392).

Les figures masculines et féminines dans l'œuvre de Michel Houellebecq partagent les mêmes obsessions : jouir et vieillir. Dans une société concurrentielle, la sexualité est un marché efficient où se développe une compétition. Une compétition d'où les individus ayant dépassé la trentaine sont donnés perdants. Daniell en fait définitivement partie. Et la vue de son visage s'affaissant sous le poids des années ne l'invite pas à l'optimisme. Pire, sa confrontation avec des jeunes gens croisés au détour des rues ou des bars le renvoient à la

condition terrible de « vieil homme fatigué » (*PI*, 269). Face à la décrépitude physique, Daniell a une véritable hantise du vieillissement. La vieillesse entraîne, selon lui, la répulsion et l'idée de deux corps vieillissants éprouvant un quelconque plaisir physique lui paraît inconcevable. Il développe une véritable obsession du corps affirmant que « nous sommes des corps, nous sommes avant tout, principalement et presque uniquement des corps » (*PI*, 213). Daniell semble métaphoriquement souffrir du syndrome d'enfermement ou plus communément du syndrome du scaphandre : enfermé dans un corps qui vieillit et l'emprisonne, mais totalement conscient — il voit tout, il entend tout — il ne peut ni bouger ni en parler. Le processus physiologique, psychologique et social du vieillissement ne pouvant être stoppé, la pensée obsédante du suicide demeure une angoisse à laquelle Daniell donne de plus en plus de crédit.

La figure masculine houellebecquienne ne peut se contenter d'être insatisfaite. L'homme de Michel Houellebecq se dégoûte et est dégoûté par le comportement de ses contemporains. Pourtant la rencontre de Daniell avec des représentants de la secte élohimate sera porteuse de nombreuses interrogations mais également d'un infime espoir en une nouvelle façon d'appréhender et de concevoir la société. Et celle plus particulière avec Savant, surnom donné à un membre émérite de la secte élohimate et chercheur en neurologie, va donner lieu à de nombreux échanges portant sur la création d'une nouvelle figure masculine :

L'être humain, c'est de la matière *plus* de l'information [...]. Pourquoi ne pas fabriquer directement un être humain adulte à partir des éléments chimiques nécessaires et du schéma fourni par l'ADN ? Telle est, très évidemment, la voie de recherche vers laquelle nous nous dirigeons dans le futur (*PI*, 236)

La promesse d'une immortalité faite de plaisirs doit permettre l'avènement d'une nouvelle race d'individus : les néo-humains.

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 possible, sera très bientôt possible... La promesse a été faite, et elle sera tenue. (*PI*, 248)

Avant de prendre la décision de se suicider pour assouvir le fantasme de la perte de *soi*, Daniell, témoin plus ou moins actif des avancées technologiques et biologiques des élohimites, se verra confier la tâche artistique de retranscrire dans un récit autobiographique son vécu, son ressenti, ses attentes sur le monde environnant. Cette trace écrite doit servir de

support informatif aux générations futures de clones. Un récit auquel Daniel<sup>24</sup> et Daniel<sup>25</sup> ajouteront leurs commentaires sur les néo-humains, spécimens de l'homme érigés en espèce dominante et appelés « à proprement parler, à un nouveau règne » (*PI*, 365). Ces derniers assistent, indifférents, à la disparition lente et définitive des membres de l'ancienne race. Daniel<sup>25</sup> regarde un charnier dans un paysage d'après-guerre :

Au milieu d'un paysage détruit composé de carcasses d'immeubles hautes et grises, aux fenêtres béantes, un bulldozer géant charriait de la boue. [...] Au milieu de la boue noirâtre, des squelettes humains étaient éparpillés par la lame du bulldozer au fur et à mesure de son avancée ; en zoomant encore un peu je distinguais plus nettement des tibias, des crânes. (*PI*, 197-8)

L'extinction de cette dernière n'est pas nécessairement la marque d'une destruction totale mais préfigure aussi le processus d'assimilation d'une race à une autre. Les néo-humains se bornent à un facteur transitoire d'information génétique, dans l'attente mystique et atemporelle des Futurs, autre projection eugéniste d'un nouvel être au corps amélioré : « Les Futurs, contrairement à nous [aux néo-humains], ne seront pas des machines, ni même véritablement des êtres séparés. Ils seront un, tout en étant multiples » (*PI*, 463). Daniel<sup>24</sup> « croi[t] en l'avènement des Futurs » (*PI*, 77) même si ce ne sont pas des êtres « au sens que nous l'entendons » (*PI*, 15). Les néo-humains se plient aux règles d'ascétisme, vouent leur existence à la Sœur Suprême qui ordonne leur quotidien. L'appellation de Sœur Suprême n'est pas sans rappeler celle de Père Suprême que réclame Barthélemy Prosper Enfantin, devenu un profond adepte de la doctrine de Saint-Simon. Il recherche un idéal de réorganisation sociale, industrielle, politique et spirituelle. En ce sens « l'ontologie saint-simonienne est triangulaire : *sensation-sentiment-connaissance* indivisiblement unis. »<sup>1</sup> Mais cette doctrine, au moment de son plus fort développement (vers 1830), prendra la forme d'une société religieuse utopique demeurant ainsi une source d'inspiration pour Michel Houellebecq. Les néo-humains, bénéficiant d'un système métabolique amélioré au niveau génétique, vivent dans des unités protégées par des barrières électriques et se distinguent « par l'absence de douleur » (*PI*, 429) contrairement aux contemporains de Daniel<sup>1</sup> dont il a « été maintes fois démontré que la douleur physique qui accompagnait l'existence des humains leur était consubstantielle » (*PI*, 162). Mais leurs différences ne s'arrêtent pas là. Face au vieillissement, les néo-humains adoptent un comportement serein lors de ce qu'ils appellent le « passage au stade intermédiaire » (*PI*, 138) qui les mène vers une phase de contemplation et

---

<sup>1</sup> Bruno VIARD, *Les tiroirs de Michel Houellebecq*, Paris, PUF, coll. « Hors collection », 2013, p. 70.



de béatitude avant de prendre la décision de s'euthanasier pour laisser immédiatement leur place à un clone<sup>1</sup>.

La compétition narcissique entraînant la compétition sexuelle, exécutée par Daniel1, ne trouve aucune résurgence chez les néo-humains puisque ces derniers ne conçoivent plus la relation avec autrui comme indispensable à leur plénitude. Chez les néo-humains, la relation s'établit de manière informatique, la discussion n'est que virtuelle et si possible « en mode non visuel » (*PI*, 421). Le contact étant refusé, la compétition sexuelle ne peut avoir lieu. Néanmoins, une rencontre virtuelle ne pourrait-elle pas devenir le moteur de sentiments réels ? Non, à en croire Daniel24 qui confirme que « [l]e contact disparu, s'envola à sa suite le désir » (*PI*, 415). C'est aussi que le statut d'immortalité, comme chez nos ancêtres adamiques ou chez les hermaphrodites platoniciens, ne rend plus la perpétuation sexuée nécessaire. Or il s'agit d'une imparfaite immortalité d'avatars : tout espoir d'attirance n'est pas perdu. L'érotisme n'étant ni présent ni recherché, les néo-humains évoluent dans une solitude physique totale où la présence de l'Autre est purement et simplement évitée. D'ailleurs Daniel25 déclarera que « la disparition de la vie sociale était la voie. » (*PI*, 163) Cette disparition entraînera-t-elle avec elle le jeunisme et sa vénération ? Logiquement, la réponse se devrait d'être positive puisque la compétition sexuelle n'existe plus. Pourtant les néo-humains semblent encore attachés à ce fantasme comme si ce dernier, à l'image d'une maladie génétique, était incurable et héréditaire. Si les néo-humains prétendent être supérieurs aux anciennes générations, ils ne sont pourtant pas si éloignés de leurs ancêtres. Peu importent les siècles passés à vouloir se purifier de toute contingence sociale la compétition sexuelle palpite en eux, reste enfouie. La déclaration de Daniel25 prouve *a contrario* la persistance "en général" du désir : « Je n'avais ressenti aucune attraction physique pour Marie23 — pas plus naturellement que je n'en ressentais pour Esther31, qui avait de toute façon passé l'âge de susciter ce genre de manifestations. » (*PI*, 415-6) Cela n'est pas sans rappeler la violence des rapports amoureux qu'exprimait Daniel1, en référence au culte de la jeunesse qui prédominait à son époque.

Les vestiges de ce culte qui continue d'empoisonner l'esprit des néo-humains, demeurent encore vivaces dans les volontés de Marie22 sur le point de disparaître. Elle dépeint, au travers d'une image maussade et dépitée laissée à Marie23, les conditions de vie des néo-humains :

---

<sup>1</sup> Claire et Jacques ARÈNES, « Michel Houellebecq : prophète des temps finissants », (p. 796-803), in *Études*, Tome 404, n° 6, 2006, p. 797.

Des êtres humains chauves, raisonnables, vêtus de gris, se croisent à quelques mètres de distance dans leurs fauteuils roulants. Ils circulent dans un espace immense, gris et nu — il n’y a pas de ciel, pas d’horizon, rien ; il n’y a que du gris. Chacun marmotte en lui-même, la tête rentrée dans les épaules, sans remarquer les autres, sans même prêter attention à l’espace. Un examen plus attentif révèle que le plan sur lequel ils progressent est faiblement incliné ; de légères dénivellations forment un réseau de courbes de niveau qui guide la progression des fauteuils, et doit normalement empêcher toute possibilité de rencontre. (PI, 161-2)

La vie des néo-humains se déroulant dans une humeur morne et cafardeuse, elle souhaite découvrir le corps nu de Daniel24 comme pour raviver la flamme d’une existence en tension : « certaines intermédiaires éprouvent sur la fin de leurs jours une nostalgie du membre viril, et aiment à le contempler durant leurs dernières minutes de vie effective ; Marie22 en faisait apparemment partie. » (PI, 140) Cependant la réciproque ne vient pas, Marie22 refusant de se montrer dénudée à Daniel24 : « Je compris alors qu’elle ne souhaiterait me montrer aucune partie de son anatomie ; la dégradation, au stade intermédiaire, était souvent très brusque. » (PI, 140) Le corps vieillissant est toujours source de gêne et de souffrances car « la dégradation du corps et son affaiblissement ne sont pas sans provoquer des troubles de caractère qui entrent en contradiction avec l’image d’une vieille heureuse, harmonieuse, pleine de sagesse et de sérénité »<sup>1</sup>. Même s’il est un processus multifactoriel douloureux et visible en raison des modifications morphologiques et des difficultés à maintenir des capacités d’indépendance qui en résultent, « le vieillissement n’a pas pour [les néo-humains] le caractère tragique qu’il avait pour les humains de la dernière période » (PI, 161).

Si les néo-humains prétendent être supérieurs aux anciennes générations d’hommes par leurs capacités à se délester de toute souffrance physique et par leurs facultés de ne plus ressentir les émotions, ils ne sont pourtant pas si éloignés de leurs ancêtres humains. Daniel24 et Daniel25 sont les emblèmes d’une figure masculine qui a su dépasser la souffrance affective et émotive puisque pour eux, désormais, « [l]a bonté, la compassion, la fidélité, l’altruisme demeurent [...] comme des mystères impénétrables » (PI, 77). L’intellectualité dont ils se prévalent leur octroie le droit d’être autonomes dans leur plénitude. Un épanouissement désormais possible car libéré de l’assujettissement aux émotions, au rire ou aux larmes : « la cruauté et la compassion, n’ont évidemment plus grand sens dans les conditions d’absolue solitude où se déroulent nos vies. » (PI, 61-2) Les néo-humains

---

<sup>1</sup> Alain MONTANDON, *Les Mots du vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Cahiers de recherches du CRLMC », 2004, p. 6.

paraissent atteints de mélancolie anesthésique ou bien d'une anesthésie affective qui apparaît désormais insoutenable à Daniel<sup>24</sup> : « le bonheur n'était pas venu, et l'équanimité avait conduit à la torpeur. » (*PI*, 429-30). C'est dans la réminiscence d'émotions ressenties en d'autres temps que naît la nostalgie pour la vie sociale et la volonté de renouer contact avec l'Autre dont la dépendance est motivée par l'amour et non par la peur. Marie<sup>23</sup> et Daniel<sup>25</sup> prennent la décision de s'émanciper de leur unité de stockage pour retrouver une collectivité de néo-humains plus proches des anciennes générations : « Signe le plus patent de l'échec, [Daniel<sup>25</sup>] en étai[t] venu sur la fin à envier la destinée de Daniel<sup>1</sup>, son parcours contradictoire et violent, les passions amoureuses qui l'avaient agité — quelles qu'aient pu être ses souffrances, et sa fin tragique au bout de compte. » (*PI*, 430) Marie<sup>23</sup>, consciente qu'une telle décision peut la mener à mourir, ressent la fureur de vivre : « Je ne sais pas exactement ce qui m'attend [...] mais je sais que j'ai besoin de vivre davantage » (*PI*, 375). Marie<sup>23</sup> et Daniel<sup>25</sup> bravent l'idéologie néo-humaine qui érige la solitude comme seul mode de vie viable pour connaître la joie. L'expérience néo-humaine est un « échec » (*PI*, 465). L'échec permet donc de relativiser le monde néo-humain comme dystopique :

C'est dans l'échec, et par l'échec, que se constitue le sujet, et le passage des humains aux néo-humains, avec la disparition de tout contact physique qui en fut corrélative, n'a en rien modifié cette donnée ontologique de base. Pas plus que les humains nous ne sommes délivrés du statut d'*individu*, et de la sourde déréliction qui l'accompagne ; mais contrairement à eux nous savons que ce statut n'est que la conséquence d'un échec perceptif, l'autre nom du néant, l'absence de la Parole. Pénétrés par la mort et formatés par elle, nous n'avons plus la force d'entrer dans la Présence. La solitude a pu pour certains êtres humains avoir le sens joyeux d'une évasion du groupe ; mais il s'agissait alors chez ces solitaires de quitter son appartenance originelle afin de découvrir d'autres lois, un autre groupe. Aujourd'hui que tout groupe est éteint, toute tribu dispersée, nous nous connaissons isolés mais semblables, et nous avons perdu l'envie de nous unir. (*PI*, 138-9)

Il subit l'inversion de l'idéal de perfection jusqu'alors vanté pour finalement évoquer un espace de malheur. La société néo-humaine régie par un ordre totalisant, par l'uniformité, croyait avoir trouvé dans la géographie close de l'île, la possibilité d'une harmonie :

Le projet de supprimer une fois pour toutes la race humaine, a donc toutes les caractéristiques d'une anti-utopie. Houellebecq cherche à démystifier toute forme d'utopie. Il donne à l'utopie une fonction négative, développée avant lui par Huxley et Orwell.<sup>1</sup>

Dans *La Possibilité d'une île*, la vie serait assimilable à un programme informatique composé de bugs et autres failles dont le *reboot*, au sens de faire table rase du passé, n'assure pas la complète disparition des défauts. La tolérance de l'imperfection débouche sur un état de bonheur possible que la recherche perpétuelle de la perfection ne permet plus. De fait, si l'immortalité se résume à une existence solitaire dénuée de toute émotion où la privation de l'amour et de l'Autre est une notion consubstantielle à la société mise en place par les néo-humains, ces derniers, dans une dernière pulsion vitale, font preuve d'un refus catégorique car « quel qu'il ait pu être par ailleurs, l'homme avait décidément été un mammifère *ingénieux* » (*PI*, 435).

### **II.B.3. De la souffrance de l'être à la douleur d'exister**

Tonio, le narrateur de l'œuvre d'Angelo Rinaldi, *La Maison des Atlantes*, est la figure masculine du doute, du rejet et du mal-être identitaire. Tonio est en souffrance. Une souffrance qui est inséparablement liée à la Corse, qu'il investit, à son grand regret, de sa présence. L'insularité détermine son mode d'existence à travers les contraintes imposées géographiquement d'une part et par les mœurs locales d'autre part. Exclu depuis son plus jeune âge de la société bourgeoise et prospère car issu des classes laborieuses et rurales, élevé dans l'insécurité parentale sans référent à une autorité paternelle, Tonio est incapable de se définir dans une appartenance impliquant l'entre-soi au sein de la sphère familiale et domestique, du territoire insulaire, et du rapport aux autres et aux femmes en particulier. Le sens du désordre est là, dans la rupture généalogique, dans l'incapacité à intérioriser l'indignité culturelle de ses origines populaires qui amènent Tonio à se poser comme la figure du renversement de sa propre trajectoire sociale. Entravée par des obligations qui limitent sa liberté, la figure masculine rinaldienne connaît le conflit constant entre un désir de liberté absolue et les contraintes de la vie sociale. Un conflit intérieur semblable à une tempête soulevée par « du vent qui peut parfois changer la couleur d'un destin, décider de la liberté d'un homme » (*MA*, 26). Face à ce tiraillement introspectif, la figure masculine rinaldienne que personnifie Tonio s'efforce de trouver une échappatoire pour se frayer un chemin à

---

<sup>1</sup> Sabine VAN WESEMAEL, « L'ère du vide », (p. 85-97), in *RiLUne*, Bologne, Edizioni Clueb, n° 1, 2005, p. 92.

travers les méandres des situations insulaires donnant lieu à des conflits incessants, heurtant douloureusement ses désirs et ses ambitions :

Au-delà du désir de briller, de paraître, il y avait aussi la recherche de ce sentiment de plénitude que j'éprouvais lorsque, ayant forcé des inconnus à m'écouter, j'avais l'impression que je les obligeais aussi à m'aimer. Voilà qui me ridiculiserait et qui est, de toute façon, grossièrement dit ; seul, je crois, un comédien me comprendrait si je lui parlais de cette seconde où l'on a la certitude de tirer le monde à soi comme une couverture l'hiver et de se blottir au creux de cette chaleur humaine qui vous ferait presque croire à l'amour.  
(MA, 181)

Ivre de revanche sociale puisqu'il accuse ses parents d'être responsables de son malheur, Tonio ne veut pas croire en une pauvreté héréditaire. Il lutte sans cesse contre les contraintes d'une injustice qui lui semble être la seule vraie raison de sa détresse et qu'il essaie de combattre malgré et contre tout : « Je le dis à voix haute pour que nul n'en ignore : j'étais pauvre, peut-être, mais je fréquentais le Belvédère » (MA, 267). Fruit de l'union d'un père absent et d'une mère aimante mais détestée, Tonio est avide de « cette éducation humaniste » (MA, 25) qui lui permettra de se frayer péniblement un chemin dans la vie en se servant de la culture comme d'un « cache-misère » (MA, 19). Pour surmonter les obstacles et éviter le rejet de la structure sociale, il s'impose une discipline rigoureuse de travail afin de trouver le chemin conduisant à un avenir meilleur. Même si la condition de Tonio est difficile, il ne supporte pas d'être un enfant de dominés. Son père étant un boulanger frivole et inconséquent et sa mère une servante, Tonio grandira avec elle dans le giron de Monsieur Xavier, bourgeois bastiais, chez lequel elle officie. Grâce à l'apport culturel de Monsieur Xavier, aux efforts consentis et aux tentatives diverses de Tonio, des résultats valables commencent à poindre évitant ainsi un sentiment de déception. Fortuné, Monsieur Xavier dispose d'une bibliothèque garnie d'œuvres majeures dans laquelle Tonio pioche de quoi parfaire une instruction classique et remédier aux défaillances de l'éducation maternelle.

Chez Monsieur Xavier, Tonio est perpétuellement en contact avec les élites bastiaises. Dans « ce monde de luxe » (MA, 51), le poids de son origine sociale n'en est que plus insoutenable et Tonio ignore encore qu'il n'aura pas « à franchir la mer ni attendre longtemps » (MA, 51-2) pour en entrevoir les signes et en infiltrer les arcanes. La première étape est la mort de son père et la fière accession à la « qualité de "propriétaire" », au flamboiement bourgeois » (MA, 238). Cet héritage comble un vide social qui mène Tonio à se montrer quelque peu arrogant : « J'aurais voulu, tel un homme-sandwich, porter dans mon dos une pancarte proclamant mon accession à la propriété, et c'est d'un bonsoir à la limite de

l'insolence que, pour étrenner ma condition supérieure, j'avais gratifié au passage Jean-Saul. » (MA, 309) Des transitions socio-économiques permettent ainsi l'adoption d'un nouveau positionnement, une remise à zéro sociale, un nouveau départ.

Au-delà de son rejet parental, Tonio n'est pas doté d'une perception positive de son identité. Par bien des aspects, la figure masculine rinaldienne rappelle les figures masculines et féminines houellebecquiennes que sont Daniel et Isabelle. Tous sont *a priori* exilés d'eux-mêmes, en proie au mépris de soi, aux prises avec un violent dégoût du corps et avec un refus de vieillir. En effet, selon Tonio, « passé trente ans, on était vieux » (MA, 127). Ce constat rappelle les questionnements de Daniel sur la place de la vieillesse dans nos sociétés libérales, Tonio a honte de son corps et qui plus est, de son corps vieillissant et de ses poils blanchis. En revanche, il n'a pas honte de l'avouer à son fils : « J'aurais tout donné pour que mon corps fût glabre comme le tien, Raymond [son fils] » (MA, 61). Un vaste interdit pour l'exhibition du corps pousse les bourgeois insulaires à adopter une « allure stricte et plutôt funèbre, comme il sied dans l'île quand on prétend à quelque surface sociale » (MA, 183). Incapable de s'accepter dans sa chair, Tonio finit par reprendre à son compte tous les tabous et toutes les peurs qui entourent « un corps [qu'il] n'aimai[t] pas » (MA, 70) : moins facilement cependant que ne le voudrait le poncif prétendant que les gens laids « s'accoutument plus tôt à la disgrâce qui nous guette tous, qu'ils la trouvent presque naturelle. Je me mentais à moi-même : non, on ne se résigne jamais à sa propre laideur. » (MA, 171) Ayant subi soit l'incompréhension maternelle, soit l'hostilité paternelle, Tonio est lésé au niveau de son identité et consumé par la haine de soi puisque « [l]orsque le lieu, le corps et l'espoir ne coïncident pas, alors naît une sensation de honte particulièrement viscérale. Le corps ressent une césure lorsqu'il sait qu'il n'arrive pas et n'arrivera pas à s'intégrer là où il se trouve, lorsque, de toute évidence, il n'y a pas d'autre refuge possible. »<sup>1</sup>

En proie à la difficile affirmation d'une identité qui se fissure, s'effrite, Tonio apparaît, un temps, comme l'homme du ressentiment nietzschéen. La théorie dégénérée du surhomme (comme a pu être dégénérée ce qu'en ont fait les Nazis) est le motif d'une déception ontologique fondamentale qui se situe sur le plan d'un bonheur mythique inatteignable bien évidemment et d'un échec existentiel, source du ressentiment, sous les formes de l'abdication ou de la haine ou du nihilisme. La peur de la désapprobation sociale

---

<sup>1</sup> Elspeth PROBYN, « Déplacés : honte, corps et lieux » (p. 39-58), in Gilles BIBEAU et Sherry SIMON, *Ethnographie et fiction – Fictions de l'ethnographie*, Laval, Anthropologie et Sociétés, publication du Département d'anthropologie de l'Université Laval, Vol. 28, n° 3, 2004, p. 40.

qui se traduit par une appréhension excessive à se retrouver en point de mire de la part d'autrui, l'autodévalorisation, la haine à l'encontre de soi, les complexes moraux, l'inhibition et son sentiment de non-valeur, le flou identitaire, le sentiment d'infériorité, l'envie comme passion triste sont autant de symptômes du mal-être, de la douleur d'exister de Tonio. Ces derniers alimentent un processus « d'auto-empoisonnement psychologique »<sup>1</sup> qui peut, à terme, expliquer la dépréciation par contamination de l'espace insulaire qu'exprime sans réserves Tonio : « Le plus frappant, dans l'homme du ressentiment, n'est pas sa méchanceté, mais sa dégoûtante malveillance, sa capacité dépréciative. Rien n'y résiste »<sup>2</sup>. Si être nietzschéen désigne l'homme qui est capable de dire oui, oui à la tragédie, oui à l'immanence, oui au non-arrière-monde, c'est-à-dire le oui de l'immanence, de l'éternité de l'instant, c'est également exiger de détruire l'homme qui se venge : or, Tonio ne peut se départir de son désir de revanche inassouvi. Il développe dès lors un "esprit de vengeance". Ce ressentiment toujours dressé contre quelqu'un d'autre et en l'occurrence contre la structure parentale, considérée comme objet primordial de détestation, puis contre les élites bourgeoises et/ou intellectuelles, qu'il rêve néanmoins d'intégrer, accentue le conflit de classes et témoigne d'enjeux narcissiques que légitime la société contemporaine en prônant un individualisme acrimonieux, compétitif et revancharde.

Déchiré par la réalité de ne pas correspondre à ce qu'il voudrait être, Tonio ne reconnaît l'altérité que pour mieux la rendre responsable de tous ses maux. La victimisation suscite une accusation perpétuelle qui n'est possible que parce que Saveria représente un bouc émissaire idéal : « c'est ta faute si personne ne m'aime, c'est ta faute si j'ai raté ma vie, ta faute aussi si tu rates la tienne ; tes malheurs et les miens sont également ta faute »<sup>3</sup>. L'envie irrépressible de s'éloigner du cercle familial pour éviter l'enfermement dans un statut social *a priori* disqualifiant et le désir d'une autre vie pour se construire une nouvelle identité sont, pour Tonio, deux perspectives pour redorer un honneur et une dignité bafoués. Le ressentiment "rinaldien" devient un exutoire du malaise social en refusant d'accepter le visage de l'autre puisque l'exacerbation du désir désharmonise la relation et que le mépris déshumanise. Sous le joug du ressentiment, le visage de l'autre, réifié, sera *défiguré* prêt à subir toutes les infamies, tous les châtiments symboliques :

---

<sup>1</sup> Max SCHELER, *L'homme du ressentiment*, Paris, Gallimard, 1970, p. 16.

<sup>2</sup> Gilles DELEUZE, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1962, p. 134.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 136.

Ne perdons pas de vue, écrit Nietzsche, qu'en tout cas le sentiment de mépris, du regard altier, du regard de celui qui se sent supérieur, à supposer qu'il fausse l'image de l'objet de son mépris, reste loin en deçà de la falsification qu'entraîne la haine rentrée, la rancune de l'impuissant quand il s'attaque — en *effigie* naturellement — à son adversaire<sup>1</sup>.

Exprimant à la fois du mépris, de la lassitude et du dégoût pour l'espace insulaire et les îliens, Tonio va, par le travail, trouver les ressources nécessaires pour dépasser le ressentiment. Mais c'est également par un retour à l'origine tant détestée, à une compréhension du sens de la terre qu'il va retrouver le goût d'une humanité qui lui échappait. Tonio, doué de la maturité réflexive due à son métier d'avocat, à son intelligence et à son âge saura retrouver certaines sensations délicieuses de l'enfance qui imprègnent encore son corps et sa mémoire :

Je mentirais en affirmant que je n'ai jamais envie d'espérer et que jamais ne m'effleure, consolante, l'idée que la vie vaut la peine d'être vécue même sous une forme amoindrie, et qu'il y aurait encore du bonheur à regarder le long des sentiers de mon enfance — du côté où je cueillais des figues de Barbarie, où règne, au printemps, l'odeur des clématites, et où l'on tourne le dos à la ville — les taches de soleil sur les murs de pierres sèches où les lézards, à mon approche, fileraient comme sur la toile le crayon d'un artiste brusquement inspiré. (MA, 205-6)

Ce bonheur simple de la candeur enfantine ressenti à une période de son enfance où Tonio était en résistance contre les instances sociales et l'autorité parentale ne se retrouvera nulle part ailleurs que dans la nature corse. Le bonheur intime agit par protection contre la société et l'ombre envahissante des figures maternelles et paternelles. Du premier homme (l'enfant) au dernier homme, Tonio, homme en souffrance aux vertus nietzschéennes, trouve un sens à son existence dans la vérité de sa fidélité à la terre insulaire.

## II.C. L'EXPLOSION NUCLEAIRE

Après avoir abordé les figures féminines et masculines, l'évocation de la figure de l'enfant comme personnage littéraire à part entière paraît légitime, mais elle induit la nécessité de s'intéresser aux figures de la famille nucléaire et aux relations tout particulièrement entretenues entre parents et enfant(s). L'homme et la femme, malgré leurs différences et leurs singularités, ont été avant tout des enfants. Selon Marie-José Chombart de Lauwe, « les représentations de l'enfant pourraient constituer un excellent test projectif du système de

---

<sup>1</sup> Friedrich NIETZSCHE, *La Généalogie de la morale, Œuvres philosophiques complètes, VII*, Paris, Gallimard, 1971, p. 235.



valeurs et des aspirations d'une société. [...] L'enfant a l'avantage de concerner le passé de chacun, son futur dans sa descendance et l'avenir de chaque groupe humain »<sup>1</sup>.

### II.C.1. La révolte des fils

*Murtoriu : Ballade des innocents, La Possibilité d'une île et La Maison des Atlantes* ont en commun de relever l'importance de la question de l'image paternelle dans notre société contemporaine. Au-delà de la représentation de la figure masculine évoquée, c'est la figure paternelle qui est questionnée pour comprendre la relation que le narrateur entretient avec le père. Chaque œuvre met en scène des "types" de représentations paternelles, tels que le père biancarellien compétent, dur mais juste, le père absent houellebecquien et le père détesté rinaldien. Dans ces trois cas de figure, le père persiste à fabriquer l'identité mais sur un mode complexe et négatif. Si le père incarne le monde des normes, des règles et des interdits moraux, il cesse d'être l'instrument indispensable de la construction identitaire des fils. Cependant, si l'éloignement du fils s'explique par ses désirs émancipateurs, la totale disparition de la figure paternelle laisse une marque indélébile dans le psychisme des protagonistes. Le père, qu'il soit autoritaire, permissif, dévorant, castrateur ou source de conflits physiques ou psychiques, reste un modèle symbolique que l'on vénère, que l'on craint, que l'on rejette cherchant à le remplacer ou à l'éliminer avec indifférence. C'est qu'on ne "naît" pas père, on le "devient"

et c'est un don. Un don de la femme qui reconnaît l'homme comme père, un don de l'enfant qui reconnaît son père dans cet homme. Don parfois difficile, voire impossible, à offrir ou à accueillir, car la relation d'engendrement concerne le père, la mère et l'enfant. Et il y a aussi des pères spirituels et adoptifs qui, sans passer par la chair, révèlent le sens de la paternité. Et des pères indignes, sans parole, qui tuent la vie.<sup>2</sup>

C'est donc dans la réflexion sur la paternité que va s'établir l'impossibilité du devenir-père chez Daniell et Tonio, et la perpétuation du père, initiateur aux combats de la vie chez Marc-Antoine. Si l'enjeu de la société contemporaine demeure la paternité, dans la mesure où on n'a jamais autant réclamé sa présence et constaté son absence, il ne faut pas nier le fait que

---

<sup>1</sup> Marie-José CHOMBART DE LAUWE, *Un monde autre : l'enfance. De ses représentations à son mythe*, Paris, Payot, 1971, p. 7.

<sup>2</sup> Joseph MARTY, « Le Cinéma en quête de père : Miroir de la société », (p. 189-197), in *La paternité. Pour tenir debout*, Paris, Christus, Assas éditions, tome 51, n° 202, avril 2004, p. 189.

la figure du père n'est pas une figure bien connue, dont la signification serait invariable et dont on pourrait suivre les avatars, la disparition ou le retour sous des masques divers, c'est une figure problématique, inachevée et en suspens, une désignation, susceptible de traverser une diversité de niveaux sémantiques, depuis le fantasme du père castrateur qu'il faut tuer, jusqu'au symbole du père qui meurt de miséricorde.<sup>1</sup>

Le roman de Marcu Biancarelli donne à voir l'ambivalence de la figure paternelle qui ne peut toutefois se dissocier de la tradition insulaire patriarcale dont il est l'un des maillons reproducteurs. Le père biancarellien renvoie une image sociale qui légitime son autorité et ses actions par un simple regard, un geste ou un mot. Ou devrait-on dire une langue ? Le père se place surtout à la source de la parole qui initie l'exemple à imiter dans le processus de transmission de l'identité culturelle et de la langue maternelle comme un retour à l'origine, à l'espace qui a vu naître. De la parole paternelle, mesurée et sage, se développe un phénomène d'acculturation permettant une meilleure appréhension, une meilleure appropriation du bilinguisme et du biculturalisme à savoir le corse et le français. La parole témoigne de l'existence d'un lien hiérarchique entre le père, vu comme le maître, et le fils, cantonné au rôle de disciple. Elle exprime également la qualité de la transmission des éléments culturels et celle des relations familiales. Le père bénéficie de l'expérience et le narrateur se forme culturellement à sa parole par l'exemple. Avec une sagesse bienveillante, ironique mais patiente, la figure paternelle invite le fils à une écoute contrôlée mais active afin d'attiser sa curiosité et sa capacité à être créatif pour redonner un souffle revigorant au patrimoine culturel corse. Cette étonnante figure du père vieillissant, généreux, référent identificatoire, est prête à transmettre le pouvoir. Marc-Antoine y est sensible et se pose en relais : « C'était pourtant bien lui qui m'avait transmis cette langue. Je sais que si je me suis mis à écrire et particulièrement dans cette langue, ce fut pour donner une vie à ses mots à lui, pour tenter de m'approcher de la richesse des expressions qui étaient les siennes. » (*MU*, 147)

Entité prégnante d'une culture méditerranéenne, et en particulier corse, le père exerce un rôle complexe dans l'imaginaire insulaire. Le père biancarellien s'inscrit dans l'*ethos* du père "méditerranéen" qui est défini par « un comportement collectif fondé sur la famille agnatique, le lignage patrilinéaire, le courage physique, la loyauté, l'honneur concentré sur la virginité des filles et la pudeur des épouses, l'honneur et ses deux sœurs voilées de noir, la

---

<sup>1</sup> Paul RICŒUR, « La paternité : du fantasme au symbole », (p. 458-486), in *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1969, p. 458.

honte et la vengeance. »<sup>1</sup> Membre protecteur du cercle familial dans sa dimension nucléaire, assigné aux affaires publiques extérieures au cadre domestique, le père biancarellien est le maillon du temps insulaire. Il instaure la connaissance et l'attachement à elle-même de la société dans le passé ; et dans le futur son honnêteté, son dévouement à la terre et aux valeurs de partage et de transmission inculquées au fils, lui confèrent un prestige transmis par les ancêtres et son propre père en particulier, lui octroient le contrôle sur sa propre filiation et sur sa propre histoire culturelle qu'il se doit de diffuser. La figure paternelle, rude, rigide, taciturne, se considère comme hiérarchiquement supérieure à sa filiation. Le cercle familial repose alors sur un socle historique quelque peu instable qui, à terme, crée des dissidences au sein de la relation père-fils. Malgré la violence des altercations, la figure paternelle biancarellienne, entre déconstruction et fascination, est aimée et surtout respectée : « Nous nous aimions énormément et nous nous étions détruits à n'en plus pouvoir jusqu'à l'ultime réconciliation sur son lit de mort. » (*MU*, 147) Par son opposition au père, Marc-Antoine souhaite s'affirmer, se mesurer au charisme du père, tutélaire et exigeant, mais également questionner le rôle des traditions et de leurs transmissions. Écartelé entre des valeurs et des normes traditionnelles et contemporaines au sein d'« un système qui révèle la nature profonde de l'homme » (*MU*, 73), Marc-Antoine ne trouve à s'exprimer que dans l'insoumission au père :

Mais j'étais trop orgueilleux pour lui concéder une victoire, pour reconnaître la puissance de la figure paternelle. J'aimais l'idée de m'être élevé tout seul, d'être un homme indépendant, de ne rien lui devoir, mais c'était son avis qui, à la fin, comptait par-dessus tout. (*MU*, 147)

L'« avis » paternel, craint mais réclamé, doit permettre à Marc-Antoine de s'orienter, l'amenant à s'interroger sur sa condition et son identité propre.

La figure paternelle au sein de *Murtoriu : Ballade des innocents*, est réellement la figure de la transmission agissant comme la clé de l'identité masculine. Après la transmission du langage comme cadre de socialisation, le père transmet un patrimoine économique doté d'une forte charge historique : « Mon père a travaillé avant moi, il m'a laissé de quoi vivre malgré ma paresse et un endroit pour dormir : une librairie et une maison en montagne. » (*MU*, 43) Dans l'histoire culturelle corse, les terrains de montagne considérés comme étant rentables et ayant une forte valeur étaient réservés aux hommes qui laissaient aux femmes les

---

<sup>1</sup> François CAVIGLIOLI, *Le grand absent : L'histoire secrète du père méditerranéen*, Paris, Jean-Claude Lattès, coll. « Lattès Document contemporain », 2007, p. 18.

terrains du littoral, peu chers à cause de la malaria qui sévissait. L'homme propriétaire foncier était alors vu comme un individu dominant avec lequel il fallait se marier pour avoir accès à un statut valorisé. Cependant le père biancarellien est à mi-chemin entre deux époques, traditionnelle et moderne, incarnées respectivement par Marc-Antoine le grand-père et Marc-Antoine le fils. La transmission du prénom est également un fait social énormément présent dans la société corse : « Le père et le fils doivent se partager ce bien immatériel, un nom. Le nom méditerranéen, cet organe toujours saignant. Cette seconde peau. Ce trésor et cette malédiction que les générations se passent comme un ballon de rugby »<sup>1</sup>. Le père donne au fils le prénom de son propre père ne souhaitant pas briser la lignée familiale car « au prénom est associé un capital symbolique dont l'attribution définit, renforce ou affaiblit l'identité d'un individu par rapport aux deux lignées auxquelles il appartient de manière différente ; au prénom se mêlent les parcours et les histoires familiales »<sup>2</sup>. En ayant le même prénom que le grand-père et probablement du père, ce dernier étant respectueusement et affectueusement appelé le Vieux, Marc-Antoine est désigné par le chef de maison pour être son futur successeur : « Avant le Vieux, il y avait eu son vieux à lui, ce grand-père que je n'avais pas connu mais dont je portais le nom. » (*MU*, 144) Marc-Antoine est un des prénoms corses emblématiques de lignées, qui sautent une génération, passant de grand-père en petit-fils car « c'est toujours du passé qu'est issu le choix du prénom, il en porte la marque, le destin et le lest »<sup>3</sup>. Cette transmission n'a-t-elle pas pour but de « légitimer aux yeux de tous et spécialement aux yeux des cadets, les droits exclusifs des aînés sur l'héritage »<sup>4</sup> ? Le prénom, passeur d'une transmission imposée qui fait lien de filiation, opère comme une détermination à laquelle le porteur ne peut se soustraire. Le prénom convoque le souvenir par ressemblance :

quand je me laisse aller près du feu, je vois deux portraits sur la cheminée : celui du Vieux, qui était alors encore jeune [...] et puis le portrait de l'autre Marc-Antoine, mon grand-père. [...] La lourde moustache taillée en pointe lui donne l'air d'un Turc, ou d'un Ouzbek [...]. Je me dis que je suis son portrait craché, c'est vrai, mais cet air de sauvage oriental n'appartient qu'à lui. (*MU*, 8)

<sup>1</sup> François CAVIGLIOLI, *Le grand absent : L'histoire secrète du père méditerranéen*, op. cit., p. 29-30.

<sup>2</sup> Salvatore D'ONOFRIO, *L'esprit de la parenté : Europe et horizon chrétien*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2004, p. 101.

<sup>3</sup> Roland GORI et Yves POINSU, « Nom prénom et vérité. Essai d'anthropologie clinique » (p. 38-47), in *Mouvement Psychiatrique*, n° 13, Paris, 1972, p. 45.

<sup>4</sup> Bernard VERNIER, *La Genèse sociale des sentiments : aînés et cadets dans l'île grecque de Karpathos*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1991, p. 83.

Le prénom est ce qui, de l'ancien, passe dans le nouveau assurant donc la pérennité communalisée du patronyme au détriment du sentiment de fatalité. Il permet à l'ancêtre de survivre au temps et à la mort tout en confirmant la réalité historique de celles-ci. C'est pour cela que le prénom est un don du père, le don ambigu d'« une destinée [...] au sens où l'on désigne à l'enfant un destin »<sup>1</sup>, un passé et un futur. Ainsi peut s'expliquer le sentiment d'*étrangeté familière* qu'éprouve Marc-Antoine : « Je regarde cette gueule de soldat cruel, ce regard de rapace. [...] Il n'a pas l'air d'avoir envie de rigoler. Non, je ne l'ai pas connu, mais il m'est si familier. » (*MU*, 9) La notion freudienne d'inquiétante étrangeté (retour du refoulé sous la forme d'un méconnu-reconnu) peut être ici intéressante puisque c'est de l'intime que surgit l'étranger, l'inconnu, au point d'en être dérangeant voire terrorisant.

À la transmission du prénom s'ajoute celle du fusil, autre symbole familial, légué par le père au fils comme le sceptre, emblème du pouvoir, rappelait que la transmission dynastique fondait la monarchie et assurait sa pérennité : « Et ce fusil, pourquoi me paraissait-il si important ? Pourquoi le sentais-je si proche et si lié à moi et à mon destin ? » (*MU*, 144) Le fusil, arme à connotation phallique est l'instrument de défense et d'attaque du père pour maintenir l'ordre paternel : « Je me suis souvenu à quel point ils étaient durs et ce qu'ils avaient dû endurer pour être comme ça. » (*MU*, 145) Au fusil est liée l'image ambivalente de l'homme fort, du père emplissant l'espace domestique à l'écart de la vie sociale au point de l'investir et de l'accaparer dans sa totalité, mais afin de l'offrir pour subvenir aux besoins futurs de sa progéniture : « Il était parti et m'avait légué un toit et ma librairie qui valait sûrement plus que ce fusil. » (*MU*, 144)

La figure paternelle est une projection illusoire du Père comme Dieu qui donne la vie, peut la reprendre mais il est aussi la figure du Fils qui se sacrifie pour donner au fils les moyens de devenir lui-même père. Le père biancarellien est appelé « le Vieux » d'autant que, si l'on en croit Christian Bobin, « un père, c'est quelqu'un qui représente autre chose que lui-même, et qui croit en ce qu'il représente »<sup>2</sup>. La majuscule est importante, elle témoigne du respect établi envers le père comme image dominante, comme mentor et modèle idéalisé au sein d'une verticalité hiérarchique. Cette même majuscule au mot «vieux», lui-même lourd de sens, implique une dimension de grandeur ou, du moins, d'introduction à quelque chose de grand. Le grand-père, lui, est ce démiurge, l'ancêtre-fondateur, une « sorte de héros antique,

---

<sup>1</sup> Christian FLAVIGNY, « Le (pré)nom comme illustration de la transmission psychique » (p. 115-121), in Pierre FÉDIDA (dir.), *Actualités transgénérationnelles en psychopathologie*, Paris, Écho-Centurion, 1986, p. 120.

<sup>2</sup> Christian BOBIN, *Le Très-Bas*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1992, p. 22.

échappé d'une de ces épopées guerrières qui ont marqué nos mémoires » (*MU*, 8-9). Le grand-père et le père pourront ainsi s'inventer une identité mythique, revanche fictive de l'imaginaire sur une réalité insupportable :

L'enquête ethnologique dans les sociétés traditionnelles rappelle que la fonction paternelle, comme toute fonction parentale, est soutenue par les croyances qui lui confèrent une altérité. La fonction paternelle n'existe donc pas seulement sous forme d'identités perceptibles dans la réalité, mais aussi à la limite de l'expérience humaine, là où se dressent les figures fondatrices de l'Autre. Pas de fonction paternelle sans articulation à un au-delà<sup>1</sup>

Or pour s'émanciper de la présence paternelle, de cette figure d'autorité, Marc-Antoine, le narrateur de *Murtoriu : Ballade des innocents* doit y puiser l'inspiration tout en la dépassant avec pour défi d'abandonner le père pour s'accrocher à des "re-pères".

La présence paternelle n'est pas seulement physique, elle est également spirituelle. Marc-Antoine ressent cet attachement à la terre, héritée de son père. Lors de certaines promenades ou sorties de chasse sur les sentiers qu'ont connus ses ancêtres, il a un sentiment profond de relation avec le passé et peut-être même de relation à la mort : « Ce rocher sur lequel je suis assis fut le sien. C'est lui qui m'a fait découvrir les postes par lesquels je venais de passer et c'est lui encore qui, à l'époque, m'avait fait les recommandations que je venais moi-même de donner. » (*MU*, 144-5) Le père biancarellien est donc semblable au "génie du lieu" insulaire, souverain, éternel, immortel et invisible. La figure paternelle habite la mémoire, investit le lieu de son aura et structure le désir d'appartenance d'où émerge l'histoire culturelle du narrateur Marc-Antoine. Le père offre un passage entre monde intime et monde vaste, entre le connu et l'inconnu, entre le proche et le lointain. Le père est un donc un passeur de vie, mais non content de communiquer avec son enfant, il l'accompagne, lui manifestant toute sa foi et son espérance pour le porter au-delà de lui-même :

Lui [...] se sentait fier d'être mon premier lecteur, la seule personne qui, dans l'intimité, pouvait réellement me dire ce qu'il en pensait. Jamais il ne se gênait pour m'égratigner, mais toujours sur la question de la langue car, sur ce sujet, il se savait supérieur, et c'était indiscutable, même si j'essayais de donner le change. Jamais il ne me critiquait sur le fond, me gratifiant et me procurant la force nécessaire pour jeter mes textes impertinents à la face du monde entier. Il me donnait la force d'un père. (*MU*, 147-8)

---

<sup>1</sup> Charles-Henry PRADELLES DE LATOUR, « Pères, qui êtes sous d'autres cieux », (p. 16-23), in *Le Père*, Paris, Nouvel Observateur trimestriel, février 2003, p. 18.

Il est intéressant de souligner l’ambiguïté du génitif-ablatif (possession ou provenance) de « la force d’un père » qui peut être assimilé comme la force qui était celle de mon père ou la force d’être un père. La présence récurrente de la figure paternelle, mi-protectrice, mi-correctrice, joue les guides, les mentors, avant de disparaître, car il faut bien “tuer le père”...

“Tuer le père” est justement une des thématiques du roman de Michel Houellebecq, *La Possibilité d’une île*, puisque l’avènement de la secte élohimate repose sur le meurtre du père autrement appelé le prophète. Ce dernier est assassiné, « reposa[nt] au milieu du lit, nu, la gorge tranchée » (*PI*, 272) par un jeune fidèle italien. Les proches compagnons du prophète vont fomenter un plan diaboliquement efficace mais effrayant lorsque l’on se rend compte de quoi est capable l’homme lorsqu’il est acculé par une situation délicate. Pour masquer la mort du prophète, ils décident à l’unanimité de le remplacer par Vincent, son fils, en prétextant que le prophète a été rajeuni grâce aux avancées du clonage promu par la doctrine élohimate.

Vincent ressemblait énormément au prophète ; l’expression de leur regard était bien différente et même opposée, c’est sans doute ce qui m’avait empêché de m’en apercevoir, mais les principaux traits de leur physionomie — la forme du visage, la couleur des yeux, l’implantation des sourcils étaient d’une identité frappante ; ils avaient de surcroît à peu près la même taille et la même corpulence. (*PI*, 278-9)

Témoin de l’assassinat du prophète, la compagne du jeune fidèle sera tuée pour éviter qu’elle ne divulgue la supercherie. La nouvelle religion se fonde alors bel et bien sur un meurtre : celui du père. Le meurtre de la jeune fille prouve qu’au-delà de la parodie freudienne il s’agit bel et bien d’un meurtre commis par des crapules. On n’est plus seulement dans le symbolique mais dans le réel. Le meurtre du père constitue une modalité radicale de l’éviction du père qui confirme que la figure paternelle n’a jamais autant d’existence que lorsqu’elle est touchée par la mort. Le détachement de la figure du père est donc l’aboutissement réussi de la quête du renouveau comme le révèle Vincent lors de son allocution à ses disciples :

vous êtes la première génération de la nouvelle espèce appelée à remplacer l’homme ; vous êtes les premiers néo-humains. Je suis l’instant zéro, vous êtes la première vague. Aujourd’hui nous entrons dans une ère différente, où le passage du temps n’a plus le même sens. Aujourd’hui, nous entrons dans la vie éternelle. Il sera gardé mémoire de ce moment. (*PI*, 293-4)

Une très courte allusion au “suicide” de l’espèce humaine dans *Les Particules élémentaires* ne serait pas déplacée ici, comme analepse intertextuelle :

Au moment où ses derniers représentants vont s'éteindre, nous estimons légitime de rendre à l'humanité ce dernier hommage ; hommage qui, lui aussi, finira par s'effacer et se perdre dans les sables du temps ; il est cependant nécessaire que cet hommage, au moins une fois, ait été accompli. Ce livre est dédié à l'homme.<sup>1</sup>

Car Vincent est lui aussi une parodie du nouveau genre humain. La dernière phrase de la citation est d'ailleurs une parodie de la parole de Jésus : "Vous ferez cela en mémoire de moi". Une autre scène fait allusion à cette parodie de la résurrection christique :

Au moment où un rayon de soleil couchant, traversant les nuages, illumina l'ouverture de la grotte, Vincent sortit et s'avança sur le terre-plein [...]. Une expression d'adoration emplît les visages, certains levèrent vers le ciel leurs bras écartés ; mais il n'y eut pas un cri, pas un murmure. Vincent ouvrit les mains, et après quelques secondes où il se contenta de respirer dans le micro qui captait chacun de ses souffles, il prit la parole : « Je respire, comme chacun d'entre vous... dit-il doucement. Pourtant, je n'appartiens plus à la même espèce [...]. Depuis son origine l'univers attend la naissance d'un être éternel [...]. Cet être est né aujourd'hui, un peu après dix-sept heures. (PI, 293)

Le meurtre du père permet au fils d'exister et de se faire un nom. L'un comme l'autre auront tenu leur place par rapport à la hiérarchie élohimite où le père trône au sommet. Mais désormais Vincent, « l'instant zéro » (PI, 293), est résolument libre et s'élève au-dessus de l'image paternelle. Avec la mort du prophète, pas seulement métaphorique, Vincent prend la place du père et du Père en le faisant disparaître en tant que référent. Se bâtir, ni pour lui ni contre lui, mais par rapport à soi-même et au monde. Tuer le père représente pour Vincent la condition nécessaire à l'accomplissement de la liberté, à « la vie éternelle » (PI, 294).

Le père de Daniell est mentionné brièvement deux fois. Daniell évoque tout d'abord avec une certaine incertitude son origine : « Mon père, à ma connaissance, [était] breton » (PI, 23) Puis son parcours professionnel : « mon père [...] était devenu *cadre*. » (PI, 146) Néanmoins, malgré ces brefs rappels, la quête du père absent chez Daniell comprend « des trous, des lacunes, des zones d'ombre et d'indétermination »<sup>2</sup> qui plongent le lecteur dans le doute et empêchent le narrateur de reconstituer le passé paternel. Se profile un étrange anonymat entre Daniell et son père. Son absence est confuse, entourée de mystère et Daniell ne juge ni utile ni bienvenu de reconstruire l'image du père. Dans *Le Premier homme* d'Albert Camus, ce dernier pose une interrogation qui pourrait être posée à Daniell : « Finalement, il

<sup>1</sup> Michel HOUELLEBECQ, *Les Particules élémentaires op. cit.*, p. 316-7.

<sup>2</sup> Isabelle CHOL, *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2004, p. 178.



ne sait pas qui est son père, mais lui-même, qui est-il ? »<sup>1</sup>. Daniell est père pourtant, mais ne l'assume pas, rejetant ce rôle avec un pessimisme alarmant. Plus encore, la naissance — y compris l'idée de la sienne — lui inspire un « dégoût légitime » (*PI*, 65), aussi viscéral que cette « authentique horreur face à ce calvaire ininterrompu qu'est l'existence des hommes. » (*PI*, 65)

Daniell reproduit avec sa filiation, les manquements relationnels qu'il a hérités de l'absence de son père. Face au suicide de son fils qu'il a abandonné — l'abandon étant une thématique récurrente chez Michel Houellebecq — Daniell est indifférent puisqu'il « n'avai[t] jamais aimé cet enfant » (*PI*, 28) et n'éprouve aucun regret : « Le jour du suicide de mon fils, je me suis fait des œufs à la tomate. »<sup>2</sup> La paternité n'ayant rien de légitime à ses yeux, Daniell dresse un constat sans concession sur le rôle de père et semble satisfait d'avoir « brisé le cercle illimité de la reproduction des souffrances, et tel était peut-être le seul geste noble, le seul acte de rébellion authentique » (*PI*, 385) dont il puisse se prévaloir. Noblesse et authenticité dans la mesure où, dans cette optique, l'existence commence *pour moi* ou à *cause de moi*. Parce qu'il n'a choisi ni de naître ni d'engendrer, Daniell assimile la paternité à un processus redoutable car imposé à « des gens qui n'auraient pas dû être » (*PI*, 314). L'histoire paternelle se répète, aussi choquante qu'elle soit ici, il faut reconnaître et comprendre que nul ne peut donner ce qu'il n'a jamais reçu lui-même. Daniell se refuse à prendre ses responsabilités et à intégrer le sens du devoir et des obligations vis-à-vis d'un fils « aussi bête que sa mère, et aussi méchant que son père » (*PI*, 28) dont le suicide apparaît même comme un soulagement : « Un chien vivant vaut mieux qu'un lion mort, estime justement l'Ecclésiaste. » (*PI*, 28) Le fils représentait-il un lion ? Est-il donc un individu destiné à devenir le roi de la « jungle » urbaine dans laquelle le père, qui, paradoxalement incarne l'image d'homme indépassable, n'a su s'affirmer ? Allait-il grandir, devenir beau, exhibant sa jeunesse, perçue comme ostentatoire par le père jaloux, rétenteur de ses prérogatives, sur le marché sexuel ? Le fils devient une menace, un concurrent, et cette relation, désormais pervertie par le ressort tragique de cette jalousie à tiroirs, dénature le juste contact qui doit s'établir entre un père et son fils. La saine concurrence qui peut être un moteur, qui encourage le père et le fils à se dépasser, n'existe plus. La jalousie conflictuelle qui émaille la relation entre Daniell et son fils trouve un écho dans le récit mythologique de Dédale, figure de

---

<sup>1</sup> Albert CAMUS, *Le Premier homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 65.

<sup>2</sup> Cette affirmation n'est pas sans rappeler l'incipit camusien : « Aujourd'hui, Maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. » (Albert CAMUS, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, p. 9.)

l'homme moderne, ingénieur et architecte de génie, parangon de l'habileté technique. Ce dernier est jaloux de son neveu Talos. Talos, qui fit pendant sa jeunesse son éducation auprès de Dédale, avait fait preuve, dès son plus jeune âge, d'un talent qui lui permettait de dépasser dans son art son oncle, qui se trouve en position de maître et père. Ne supportant pas la renommée de ses capacités et sa réussite, Dédale décide de le tuer. La haine de Daniell vis-à-vis de son fils, qui se manifeste à travers l'indifférence et la jalousie, n'est autre que la présence sous-jacente du non-dépassement pour le père de ses conflits œdipiens. Un complexe d'Œdipe à rebours, où la mort du fils-rival, maintient l'omnipotence paternelle et la revendication de toute-puissance qui en découle, ce qui suggère même, en référence à Cronos, une forme d'immobilisme temporel incarné par l'utopie.. Le fils était susceptible de piétiner l'idéal que Daniell croit représenter. Un idéal de la figure paternelle que Daniell, lui, ne partage pas du fait qu'il n'a jamais eu l'occasion de s'identifier au père. Une absence d'idéal qui est inséparable de l'absence du "devenir-père" pour Daniell car pour devenir père, il faut inévitablement tuer son propre père. Le meurtre symbolique du Père, assimilé à un désir refoulé, est impossible et l'ombre imposante, pesante agit comme un procédé inhibiteur et castrateur. Ainsi, en se réjouissant de la mort de son fils, Daniell se destitue de son statut de père et espère échapper à la castration que lui imposerait la réussite du fils. Le discours paternaliste de Daniell n'est finalement qu'une extension de sa pensée globale sur la société contemporaine. Incapable de trouver l'apaisement dans ses relations avec Autrui, impuissant face aux progrès proportionnels à la mondialisation néo-libérale et à la crise morale, Daniell, en père moribond et lâche, voit dans la mort du fils un soulagement face à la catastrophe immanente qui touche les sociétés modernes. Il ne croit pas dans les capacités du fils à vivre dans une société où, lui, n'a pas su trouver les ressources pour survivre. Daniell n'accompagne pas son fils dans le processus de confiance en soi, d'estime de soi et d'autonomie. De Père "raté" en fils "grandiose" potentiel, Daniell mésestime avec force sa filiation. Il n'hésite pas à déstructurer le cadre paternel dans lequel le fils se doit de grandir. Il en redessine à terme les contours. Mais la prise de pouvoir du fils sur le père est inconcevable et l'impossibilité de manœuvre tout aussi réelle : le fils est voué lui-même au désastre.

La figure paternelle houellebecquienne est pourtant touchante à certains égards par son extrême lucidité. Son aspect dérisoire a même, à sa manière, un côté "héroïque" dans cette œuvre dominée par l'inquiétude et les regrets. Le père n'autorise pas la possibilité du bonheur, éphémère et toujours menacé comme la vie elle-même.

Le bonheur est aussi définitivement absent dans la relation qu'entretient le père rinaldien avec son fils Tonio. Dans *La Maison des Atlantes*, le père du narrateur, Augustin,

apparaît comme un seigneur féodal d'opérette, « l'air conquérant et le verbe haut » (MA, 143), séducteur, phallique et libidineux. Pire, le père rinaldien est un père « qui vient du dehors. Celui qui rentre le soir. Derrière lui, la mer, le port, la place publique, le forum, la rue, les bruits de la ville et du monde. Il est à contre-jour. On ne voit pas son visage. Il rentre masqué, lourd de mensonges. »<sup>1</sup> Le rapport problématique entre lui et Tonio demeure tumultueux et marqué « par la haine » (MA, 143) et la rancune. Tonio ne pardonnera pas à cet « homme qui [les] abandonna, Saveria et [lui], afin de suivre la Rosa » (MA, 143). La revanche du fils et le meurtre symbolique du père, passe par la dérision, par l'ironie, par la profanation de la sacralité sauvage du père. Tonio n'éprouve aucune prédisposition admirative pour ce père qui « retroussait sa chemise sur des avant-bras de bûcheron à ce point velus qu'on les aurait crus recouverts d'une fourrure mitée par endroits. » (MA, 143-4) Le côté sauvage, tout d'abord, n'est pas sans faire penser au grand-père biancarellien et montre la réversibilité et la spécificité de ces images. Ensuite ce même côté sauvage qui émane d'Augustin, rustre sans épaisseur, lui octroie un rôle de tyran domestique, vociférant, sarcastique, égocentrique mais renvoie également l'image dévalorisante de l'alcoolique :

Une respiration oppressée, presque un râle continu, soulevait la poitrine de mon père qui dodelinait du chef comme un ivrogne qui a vomi dans le lavabo et n'a plus la force de relever la tête. Le sommeil, en dénouant ses traits, les faisait paraître encore plus lourds, et je remarquai trois poils au bout du nez comme si un moustique de l'étang s'y était posé repliant ses pattes. De son corps se dégageait une impression de puissance, d'animalité (MA, 146)

La description est marquée par des “stigmates” de la caricature dont le “pittoresque” et la profanation du regard, du fils sur son père, dégrade totalement la figure paternelle pour n'en faire qu'une bête de foire sujette à moqueries malgré la fascination pour cette animalité paternelle. La représentation qui est donnée du père est négative, « brute ténorisante » (MA, 48) ou « ivrogne de caricature qui rentre chez lui au petit matin, en titubant, et qui bat sa femme » (MA, 150). Par conséquent, la sentence est sans appel : « Augustin n'était qu'un raté, et il ne pouvait plus se le cacher. » (MA, 193) Tonio s'oppose à la morale traditionnelle — ou en est le gardien, du côté de la vertu outragée — fortement imprégnée de valeurs classiques où le père est un miroir idéalisé ou une référence édifiante auquel il refuse de s'identifier. Augustin polarise la faillite de tout repère identitaire et symbolique. Mais la « comparaison furtive » (MA, 48) avec ce père détesté est insupportable et être perçu comme l'expression du

---

<sup>1</sup> François CAVIGLIOLI, *Le grand absent : L'histoire secrète du père méditerranéen*, op. cit., p. 42.

visage paternel est synonyme de honte. Tonio lui reproche violemment d'avoir été tenu éloigné de l'avènement du règne de l'argent et de la désillusion sociale qui en découle : « N'importe quel père plutôt que le boulanger. La bâtardise plutôt que la plèbe. » (MA, 216) Il tient pour responsable, tour à tour, sa mère puis son père, d'être au bas de l'échelle sociale à cause de la défaillance de ses géniteurs :

J'avais toutes les raisons du monde pour détester mon père, qui eût trouvé normal que je ne m'élève pas au-dessus de la condition d'ouvrier, qui m'eût laissé crever de faim sans rien perdre de sa belle humeur. Il ne serait que trop facile le portrait d'un père indigne, et il ne serait pas mensonger. (MA, 147)

Le caractère fruste et primitif du père rinaldien à la destinée sociale faible forme le terreau de la défaillance économique et culturel, cible des plaintes de Tonio :

Je crois que j'aurais moins haï Augustin s'il avait eu un peu de cette dignité d'allure et un col glacé ailleurs qu'à l'Opéra ; du reste, au parterre, ses enthousiasmes et ses coups de gueule à peine dignes du poulailler (où je m'étonnais que M. Xavier se hasardât) devaient détruire l'idée presque aristocratique [...] que donnait de lui un habit de location. (MA, 165)

La pauvreté « surexcit[e] [la] haine contre [le] père » (MA, 167) et désigne ce dernier comme freinant Tonio dans sa tentative d'évolution et de reconnaissance intellectuelle au sein de l'élite bastiaise. Homme lointain, faible socialement, Augustin est un père défaillant potentiellement destructeur mais moins du fait de la société qui lui a donné cette place que de l'individu lui-même n'hésitant pas à se saborder à cause d'une faible motivation à redonner de l'éclat à une vie décousue : « Augustin me gênait moins par son indignité en tant que père, que par son pittoresque en tant qu'individu. » (MA, 147) Tonio évoque la fainéantise et l'incapacité d'Augustin à se rendre chez un notable enclin à lui proposer un travail porteur de perspectives positives pour s'élever socialement : « Si Augustin n'avait pas eu si fort le sentiment de sa propre indignité, il aurait accepté l'invitation renouvelée avec insistance à se rendre chez ce grand seigneur pour jeter un coup d'œil sur des partitions. » (MA, 196)

Tonio est formel, Augustin est un monstre auquel il est lié jusqu'à la mort. N'ayant pas grand-chose à léguer, sinon la liberté de s'affranchir de son aura négative, la mort du Père est ardemment souhaitée : « Je ne voulais pas être comme Augustin. J'avais passé mon enfance et mon adolescence à me définir contre lui, et sa mort fut pour moi une libération. » (MA, 156) La mort du père est cause d'une « ineffable joie [...] sans commune mesure avec ce que » (MA, 228) l'on espère. La mort de la figure paternelle est sans doute le seul moment où la mère et le fils se rassemblent, se réconcilient et se comprennent. L'élimination du père

donne naissance à des sentiments maternels jusque-là refusés et dénigrés et à des formulations puissamment oxymoriques (“l’embellie du deuil” !) :

« Augustin est mort » [...]. Émergeant des couvertures où j’avais pendant quelques secondes enseveli ma joie pour mieux la savourer, je pouvais imaginer que ma mère éprouverait le même sentiment de plénitude ; sans doute ne l’exprimerait-elle pas de la même façon que moi, en exécutant une sorte de danse du scalp autour du lit — l’exubérance n’était ni de son style ni de son état d’adulte — mais nous n’allions pas moins, par exception, sourire ensemble, échanger des regards complices au cours de cette journée que le deuil embellirait. (*MA*, 209)<sup>1</sup>

L’âge de Tonio avançant, la haine du père ne s’émousse pas. Ainsi, le père, toujours de trop, doit mourir et Augustin meurt en père “inutile” :

L’indifférence avec laquelle j’accueillis la nouvelle de la mort de ma mère n’a rien de commun avec le soulagement — et c’est peu dire — que j’éprouvai de la disparition de mon père : je le prenais pour un pitre, et il l’était, d’ailleurs, par bien des côtés. Je lui aurais passé ses excentricités si je ne l’avais rendu, à juste titre, responsable de notre pauvreté, et il m’était impossible d’oublier que je n’étais, à cause de lui, qu’un étranger dans la maison des Atlantes, où je ne disposais pas d’un coin pour jouer et rêver tranquillement, où je devais sans cesse effacer les traces de ma présence et dominer mes abandons d’enfant qui rirait même le dimanche. (*MA*, 120)

La mort du père structure le roman rinaldien puisqu’il est impensable de « vénérer mort ce que l’on avait exécré vivant » (*MA*, 212). Seule la mort du père permet au narrateur de s’émanciper et de devenir un homme. Mais les choses ne sont pas si simples. Le cas de Tonio l’a bien montré, la voix du père, même mort, demeure gravée au fond de l’ancien enfant humilié et l’empêche de vivre sereinement : « Mon père n’en finira donc plus de mourir ? » (*MA*, 148). Pire encore, la généalogie sociale persiste à lui barrer « l’entrée de la caste supérieure » (*MA*, 153) L’affinité entre Augustin et Tonio étant un échec, Tonio faillira également dans son rôle de père. La relation filiale deviendra pour Tonio une sorte de repère mythique de sa culpabilité, aggravée par sa conscience de reproduire, en une sorte de fatalité familiale, la faute d’un père détesté, avec ou sans motifs réels : « J’ai l’air de me plaindre de ton attitude, Raymond, quand je fus moi-même un drôle de fils, mais au moins avais-je quelques raisons de haïr mon père. Il ne m’a pas accordé le centième de ce que je t’ai donné.

---

<sup>1</sup> Le soulagement de la mort d’un parent est également évoqué dans *L’Éducation de l’oubli* lors du décès de Renata, mère du narrateur : « on peut reprendre sa route enfin libre, enfin de plain-pied avec la vie, parce que délivré du plus insidieux des fardeaux. » (Angelo RINALDI, *L’Éducation de l’oubli*, *op. cit.*, p. 343)

Que dis-je ? Il ne m'a rien accordé du tout. » (MA, 147) Le comportement de Tonio vis-à-vis de son fils Raymond n'est pas sans rappeler celui de Daniell vis-à-vis du sien : « que je serais bête de mettre tous mes espoirs en toi qui n'es, au mieux, qu'un raté : l'être le moins fait » (MA, 22). Se refusant à toutes formes d'affection, Tonio se montre dur mais n'éprouve aucun remords à écrire à son fils que ses souvenirs ne remontent que pour « t'effacer complètement, Raymond, qui est déjà bien plus loin de moi que tous ces morts. » (MA, 107)

Le père et le grand-père biancarelliens sont les archétypes du schème de la virilité. Le père rinaldien l'est également à la différence qu'il est empreint d'un machisme rétrograde. Ainsi, la Corse a historiquement construit un schéma de virilité fondé sur l'*agon* — vendetta, engagements militaires, nationalismes —, sur le rejet des différences : « l'exaltation du patriotisme, le déroulement du grand récit national à l'occasion des cours d'histoire, les leçons de géographie qui contribuent à l'amour du sol natal préparent au sacrifice, à ce consentement, devenu aujourd'hui inimaginable »<sup>1</sup>. En ce sens, le schème de « la virilité s'identifie à la grandeur — notion essentielle —, à la supériorité, à l'honneur, à la force — en tant que vertu —, à la maîtrise de soi, au sens du sacrifice, au savoir-mourir pour ses valeurs »<sup>2</sup>. La société machiste corse actuelle n'est, d'une certaine façon, que la continuatrice de la société traditionnelle du XIX<sup>e</sup> siècle mais passée au moule de l'héritage colonial et militaire qui a très fortement marqué la culture et la société corses auquel s'ajoutent les valeurs viriles de forte cohésion du soldat, inspirée de l'armée romaine antique qui ont été reportées ensuite sur le militant clandestin<sup>3</sup>. D'autre part, on ne peut exclure la déstructuration due au libéralisme et au tout-tourisme que Marcu Biancarelli met bien en évidence sur une société totalement déstabilisée par leur introduction qui provoque des troubles profonds (suicides, accidents de la route qui sont une autre forme de suicide) et des comportements

---

<sup>1</sup> Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE et Georges VIGARELLO, *Histoire de la virilité. Volume II, Le triomphe de la virilité. Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2011, p. 8-9.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>3</sup> Il est évident que les modes de comportement et les valeurs de virilité, d'ordre, d'honneur, de lutte permanente contre le "barbare", devenu le "sauvage" ou le "salopard" dans le vocabulaire colonial, sont intimement liées au monde militaire. Or, il ne saurait être question d'oublier, surtout en Afrique du Nord et particulièrement en Algérie (il suffit de se rappeler la devise de Thomas Robert Bugeaud *Ense et Aratro*, « Par l'épée et la charrue »), les incessantes références de l'armée coloniale au précédent romain. Certes cela relève du discours, mais ce discours est devenu réalité dans le sens où il a imprégné des générations de militaires. Le fait que les Corses aient avant tout fait partie des troupes coloniales, aient activement participé d'abord à la conquête, puis à la "pacification" et enfin, de nouveau à la guerre en terre coloniale, les a profondément exposé à ce type de culture guerrière et machiste.

violents (assassinats en tous genres) sans oublier des situations de rejets (racisme sous toutes ses formes). L'affirmation du machisme apparaît alors comme une solution — fausse — pour sortir de l'impasse.

Si « [c]'est en tant qu'image que l'homme s'est défini dans toute la tradition judéo-chrétienne »<sup>1</sup>, l'image du père symbolique est construite en grande partie sur ce que dit la Loi. L'effondrement historiquement programmé de la figure des Pères et de la Loi en Occident aurait dû se faire logiquement au profit du schème féminin. Mais le constat est tout autre tant les femmes également semblent prises au piège. En effet, les lois — constitutions, textes de lois, décrets, jurisprudences, etc. — ont totalement supplanté la Loi. Jusqu'aux années cinquante, les lois n'étaient en définitive que l'émanation concrète de la Loi républicaine relayée par des représentants légaux qui étaient dans différents domaines, le *pater familias*, l'instituteur, le professeur, le maire, la police. Restaient bien encore des bribes de l'ancienne Loi, celle de Dieu et de ses représentants, Pape, prêtres et autres curés qui souffraient face au désenchantement social réel qui infiltrait les consciences et donnait une nouvelle perspective à la construction de la République contre la religion. Cette loi, héritée de la III<sup>ème</sup> République, familialiste, incarné à merveille par le général de Gaulle, dont sa condamnation de l'exploitation de l'homme par l'homme frôlait l'apolitisme, reposait sur des traditions et des structures puissantes qui se sont toutes rapidement effondrées les unes après les autres : famille, éducation, service militaire, patrie... L'apologie d'un mode de vie matérialiste, l'émergence de catastrophes écologiques et les réformes sociales dont le mouvement semble être devenu indépendant, possédant sa propre entropie, échappent totalement à la décision de l'individu mais partiellement à celles de la politique. Plus de réponse globale à la globalisation, rien que les balbutiements du local. C'est dans l'atteinte du politique, vidée progressivement de son essence, que se dessine la dérélition d'absence des Pères où, à terme, le retour du refoulé pourrait prendre la forme d'un totalitarisme quelconque. C'est donc face à cette observation que la quête du père s'avère difficile et que l'on assiste au déclin social de l'*imago* paternelle. Chez Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi la paternité apparaît vaine, voire impossible. Si biologiquement Daniell et Tonio ont enfanté mais n'assument pas le "statut de père", Marc-Antoine, quant à lui, n'envisage pas la paternité. La relation qu'ils entretiennent avec leurs propres pères est servie par une narration à la structure fragmentée illustrant l'idée de construction et de déconstruction qui, d'une part,

---

<sup>1</sup> Jean-Claude SCHMITT, « La culture de l'imago » (p. 3-36) in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Paris, janvier-février 1996, p. 4.

sollicite la mémoire pour retranscrire les souvenirs des moments passés avec le Père et, d'autre part, capte les images évanescences de la figure paternelle :

L'âge postmoderne déconstruit le moi qui apparaît de plus en plus comme fiction faite de souvenirs fragmentaires, de motivations discordantes, de causes et d'effets masqués, d'idées gaspillées un peu partout. Postmodernisme et multiplicité mentale coïncideraient autour de cette désintégration du moi, source d'illusions et de souffrances innombrables.<sup>1</sup>

Une souffrance due à l'absence du Père comme référent culturel, idéologique, identitaire mais également comme facteur de progression. Marc-Antoine, Daniel et Tonio renvoient l'image de fils fragiles loin du modèle de l'homme fort et impassible qu'on tentait de leur inculquer. Tous trois, dans la recherche du Père, cherchent à comprendre le moi multiple et complexe. Chercher le contact du Père révèle chez eux un souci narcissique, grande névrose contemporaine, qui les mène sur la voie d'une solitude qui nourrit leurs imaginaires. Dominique Rabaté traitant de la question de la solitude dans le roman moderne nous interroge : « Comment être et se sentir seul, alors que cette pensée se dit par les mots, c'est-à-dire par ce qui est social en soi ? Comment affirmer son irréductible singularité avec les mots de tous ? »<sup>2</sup> La réponse serait : par la poésie qui s'empare des mots de tous pour leur donner un écho totalement singulier mais susceptible d'être mis en partage.

Le Père défaillant et en déclin génèrerait donc la névrose qu'expriment les narrateurs biancarelliens, houellebecquiens et rinaldiens. Ces derniers se heurtent au « nom-du-père »<sup>3</sup> tel que le théorise Jacques Lacan pour désigner l'incompétence de la fonction paternelle à n'assumer que sa figure symbolique et à en délaisser le réel. Le nom-du-père trouve une résonance dans le père « intériorisé », conceptualisé par Gérard Mendel, *au nom* duquel s'exhorte la révolte contre le père<sup>4</sup> qui est conditionné par le schème du Père symbolique. Pourtant comme l'affirme Albert Nguyên « [l]e père est réel, toujours, et c'est bien pour démentir cette présence que l'enfant va se construire un père imaginaire à la mesure de ses

---

<sup>1</sup> Sylvie CAMET, *Les métamorphoses du moi : Identités plurielles dans le récit littéraire (XIX<sup>ème</sup>-XX<sup>ème</sup> siècles)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les Introuvables », 2007, p. 262.

<sup>2</sup> Dominique RABATÉ, *L'Invention du Solitaire*, Bordeaux, PUF Bordeaux, coll. « Modernités », 2003, p. 9.

<sup>3</sup> Jacques LACAN, « Le mythe individuel du névrosé ou poésie et vérité dans la névrose » in *Le Mythe individuel du névrosé*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 2007, p. 45.

<sup>4</sup> Voir Gérard MENDEL, *La Révolte contre le père : Une introduction à la sociopsychanalyse*, Paris, Payot, 1968



ambitions et de ses déceptions. »<sup>1</sup> Ainsi, ce manquement dans la relation avec le fils nourrit la névrose et la résignation. Il enferme Marc-Antoine, Daniell et Tonio dans l'attente interminable de l'approbation paternelle. Dès lors, « la fonction paternelle concentre en elle des relations imaginaires et réelles, toujours plus ou moins inadéquates à la relation symbolique qui la constitue essentiellement. »<sup>2</sup> L'*imago* paternelle qui se dégage de *Murtoriu : Ballade des innocents*, *La Possibilité d'une île* et *La Maison des Atlantes* se décline alors en plusieurs fonctions : le père symbolique biancarellien ou nom du père amené par le langage, le père réel rinaldien et enfin le père imaginaire houellebecquien fait des représentations fournies par la vision de Daniell. Mais pour se réaliser l'homme doit se mesurer mythiquement au meurtre du père puisque « [l]e vrai père, le père symbolique, est le père mort. »<sup>3</sup>

De la haine du père rinaldien au refus d'assumer ce rôle par le narrateur houellebecquien, de l'échec de la paternité au père dévoué biancarellien, Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi montrent les exigences de la paternité et les responsabilités qui en résultent. La figure paternelle a donc une place importante au sein de *Murtoriu : Ballade des innocents*, *La Possibilité d'une île* et *La Maison des Atlantes*, mais elle fait problème en mettant en scène toute une galerie de pères cruels, indifférents, absents ou tendres pour exorciser le tragique de la vie et de la relation filiale. Le référent paternel biancarellien assure la survie, prolonge la ligne du temps par le processus de transmission. Dès lors il s'oppose à la figure du père houellebecquien et rinaldien qui rompent le moule patriarcal et dont la réconciliation avec le fils est impossible. Le père se pose alors comme la figure d'un passé douloureux où la relation filiale est difficile et dont la disparition amène en apparence à retrouver la paix. À défaut d'être père et d'en exercer la fonction, ils sont contraints de s'acquitter tant bien que mal d'une tâche non souhaitée pour la plupart et devant laquelle ils se sentent impuissants. Dès lors, la mort du père traditionnel annoncerait-elle la venue du "père nouveau" de la génération montante, signalant la disparition de l'homme ancien au profit de valeurs nouvelles ? La tentation de répondre par la négative est attirante

---

<sup>1</sup> Albert NGUYÈN, « La nuit du fantasme (Bataille-Quignard) » (p. 43-83) in *L'en-je lacanien. Du fantasme au réel*, Toulouse, ERES, 2007/2 (n° 9), p. 56.

<sup>2</sup> Jacques LACAN, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », in *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1966, p. 278.

<sup>3</sup> Jacques LACAN, « Situation de la psychanalyse et formation du psychanalyste en 1956 », in *Écrits, op. cit.*, p. 469.

car, à en croire Jean-Paul Sartre, « il n'y a pas de bon père, c'est la règle ; qu'on n'en tienne pas grief aux hommes mais au lien de paternité qui est pourri. »<sup>1</sup>

### II.C.2. L'univers de la mère

L'entité féminine se présente sous de « multiples faces conjuguées et contradictoires »<sup>2</sup> qui donnent à voir le rôle essentiel de la mère et les relations qui s'établissent avec les différents protagonistes du cercle familial. La mère s'y trouve tour à tour « magnifiée, glorifiée, privilégiée jusqu'à l'outrance, ou [...] tout au contraire, abaissée, bafouée. Désignée comme bonne ou mauvaise, elle est omniprésente, omnipotente et devient un "monstre sacré" »<sup>3</sup>. La mère est considérée comme la garante de la cohésion du groupe familial et son rôle consiste à inculquer les normes et valeurs nécessaires à l'intégration de ses enfants dans la société. Dans l'imaginaire collectif du peuple corse, la mère est censée être une image centrale ayant une liaison interne et vitale avec la question de l'existence. Elle est celle qui pousse certains protagonistes à imaginer leur origine, à rechercher les souvenirs d'une culture et d'un territoire disparus, celle enfin qui, dans sa douloureuse absence, convoque sa mémoire sous la plume de l'écrivain. Mais elle n'en demeure pas moins soumise à la pensée dominante masculine d'une société déterminée par le contexte insulaire. La mémoire collective et insulaire de la Corse perpétue une image de la mère que l'on retrouve dans *Murtoriu : Ballade des innocents* et *La Maison des Atlantes*. Sacralisée, figée dans une fonction dite "naturelle" qui l'assigne aux responsabilités domestiques et éducatives, la "mamma" est le reflet d'une mythologie populaire et ses projections jouent toujours un rôle très important dans l'évolution psychique de sa progéniture.

S'il peut sembler que "l'explosion nucléaire", qui est le ressort de l'évolution post-moderne des formes d'insularisation ontologique, est projetée plus facilement qu'ailleurs sur l'insularité, l'île géographique est une scène plus convaincante qu'un autre espace pour camper les insularisations. Chez Marcu Biancarelli, la description de la mère est excessivement réduite. Cette quasi absence n'est pas due à une quelconque relation conflictuelle mais sa place ne semble pas légitime dans le déroulement de la trame narrative et sa cohésion. Toutefois les quatre seules occurrences de sa présence en font un personnage qui

---

<sup>1</sup> Jean-Paul SARTRE, *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 8.

<sup>2</sup> Nicole FABRE et Colette JACOB, *Figures de la mère*, Paris, L'Esprit du Temps, coll. « Imaginaire & inconscient », n° 6, 2002, p. 7.

<sup>3</sup> Annick LE GUEN, *De mères en filles. Imagos de la féminité*, Paris, PUF, coll. « Épîtres », 2001, p. 21.

maintient son aura et détient une certaine puissance. La mère biancarellienne demeure le ciment des relations intrafamiliales et s'affirme comme la figure autour de laquelle gravitent et se développent les autres membres. Comme l'indique Marc-Antoine, « [d]e temps en temps, ma mère et ma tante s'emploient à entretenir les liens familiaux, le remède, selon elles, à l'éparpillement des familles modernes étant, sans conteste, un bon repas. » (*MU*, 189) La mère représente l'origine vers laquelle les personnages font un retour presque saisonnier pour célébrer la mémoire généalogique :

Il faut dire que, l'été, les Sarconi sont un peu le lieu de rendez-vous de toute la famille. Ma mère vient y passer quelques mois comme la plupart des citadins sensés qui fuient la frénésie estivale et le reste de la famille la suit peu de temps après tantôt pour une simple demi-journée tantôt pour deux jours de repos complet. (*MU*, 136)

Elle est inspiratrice, reposante, douce et se démarque de la société bouillonnante que l'on fuit comme pour retrouver les bras protecteurs de la mère-nature, aimante et garante de la perpétuation et de la glorification du statut de la famille. La frénésie estivale voit débarquer un flux de touristes synonyme d'ouverture à l'Autre, de différence. La mère à l'inverse s'éloigne de ce tumulte pour retrouver la quiétude du village d'origine comme symbole de la tradition et de la mémoire s'opposant à la modernité citadine. La figure maternelle de Marcu Biancarelli est donc celle de la mère respectée, qui est « pleine d'indulgence pour les partis pris de mon pauvre père » (*MU*, 190) sur les spécificités culturelles insulaires. Nul ne lui conteste son influence et son autorité au sein de la famille ; mais sa puissance cachée va au-delà de celle des hommes de la famille.

La mère biancarellienne a l'honneur d'être une mère respectable qui exerce un véritable pouvoir sur le foyer et les affaires domestiques. De sa présence dépend la succession du patrimoine évoqué par Marc-Antoine au sujet de son frère Bastien puisqu'« il héritera également de la maison de famille en plaine quand ma mère ne sera plus là. » (*MU*, 46) La figure maternelle biancarellienne diverge d'un certain mériméisme qui associe l'identité culturelle de la mère corse et son référent insulaire aux stéréotypes d'une femme jalouse, envieuse, en proie à une violence favorisant l'émergence d'un sentiment de rivalité et d'enjeux politiques<sup>1</sup>. Ceux-ci ne trouvent d'écho que dans la vision déformée d'un certain romantisme exotique.

---

<sup>1</sup> Voir Frédérique VALERY, « La vision du patrimoine corse par Prosper Mérimée » (p. 59-72) in Jacques ISOLERY (dir.), *Fert'îles 2, L'occupation littéraire des sols insulaires*, Bastia, Sammarcelli, 2014

Ça m'emmerde vraiment de penser à Mérimée à ce moment précis et d'avoir moi aussi cette référence à l'esprit. Mais il se trouve que Mérimée a été le premier à nous faire passer à la postérité. Ce type est venu ici un jour, avec sa tronche de cul, animé de l'orgueil des conquérants. Il a bel et bien vu quelque chose de ses propres yeux. Je ne dis pas que c'était un imbécile, absolument pas, il a tenté de comprendre mais j'ignore s'il en avait les moyens. Il a vu des femmes qui se griffaient le visage en pleurant, il a entendu les chants funèbres puis nous nous sommes mis à croire que tout cela était du folklore, mais aujourd'hui je ne sais plus trop (MU, 264)

Dans *La Maison des Atlantes*, Angelo Rinaldi brosse le portrait du personnage maternel qui ne correspond pas toujours à la représentation habituelle que l'on se fait de la mère, symbole de vertu, d'amour et d'attachement. Mais au-delà de l'image peu conventionnelle suggérée par le narrateur, la mère est toujours liée à la Corse. La mère rinaldienne s'appelle donc Saveria mais son fils l'appelle le plus souvent par son prénom ce qui traduit une véritable incommunicabilité entre eux : « En son absence, devant des tiers, je ne désignais jamais ma mère que par son prénom. "Maman" m'eût écorché la bouche. » (MA, 296) En refusant d'appeler sa mère « maman », Tonio lui refuse toute manifestation d'affection et la considère comme une femme avant de la considérer comme une mère. Si Tonio naît de Saveria, celle-ci ne "devient pas mère" sous le regard du fils trop distant. Ce déni d'affection redouble la privation d'existence personnelle par son mari Augustin.

La mère rinaldienne est condamnée à se faire humilier devant les gens sans avoir la possibilité de répondre et doit subir le règne d'Augustin, le *pater familias* qui croit posséder tous les droits sur les siens. Seule la fonction reproductive lui confère une existence reconnue au sein de la société. La relation sexuelle est réduite au minimum, ne se conçoit pas comme un échange jouisseur et l'infidélité du père doit être acceptée car « dans une ville où l'espionnage mutuel rend l'adultère malaisé, on appréciait certainement la discrétion d'un Augustin qui, pressé d'atteindre le chiffre des "mille e tre", se souciait peu qu'une faiblesse fût sans lendemain. » (MA, 147) Le rôle de la mère se redéfinit ainsi passant d'une structure horizontale, où chaque membre possède son rôle et sa fonction œuvrant par complémentarité, à une structure hiérarchisée verticale où la figure maternelle se retrouve niée et "déféminisée". Imposante par sa retenue, incontournable par la privation qu'elle s'inflige, la mère rinaldienne ne s'inscrit pas dans l'évolution structurelle d'une gynécocratie et se retrouve submergée par les valeurs patriarcales. La mère, "sous-femme" d'un univers qu'elle enfante, s'oppose ainsi au "surhomme" : de leur coït sans plaisir naît l'enfant-Roi. Le patriarche et l'enfant-Roi agissent comme une chape de plomb sur l'émancipation féminine et la pleine réalisation de sa

personne. Malgré le délitement de sa personnalité et de sa féminité, elle demeure la mère-utérine qui assigne au fils la transmission de normes et de valeurs qui l'aideront à prendre sa place dans la *civitas*. Sa particularité essentielle est de contrôler cette genèse et d'en rendre possible l'évolution dynamique. Elle répercute ainsi sur sa filiation, un schème de masculinité avec la passion qu'elle n'a jamais eue pour son époux. Mais cette passion n'est pas réciproque et Tonio ne peut que constater l'échec de la relation qu'il entretient avec sa mère : « je me mis à la haïr avec violence. » (MA, 326)

Saveria est corse et vit en Corse. Sa présence dans l'île est parfois le prétexte d'un retour du narrateur en quête de ses origines. Renvoyant à une certaine conception de la société insulaire avec ses interdits et ses mystères, la figure maternelle rinaldienne entretient un commerce familier avec la mort. En Corse, le veuvage offre une position sociale enviable pour tout insulaire<sup>1</sup>. La mort de l'époux

dissipant les équivoques, la réintérait dans la société à un rang défini : par sa grâce, Saveria redevenait une femme mariée comme les autres et, qui mieux est dans l'île, une veuve (sort enviable en ce qu'il suppose l'investiture du drame, de la fatalité aveugle devant laquelle chez nous on s'incline avec une sorte de respect gourmand). (MA, 219)

Pourtant, malgré cette "délivrance", elle reste la mère prostrée, réduite à l'inexistence et rejetée dans le néant. Tonio, jugeant la situation incompréhensible, condamne cette soumission à l'événement. Le rôle suffocant de la présence maternelle, typiquement méditerranéen, qui tient à la place centrale qu'elle joue dans le schème nucléaire de la famille et de la structure communautaire, témoigne de l'indéracinable intériorisation du sentiment d'infériorité de la femme qui trouve néanmoins son compte dans l'ordre qu'elle représente et qu'elle perpétue en maintenant l'union du cercle sacré de la famille, du clan.

Tonio a donc passé son enfance et son adolescence élevé par la mère, personnage haï, qui néanmoins exerce une certaine fascination sur le narrateur de l'univers romanesque rinaldien. Saveria figure la mère aimante mais injustement reniée. Le personnage de la mère joue un rôle primordial dans *La Maison des Atlantes*. Puisque divorcée, elle n'est pas proche de l'idéal des parents, de la norme, de la société puisqu'elle est la représentation de la mère

---

<sup>1</sup> Je pense notamment au témoignage autobiographique de Pantaléon Alessandri qui atteste de cette réalité sociologique : « À cette époque [en 1954], en Corse, une femme qui divorçait devenait quasiment une putain. Remariée, [ma mère] perdit très vite son nouveau conjoint dans un accident de la route. Dans son malheur, elle a accédé à un statut bien plus flatteur, celui de veuve » (Pantaléon ALESSANDRI, *Indépendantiste Corse : Mémoires d'un franc-tireur*, Paris, Calmann-Levy, 2001, p. 19-20).

humiliée asservie en tant que domestique à la bourgeoisie insulaire. Tout juste est-elle une épouse attentionnée, une travailleuse, une bonne mère, mais elle n'est ni un sujet sexuellement désirable ni un support de tendresse. Saveria agit comme un agent du déséquilibre affectif de l'enfant. Sans le vouloir, elle le pousse vers un état généralisé de déception notamment lorsque Tonio « ne la considérai[t] pas encore comme une paysanne dont les bourdes en public [le] mettaient au supplice » (MA, 30).

Le dénigrement et la résistance à la mère sont autant d'exemples du complexe maternel négatif dans lequel les modes de comportement de Tonio sont formés exclusivement par opposition à ceux de la mère. Tonio se lance toujours sans ménagement dans la lutte contre la personnalité de sa mère. Ce complexe maternel mène à des difficultés conjugales, à un sentiment d'indifférence totale à la famille au profit de l'univers livresque auquel lui donne accès la bibliothèque de M. Xavier :

À ces livres, ingurgités sans contrôle, je suis redevable de ce que j'appellerai comme Stendhal, dans *Henri Brulard*, ma « seconde éducation ». La première étant représentée par Saveria qui avait beau m'imposer d'éteindre la lumière, j'étais déjà perdu pour elle. (MA, 93)

Excédé par l'image que renvoie sa mère, Tonio fuit d'abord dans la lecture puis dans l'amour pour Nora et la course à l'argent pour s'assurer une autonomie et une identité propres. Sur son lit d'hôpital, dans la longue réminiscence du cours pris par son existence, Tonio avoue, non sans éprouver un « remords » (MA, 116) qui ne saurait pourtant être « une consolation pour un athée » (MA, 116) et qui « n'efface aucun de nos actes » (MA, 116), que, « si elle me voyait, Saveria serait contente du chemin que j'avais parcouru. Mais quand je faisais un bilan, je ne me disais rien au sujet de Saveria ; je m'étais éloigné d'elle bien avant sa mort, survenue pendant la guerre, quand l'île était coupée du continent. » (MA, 116) Saveria est une mère répudiée, avec des manques et des défauts, une mère au discours duquel Tonio ne veut pas s'identifier. La dualité d'une maternité en souffrance et d'une toute-puissance de la figure maternelle prend sa source dans le pouvoir d'influence dans et sur l'imaginaire rinaldien des ambiguïtés et des contradictions de la relation fils-mère vécue dans la société et culture corse. Une des réponses à la complexité de cette relation se tient peut-être dans la stricte répartition traditionnelle des cercles concentriques insulaires que composent la famille, le clan, le village, la région, l'île :

Être corse, c'est d'abord appartenir à une famille et à un village ; ces deux entités en supposent une autre qui les englobe : l'île, le corps primitif. Chacun de ces trois domaines

d'appartenance définit un aspect de l'identité corse ; les trois ensembles couvrent l'essentiel de ce dont le corse a besoin pour se reconnaître comme tel. Les paliers s'imbriquent et se complètent, si bien que chacun d'eux remplit même une certaine fonction de modèle pour les autres. Sous une perspective particulière, le village est perçu comme une famille ainsi que l'île ; d'un autre angle, ce sera la famille et le village qui seront considérés comme des corps primitifs qui se reproduisent à des échelles inférieures.<sup>1</sup>

La structure relationnelle par cercles concentriques est alors perçue comme un ordonnancement cohérent du monde malgré le cadre de réclusion inhérent à l'insularité. Une insularité rinaldienne qui façonne une culture traumatique de la honte *par* la mère que Tonio vit comme une régression narcissique favorisant une inertie et une pesanteur dans les rapports sociaux qu'entretient Saveria, mère victime, et l'environnement insulaire. La honte vécue par Tonio dans l'amertume se pose à travers une double injonction de destruction du moi et de l'autre. Néanmoins, les sociétés méditerranéennes procèdent à une survalorisation du rôle sentimental de la mère et il est commun de mentionner le poids affectif des femmes méditerranéennes qui souhaitent régner sans partage sur l'avenir de leur filiation dont elles surveillent les actions et intentions. La mère corse ne déroge pas à cet archétype puisqu'elle fait preuve — maladroitement par moments — d'un fort ascendant sur ses enfants dans le processus qu'est la transmission de l'identité culturelle et ethnique. Elle désire, par ailleurs, endosser le rôle de ciment social au sein du cercle concentrique de la famille. D'ailleurs l'aphorisme du droit romain résonne : *mater certissima, pater semper incertus*.

Saveria rappelle un environnement de pauvreté et c'est en ce sens qu'en reniant sa mère, Tonio renie son passé. La pauvreté lui pèse comme une humiliation obsédante dont Saveria est le signe. C'est donc face à cette situation chronique héritée de la naissance que Tonio se réfugie dans la solitude et le travail : « J'étudiais avec le même acharnement que Saveria apportait au récurage des casseroles, redoutant que sa cuisine sente le roui. J'étudiais pour effacer l'odeur de la pauvreté. » (MA, 321) Lors d'une remise des prix, Tonio se refuse à informer sa mère de crainte qu'elle ne l'accompagne. Il n'est plus Tonio-le-fils-de-Saveria, mais éprouve soudain « l'impression exaltante de n'être que le fils de [s]es œuvres, sans passé, sans famille, tellement plus libre, à tout prendre, que [s]es condisciples flanqués de parents, d'oncles et de cousines en grand tralala qui piaillaient. » (MA, 329) Il la tiendra de même à l'écart de son mariage. Bien plus tard, redoutant la mort, se sentant désorienté et abandonné, Tonio, tentera un dernier geste vers celle qu'il avait autrefois repoussée :

---

<sup>1</sup> José GIL, *La Corse, entre la liberté et la terreur*, Paris, La Différence, 1984, p. 52.

Puisque je n'ai pas le goût d'écrire, ce soir, je me tournerai vers ma mère ; je tenterai de la retenir, comme lorsqu'elle passait devant l'église Saint-Roch en sortant du lycée où je l'avais reniée, mais je crains qu'elle ne m'écarte à nouveau de son chemin et ne m'abandonne à mon univers de remords — le plus stérile de tous car, enfin, le remords, que change-t-il au passé ? (MA, 372)

La mort de la mère, silencieuse et fière, marque une rupture sans retour. Lorsque Tonio, fortement diminué par la maladie, est en proie à une crise de doute et de remords, il prend conscience que sa mère vit à travers lui et il regrette qu'elle ne soit plus présente pour l'accompagner et le soutenir dans cette douloureuse agonie : « Mais ma mère n'est pas venue, et j'ai compris maintenant qu'elle mourrait en même temps que moi. » (MA, 33)

Contrairement à *La Maison des Atlantes*, la figure maternelle est quasi-absente de l'œuvre houellebecquienne. Cependant quelques références subsistent notamment sur la mère d'Isabelle, étant donné que cette dernière et Esther sont des femmes sans enfants, nullipares, et n'envisagent à aucun moment la maternité. La maternité est une période cruciale d'une intensité unique, valant tous les discours, dans la vie d'une femme. Une nouvelle manière de se projeter dans le futur, en tant que femme, en tant que mère, mais aussi de reconsidérer son passé et ses origines. Or dans *La Possibilité d'une île* la transmission n'existe plus, laissant place à un individualisme aggravé. Est-ce que les « kids définitifs » (PI, 36) ont vraiment envie de faire d'autres "kids" à l'aune d'une société vantant l'immortalité et la perpétuation d'un soi complètement libéré des contraintes familiales ? Rien n'est moins sûr, surtout concernant Esther, "la veuve noire" houellebecquienne, qui ne songe pas à fonder une famille étant trop égocentrique et jeune pour concevoir la maternité comme un projet de vie épanouissant. Être mère dans l'espace social, c'est revêtir le masque de la femme sacrificielle qui envisage le partage, la concession, l'éducation, l'amour véritable et sa relation avec l'autre, chair de sa chair, plus important que tout ressenti personnel. Ne valorisant que l'amour physique, Esther serait-elle capable d'aimer quelqu'un profondément dans une relation autre que celle soumise à l'attrait érotique et d'assumer le rôle de mère ?

Dans notre esprit, ou plutôt dans notre cœur, on continue de penser l'amour maternel en termes de nécessité. Et malgré les intentions libérales, on ressent toujours comme une aberration ou un scandale la femme qui n'aime pas son enfant. Nous sommes prêts à tout expliquer et à tout justifier plutôt que d'admettre le fait dans sa brutalité. Au fond de nous-



mêmes, nous répugnons à penser que l'amour maternel n'est pas indéfectible. Peut-être parce que nous refusons de remettre en cause l'amour absolu de notre propre mère.<sup>1</sup>

Esther n'a pas connu l'éducation d'une mère. Elle évolue dans un contexte où les repères familiaux sont ébranlés, les rôles inversés et la monoparentalité est perçue comme seul vestige de la structure familiale, puisque Esther « vivait seule avec sa sœur, enfin sa sœur avait quarante-deux ans et lui avait plutôt servi de mère » (*PI*, 176). N'ayant pas connu "l'amour absolu" d'une mère, serait-elle capable d'en reproduire les codes ?

Cet amour, Isabelle l'a connu et s'efforce de le rendre le plus sincèrement possible à sa mère qui compte ses derniers jours. Isabelle fait partie de la dernière génération d'humains ayant encore des valeurs de partage et de respect envers la figure maternelle. Elle accompagne vers la mort celle qui lui a donné la vie. La relation entre Isabelle et sa mère est en tous points opposée à celle de Saveria et Tonio puisqu'elle répond à un rapport traditionnel d'affection, d'amour et de soutien indéfectible dans la douleur, et ne laisse pas place aux reproches et à la détestation : Isabelle « attendrait la mort de sa mère pour la soigner jusqu'au bout, et pour ne pas lui faire de peine. » (*PI*, 368) Mais Isabelle n'en reprendra pas le rôle. Trop intimement touchée par la dégradation physique résultant de l'emprise agressive du temps, elle préférera mettre fin à ses jours plutôt que tenter de donner la vie avec Daniel<sup>1</sup>. Ils sont un couple sans enfant et ne ressentent pas le besoin d'enfanter, ce double indice d'égoïsme et d'illusion :

À tout observateur impartial en tout cas il apparaît que l'individu humain *ne peut* pas être heureux, qu'il n'est en aucune manière conçu pour le bonheur, et que sa seule destinée possible est de propager le malheur autour de lui en rendant l'existence des autres aussi intolérable que l'est la sienne propre — ses premières victimes étant généralement ses parents. (*PI*, 65-6)

Finalement, Isabelle et Esther vivront une maternité par procuration, où l'enfant, fruit de la volonté de se reproduire et de protéger, sera remplacé par un chien puisque « [n]on seulement les chiens sont capables d'aimer [...] mais ils constituent pour les humains un excellent *sujet de conversation* — international, démocratique, consensuel. » (*PI*, 78) Il est l'enfant du couple Isabelle et Daniel<sup>1</sup> qui reconnaît tout de même que « c'est facile d'être optimiste quand on s'est contenté d'un chien, et qu'on n'a pas voulu d'enfants » (*PI*, 81). Un couple sans désir de transmission, sans envie de faire palpiter le lien vital qui fait passer du couple à la famille. Si l'enfant est soumis à une certaine lenteur de développement, celui-ci ne pouvant

---

<sup>1</sup> Elisabeth BADINTER, *L'Amour en plus. Histoire de l'amour maternel (XVII-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Flammarion, coll. « Documents et Essais », 1980 (réédition 2010), p. 22.

être autonome avant, au minimum, l'âge de six ou sept ans, le temps de dépendance totale est extrêmement long par rapport à d'autres espèces animales, canine en particulier. Un chien ne menace donc pas l'équilibre conjugal et peut tenir le rôle d'un enfant sans en exiger la même nécessité de protection. Et puis, « le bienfait de la compagnie d'un chien tient à ce qu'il est possible de le rendre heureux ; il demande des choses si simples, son ego est si limité. » (PI, 11) Daniell1 affirmera aussi qu'« à travers les chiens nous rendons hommage à l'amour, et à sa possibilité. » (PI, 186) À défaut d'amour partagé avec un enfant, le chien semble un parfait compromis et « c'est ainsi que Fox fit son entrée dans nos vies ; et, avec lui, l'amour inconditionnel. » (PI, 74) Esther exprime aussi les prémices d'un instinct maternel pour tout être « pouvant être un frère ou une sœur plus jeune, un animal domestique, peu importe. » (PI, 214-5) Le chien pouvant combler le manque d'enfant, il sera donc cloné pour suivre Daniell à travers toutes les existences de clones à venir. D'autant plus qu'avec l'accès à l'immortalité « les hommes du futur naîtront directement dans un corps adulte, un corps de dix-huit ans, et c'est ce modèle qui sera reproduit par la suite » (PI, 236). En éludant totalement la période de socialisation de l'enfant et le stade génital de la puberté et de l'adolescence, l'immortalité réduit à néant les pulsions qui mènent à la reproduction. En allongeant sa durée de vie, c'est l'autre qu'on refuse, qu'on tue. Dans *La Possibilité d'une île*, la pulsion qui est liée à la symbolique et à l'imaginaire, fruits de l'éducation humaine, n'a pour objet que l'amour. Les personnages houellebecquiens accordent à Fox les mêmes caractéristiques qu'à un enfant dans la mesure où l'attachement aux animaux de compagnie est particulièrement important chez les divorcés, les célibataires, les veufs, les couples sans enfant. Des rôles que vont assumer tour à tour Daniell1, Isabelle et Esther. Fox est une «éponge à émotions» qui encourage le transfert affectif de l'enfant à l'animal. Un transfert affectif qui s'articule autour de l'organisation binaire de la relation oscillant entre conjugalité et parentalité : avec la présence d'un chien, le couple parental se maintient par-delà le couple conjugal, marqué par la difficulté à résoudre ses conflits. À la mort définitive de Fox, Daniel25 aura des regrets profonds et une tristesse aussi incommensurable qu'à la mort d'un enfant : « Je savais maintenant avec certitude que j'avais connu l'amour, puisque je connaissais la souffrance. » (PI, 458) Un tel surinvestissement affectif vient de ce que l'animal n'est plus l'enfant que l'on aimerait avoir mais le substitut de celui que l'on a été. En le cajolant, en l'entourant de tendresse, c'est son enfant intérieur que l'on nourrit de tendresse. Finalement, le chien concentre toutes les attentions, il est un être transitionnel pour pallier l'absence de l'enfant, il exprime un amour que les protagonistes ont du mal à donner et à recevoir. L'image canine a souvent joué un rôle dans la littérature et il est commun de lire que

l'amour d'un chien vient après celui d'une mère. Cependant Michel Houellebecq brouille les pistes et ébranle cette hiérarchie : « Pensant à Fox je pris conscience que l'assassinat d'un chien m'aurait choqué autant que celui d'un homme, et peut-être davantage. » (*PI*, 291)<sup>1</sup>

Alors, quelle est la représentation de la figure de la mère houellebecquienne si les personnages semblent si démunis d'affection maternel ? Elle est un amour impossible, une histoire qui ne s'est pas écrite, l'ombre planante d'une figure qu'on nomme sans jamais la voir. L'absence d'amour maternel donne naissance à une impossibilité du bonheur et si Isabelle et Esther portent en elles l'espoir d'une relation heureuse et épanouie, celle-ci n'est qu'éphémère et sera vouée à l'échec face à un cynisme diffus et asocial et à la vieillesse inéluctable, malgré les promesses élohimites. Comme « l'homme n'a jamais pu aimer, jamais ailleurs que dans l'immortalité [ce] pourquoi les femmes étaient plus proches de l'amour, lorsqu'elles avaient pour mission de donner la vie » (*PI*, 402-3), il ne saurait y avoir d'amour réussi pour la femme houellebecquienne qui a refusé le rôle de mère. Le cercle est aussi vicieux que son double inversé qu'évoque Daniel<sup>25</sup> : « Jusqu'à quand se perpétueront les conditions du malheur ? [...] Elles se perpétueront [...] tant que les femmes continueront d'enfanter » (*PI*, 435). Dans *La Possibilité d'une île*, donner la vie est une tragédie, « le seul fait d'exister [étant] déjà un malheur. » (*PI*, 471)<sup>2</sup> On pense aussi à Angelo Rinaldi : « Mon intelligence vantée sans relâche, et qui me rendait si différent d'elle, ne risquait-elle pas d'apparaître, dans ces conditions comme le signe de la tare qui aurait frappé ma naissance et comme son rachat ? » (*MA*, 215) L'absence de la figure maternelle peut s'expliquer par le vécu personnel de Michel Houellebecq qui évoque son malaise « due à la défaillance première de l'imgo maternelle »<sup>3</sup> :

Lorsque j'étais bébé, ma mère ne m'a pas suffisamment bercé, caressé, cajolé [...]. Aujourd'hui encore, lorsqu'une femme refuse de me toucher, de me caresser, j'en éprouve une souffrance atroce, intolérable ; c'est un déchirement, un effondrement, c'est si effrayant

---

<sup>1</sup> La relation étroite entre la figure maternelle et la place de l'animal domestique est également présente chez Patrick Modiano rappelant étrangement la situation de Daniel<sup>11</sup> : « C'était une jolie fille [la mère] au cœur sec. Son fiancé lui avait offert un chow-chow mais elle ne s'occupait pas de lui et le confiait à différentes personnes, comme elle le fera plus tard avec moi. Le chow-chow s'était suicidé en se jetant par la fenêtre. Ce chien figure sur deux ou trois photos et je dois avouer qu'il me touche infiniment et que je me sens très proche de lui. » (Patrick MODIANO, *Un pedigree*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 9)

<sup>2</sup> On pense aussi à Chateaubriand : « Ma mère m'infligea la vie. » (François-René DE CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, tome 1, Livres I à XII, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 2001, p. 53)

<sup>3</sup> Marie-Claude LAMBOTTE, *Le Discours mélancolique. De la phénoménologie à la métapsychologie*, Paris, Anthropos-Economica, coll. « Psychanalyse », 1993, p. 216.

que j'ai toujours préféré, plutôt que de prendre le risque, renoncer à toute tentative de séduction. [...] Je le sais maintenant : jusqu'à ma mort je resterai un tout petit enfant abandonné, hurlant de peur et de froid, affamé de caresses.<sup>1</sup>

En accusant la figure maternelle à qui il reproche un manque flagrant de douceur et de tendresse, Michel Houellebecq stigmatise la société contemporaine qui institue l'individualisme et l'égoïsme comme principes de vie poussant chaque jour un peu plus l'individu dans la solitude et le manque d'amour, car « le premier don, c'est l'amour maternel »<sup>2</sup>, et parce que cette « opposition entre l'érotisme et la tendresse [est] l'une des pires saloperies de notre époque, comme l'une de celles qui signent, sans rémission, l'arrêt de mort d'une civilisation. » (*PI*, 93) La recherche perpétuelle de la présence rassurante, protectrice et bienfaisante de la mère évoquée dans le texte « Mourir » de Michel Houellebecq rappelle la situation de Daniell lorsque commence sa relation avec Isabelle et qu'il revêt le masque, malgré son apparent cynisme, d'un homme qui est intérieurement un tout petit garçon, voire un bébé : « Je voyais ses mamelons bouger au rythme de sa respiration. J'avais envie d'en prendre un dans ma bouche, de téter et de ne plus penser à rien. » (*PI*, 35) Son amertume irréconciliable envers la figure maternelle rappelle celle de Tonio envers Saveria. C'est donc l'absence de la mère idéale qui est la source du malheur et qui oblige les narrateurs tiraillés entre l'idéal de l'exil hors du monde et celui de l'accomplissement dans le monde à opérer un choix irréversible : « Avant toute tristesse, avant tout chagrin ou tout manque nettement définissable, il y a autre chose, qui pourrait s'appeler *la terreur pure de l'espace*. » (*PI*, 418) Cette "peur" primale du nouveau-né, pleurant à chaudes larmes afin de prévenir sa mère de son mal-être et regagner ses bras, n'y fera rien. L'histoire se répète, inlassable, cruelle : la mère a abandonné l'enfant, et ce dernier, délaissé, enfermé dans cet espace où aucun espoir de rédemption n'est permis, où l'heure du pardon est révolue, attend la mort : « L'espace vient, s'approche et cherche à me dévorer. Il y a un petit bruit au centre de la pièce. Les fantômes sont là, ils constituent l'espace, ils m'entourent. Ils se nourrissent des yeux crevés des hommes. » (*PI*, 419) « Les yeux crevés » peuvent être perçus comme une référence à Œdipe, où Daniell, titubant, rejeté de la société, cherche une mère qui ne le reconnaît pas, le plongeant dans le noir et la solitude. Alors condamné pour être né, Daniell attend la mort, à

---

<sup>1</sup> Michel HOUELLEBECQ, *Mourir*, 2005, article publié sur le blog personnel de Michel HOUELLEBECQ, aujourd'hui hors-service mais disponible sur <http://www.oliviersteiner.fr/blog/?p=490>

<sup>2</sup> Bruno VIARD, *Houellebecq au laser. La faute à Mai 68*, Nice, Les Éditions Ovidia, coll. « Chemins de pensée », 2008, p. 25.

défaut d'être attendu, par cet Autre qui ne vient pas et qui ne viendra plus autrement que sous son autre face : la Mère majuscule de la mort.

### II.C.3. L'enfant d'ailleurs, l'enfant victime

Deux "types" de représentations de la figure enfantine s'expriment au sein du corpus, "l'enfant-venu-d'ailleurs" chez Marcu Biancarelli et "l'enfant-victime" houellebecquien et rinaldien. Ces représentations répondent à l'incarnation de certains traits caractéristiques enfantins mis en scène ainsi qu'aux attitudes et aux projections des adultes sur ce dernier. L'enfant passe de « rudiment d'adulte »<sup>1</sup> à une conception plus ethnocentrée où son rôle paraît essentiel. Centre de la famille nucléaire, il cristallise bon nombre d'interrogations et fait preuve de lucidité et de sens critique sur le milieu qui l'entoure ne cessant ainsi d'approfondir le fossé qui le sépare des parents.

La figure de l'enfant apparaît au sein de l'œuvre biancarellienne lorsque Marc-Antoine évoque un souvenir d'enfance qui demeure douloureux puisque cette réminiscence questionne la représentation de l'enfant et de sa place au sein de la société insulaire. Une intégration difficile dans l'espace corse qui désigne l'enfant biancarellien comme "l'enfant-venu-d'ailleurs", tiraillé entre langue maternelle et langue d'adoption. Le souci de la langue altère le rapport social et affectif que l'enfant entretient avec l'altérité : « Quand j'étais enfant et que nous revenions du continent pour l'été afin de passer deux mois dans un village de montagne, j'étais, au milieu de tous ces gens, la seule personne à ne pas savoir parler corse. » (MU, 47) L'enfance biancarellienne est marquée par la stigmatisation. Pour Marc-Antoine, la volonté d'assimiler le corse, dans un processus d'apprentissage langagier, est synonyme à ses yeux d'intégration réussie. Mais celle-ci se refuse à lui tant qu'il n'arrive pas à maintenir une dynamique relationnelle avec les représentants d'une autre génération, plus traditionnelle, plus nombriliste. En effet, « avant d'avoir le courage de parler avec les anciens, [Marc-Antoine] ne [s]'exprimai[t] en corse qu'avec le chien. » (MU, 48) Si le chien n'est pas doué de parole il représente la possibilité d'une complicité qui ne rejettera pas Marc-Antoine pour sa différence. Cette manière de considérer le chien comme un être suspendu dans le temps défini de l'enfance donne à l'enfant l'accès à une réalité à part. Si Marc-Antoine considère l'espace insulaire comme un espace de loisirs bucoliques que l'on rejoint lors des longues périodes estivales pour y retrouver ses racines et à terme s'enraciner, c'est malgré tout avec le

---

<sup>1</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *À la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, Paris, Éditions Cynara, 1988, p. 466.

statut d'un "étranger" qu'il débarque en Corse : « je vivais deux mois en montagne avec des représentants d'un autre temps. Mais c'était ainsi, je venais d'arriver alors qu'eux étaient nés là, ou avaient débarqué en Corse peu de temps auparavant accrochés à une plaque de liège, j'étais donc le pinzutu. » (MU, 49) Le terme « pinzutu » est un peu péjoratif. On désigne ainsi les Français du continent, le continental, parfois même le Corse de la diaspora selon son éloignement de la culture insulaire. L'enfant biancarellien se heurte au rejet et se sent exilé dans le microcosme insulaire. Marc-Antoine est pris à partie avec son frère par de jeunes Corses et prend conscience avec effroi que la société insulaire est peuplée d'individus pusillanimes : « De plus, à trente contre deux, il leur était plus facile de trouver du courage. C'est à cette époque que je compris que mon pays était aussi un peu lâche. » (MU, 49) Sous le masque de la personnalité, se manifeste à travers son actualisation dans le langage une identité morcelée en proie à la solitude. Pour maîtriser la réalité, l'enfant qu'est Marc-Antoine a recours à une activité de mémorisation : « Pour répondre à ces gens qui me menaçaient, j'ai appris leurs mots, leurs expressions et leurs proverbes. À la fin, ils ne me menaçaient plus, puis ils sont morts et je suis resté là, seul avec cette langue. » (MU, 48-9)

La Corse peut être appréhendée comme l'archétype du monde de l'enfant biancarellien. L'espace insulaire en préfigure l'isolement et l'éloignement car c'est bien du passé remémoré que surgissent les visions les plus claires : « Quand j'y repense aujourd'hui, je crois qu'en fait j'étais bien plus corse, de culture et d'âme, que les pourritures puantes qui se moquaient de moi. » (MU, 49) L'entrelacement des thématiques de l'enfance, de la violence et de l'exil permet la représentation de la figure enfantine. L'arrivée en Corse de Marc-Antoine répondant au processus de déterritorialisation puis de reterritorialisation, est vécue comme un traumatisme. Le territoire insulaire n'est pas un simple support. C'est un lieu d'innovation, d'interaction, de formation, d'organisation. C'est au contact de la culture corse et de la rencontre violente avec de jeunes insulaires que Marc-Antoine repense son histoire personnelle et familiale laquelle n'appartient plus à la simple contingence, mais acquiert une résonance morale plus vaste. Sous couleur de prétérition, le narrateur avoue : « Voilà cette enfance que je n'évoque jamais. » (MU, 49). Traités de « Sales Français ! » (MU, 49), à « deux contre vingt, voire trente, mon frère et moi avons appris à baisser la tête, à faire semblant de ne pas entendre. » (MU, 49)

Au fil du souvenir, l'enfant surmonte ses traumatismes au fur et à mesure qu'il passe de l'enfance à l'âge adulte grâce à sa soif de découverte et à l'acculturation endogène qui s'établit lors de son arrivée en Corse, grâce à son implication dans la vie sociale insulaire, mais aussi à une véritable forclusion de son identité continentale. La lutte culturelle à laquelle

il a participé pour asseoir sa légitimité forge sa nouvelle identité, car son enfance marquée par la violence sociale ne représente plus un tropisme psychologique aliénant :

J'ai fini, et même rapidement, grâce à une sorte de métabolisme psychique propre aux enfants, par quasiment effacer de ma mémoire cette première vie. Et à force de ne plus y faire référence, de ne plus parler de là-bas, j'ai été accueilli par mes camarades comme l'un des leurs. Je n'ai enfin plus entendu de plaisanteries à ce sujet ni de menaces — plus de menaces, surtout. (*MU*, 50)

La Corse qui l'accueille après l'avoir rejeté présente un double aspect puisqu'elle constitue à la fois le réceptacle sépulcral de valeurs traditionnelles et le havre de salut pour l'enfant biancarellien qui bénéficie d'une hospitalité providentielle de la part de ses camarades après avoir pris la décision difficile de ne plus faire référence au passé, se plaçant dans une posture défamilialisante. Le sentiment qui prévaut est donc une nostalgie vers un passé, sinon idyllique, qui avait du moins permis de nourrir un espoir dans des lendemains meilleurs en dépit du déferlement de la violence. Marc-Antoine, enfant "déplacé", est soumis à un décentrage identitaire qu'accentue le regard d'autrui qui le juge comme extérieur à la Corse. Le processus de résilience<sup>1</sup> le conduit à une capacité de distanciation vis-à-vis de l'espace insulaire. Dès lors, Marc-Antoine ne naît pas corse, il le devient :

J'ai aussi appris que, ici, une origine douteuse pouvait provoquer de graves ennuis et qu'il ne fallait pas trop claironner sa différence. Et j'ai le regret de constater que même si les temps ont changé, les choses ne se sont toujours pas arrangées de ce point de vue. Pour moi les choses étaient claires : plus je devenais corse, et moins je souhaitais remémorer ma prime enfance, quand je n'étais pas là, quand je n'étais pas encore un être humain. (*MU*, 50)

Pour Marc-Antoine, acquérir la pratique du corse est primordial. L'expression, de manière générale, transmettait une certaine dureté de la vie et des valeurs de virilité issues du monde paysan mais où également le passé militariste, les guerres, ont eu leur poids. L'initiation à la langue corse est difficile tant le parcours d'intégration est rude, l'ancienne société fermée et peu encline à la transmission spontanée. La violence qu'il perçoit en s'emparant de la langue est celle de la société qu'il découvre et lorsqu'il dit maîtriser la langue, cette violence est toute

---

<sup>1</sup> J'entends par résilience un phénomène psychologique qui consiste, pour un individu affecté par un traumatisme, à prendre acte de l'événement traumatique pour ne plus vivre dans la dépression et se reconstruire. Marc-Antoine ayant été moqué, rejeté, prend acte de ces difficultés pour apprendre le corse et s'intégrer pour à terme se mettre même à écrire des romans en corse.

relative, elle a même disparu au profit d'autres sentiments, plus positifs, mais c'est trop tard concernant la langue corse elle-même qui s'éteint progressivement :

Ce que je voulais dire c'est juste que la langue transmet l'état d'une société tel un miroir, mais l'humanité est toujours plus complexe qu'un simple reflet dans un miroir. Il faut apprendre à connaître pour mieux maîtriser. Il y a aussi un autre élément : en période de décroissance, une langue ou une culture se surchargent de valeurs qui deviennent assez caricaturales. La langue devient une saloperie de symbole et les symboles ne disent pas la vérité. C'est pour ça qu'il faut maîtriser les codes : pour dépasser les symboliques et s'approcher du réel. C'est exactement le parcours de Marc-Antoine.<sup>1</sup>

Dans sa diversité culturelle qui l'éloigne de cet Autre insulaire, l'enfant biancarellien est mis à distance par sa différence. La Corse, malgré le désir obsessionnel de Marc-Antoine de s'y intégrer, entrave ainsi son désir humanisé par le langage.

Dans *La Possibilité d'une île*, Daniell ne fait aucune mention de son enfance, ni même à des événements survenus lors de cette période. L'enfant houellebecquien ne suscite aucune attache émotionnelle permanente comme l'a démontré l'indifférence de Daniell face au suicide de son fils : « J'avais trahi. J'avais quitté ma femme peu après qu'elle avait été enceinte, j'avais refusé de m'intéresser à mon fils, j'étais resté indifférent à son trépas » (*PI*, 385). Le lien filial se dissipe et l'évidence de ce lien naturel n'en est plus une. L'amour s'estompe et demeure impossible : l'enfant n'en reçoit plus et n'en donne plus, n'étant qu'« une sorte de nain vicieux, d'une cruauté innée, chez qui se retrouvent immédiatement les pires traits de l'espèce, et dont les animaux domestiques se détournent avec une sage prudence. » (*PI*, 65) L'enfant n'est plus vu comme une bénédiction, comme la synthèse de l'union de l'homme et de la femme. Tout juste est-il considéré comme un individu issu d'un « un trou à nains tombé en désuétude » (*PI*, 12). Mais ce constat s'explique, selon Michel Houellebecq, par le comportement des parents qui fuient leurs responsabilités, négligeant ainsi l'enfant qui devient alors le jouet d'une société dominée par les entreprises et le numérique. Accusant les parents, voire « l'Occident moderne tout entier, d'abandon d'enfant »<sup>2</sup>, Michel Houellebecq dénonce sévèrement l'égoïsme parental, fruit de la libération sexuelle et des luttes de pouvoir. Les parents, passifs, causent le malheur de leurs enfants : « Les hommes ont beau être malheureux, atrocement malheureux, ils s'opposent de toutes leurs forces à ce qui pourrait changer leur sort ; ils veulent des enfants, et des enfants

<sup>1</sup> Entretien de Marcu BIANCARELLI avec Ferdinand LAIGNIER, le 31 janvier 2015

<sup>2</sup> Bruno VIARD, *Houellebecq au laser. La faute à Mai 68*, op. cit., p. 14.



semblables à eux, afin de creuser leur propre tombe et de perpétuer les conditions du malheur. » (*PI*, 262) Ces derniers sont broyés par la pression sociale instaurée par leurs parents, eux-mêmes enfants d'une époque à laquelle ils n'ont pas su s'adapter. Dans un monde hostile, où les comportements individualistes réputés indignes car motivés par la poursuite de leur propre bonheur égoïste ont corrompu les figures paternelles et maternelles, l'enfant houellebecquien est souffrant : « Si le nourrisson humain, seul de tout le règne animal, manifeste immédiatement sa présence au monde par des hurlements de souffrance incessants, c'est bien entendu qu'il souffre, et qu'il souffre de manière intolérable. » (*PI*, 65) Les parents, désirant ardemment s'émanciper, se déresponsabilisent et n'éprouvent aucun remords à saboter le monde idéal de l'enfant et à en briser la destinée. Cela mène à une génération inadaptée, éprouvant un profond malaise face à la société. L'enfant, n'ayant pas un rôle saillant dans l'univers clos de la famille n'est pas le bienvenu et sa venue au monde est considérée comme un véritable gâchis puisqu'il n'aura d'autre choix que de souffrir et d'enchaîner les échecs car « à tout observateur impartial en tout cas il apparaît que l'individu humain *ne peut pas* être heureux, qu'il n'est en aucune manière conçu pour le bonheur » (*PI*, 65). Il ne peut même pas en caresser l'espoir car « [n]ous voilà condamnés, orphelins que nous sommes, à poursuivre un fantôme en reconnaissance de paternité. »<sup>1</sup>

Les références à l'enfance au sein de l'œuvre d'Angelo Rinaldi apparaissent par le biais des souvenirs d'un Tonio mourant, désireux de « donner un coup de sonde dans [s]on passé » (*MA*, 13). L'enfance rinaldienne à l'écho toujours surgissant interroge sa mémoire individuelle pour apporter sa vérité sur ses relations avec les acteurs d'une société insulaire et questionner le sens du monde. Consterné par la destinée de ses parents, responsables de son mal-être social, Tonio est, à l'image de la figure enfantine houellebecquienne, un enfant en souffrance, victime selon lui d'être mal né. Refusant la médiocrité de ses parents, Tonio n'aura pas d'autres choix que de faire preuve de rigueur et de travail car « le dilettantisme n'est pas le fait des boursiers » (*MA*, 321) ; la méritocratie demeure alors la seule porte de sortie vers une vie plus valorisante, plus stimulante. Ainsi de la cérémonie de remise des prix :

Minutes tant espérées où, dix fois, le surveillant général qui lisait le palmarès jetterait mon nom à la cantonade. Minutes mélancoliques aussi, puisque tout de suite je serais rendu à la vie quotidienne de l'office où il n'y avait pas pour moi de triomphe possible. (*MA*, 323)

---

<sup>1</sup> Patrick MODIANO, *Les Boulevards de ceinture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 151.

Tonio doit faire face notamment à l'absence de père et de repères propres à maintenir un socle familial stable et permettre une socialisation cohérente et une intégration réussie dans la société. Il fait preuve de fragilité et de vulnérabilité et n'hésite pas à exprimer son désarroi face à « cette médiocrité gluante d'où [il] désespérai[t] parfois de sortir. » (MA, 188) L'enfant rinaldien, en quête d'un soi reconnu et affirmé, se lance à la recherche d'une identité encore mal définie, balance entre un rejet de la culture insulaire corse et l'appel de l'élévation sociale véhiculée par le français et un départ sur le continent. Tonio, alors écolier, se fera souffler une réponse par un camarade dont il est légèrement envieux : « il avait du bagout et, surtout, un vocabulaire plus étendu que le mien, car il n'entendait pas chez lui que des bavardages patoisants sous la cape de la cheminée » (MA, 321). Sa défaillance ponctuelle à la première place en français trouve donc sa raison dans son statut d'insulaire corse aliéné par une ambiance familiale fruste. Face à « l'odeur de l'origine sociale si difficile à effacer, l'odeur même d'Augustin » (MA, 164), l'enfant, que son jeune âge rend impuissant sur le plan social, doit se défaire du processus de subordination parentale qui découle du dysfonctionnement de la relation.

Tonio n'a que son regard pour essayer de comprendre son rôle dans une société insulaire mécanisée, régie par une *doxa* déterministe inscrite dans les us et coutumes corses. Plein d'amertume, il ne peut se contraindre à devenir un homme réduit à néant au sein de l'espace insulaire. Pour extérioriser cette souffrance sociale, il se livre à des attaques contre la figure maternelle et paternelle, contre l'île et les caractères qui lui sont propres (population, mode de vie, langues, coutumes, etc.). Enfant martyr de la classe ouvrière, victime de principes trop laxistes et d'une éducation intermittente, la figure enfantine rinaldienne est alors démythifiée. Sa pureté, sa candeur, sa douceur s'évanouissent face à la causticité de son persiflage : « Lorsque, flânant le long de la jetée, tournant le dos à la ville, face à la mer, je ne rêvais pas au futur départ ou à l'inaccessible villa Stellamare, je me disais que, somme toute, Stendhal et moi nous souffrions de la même mesquinerie, du même carcan de bigoterie. » (MA, 63) L'enfant n'est plus le symbole stéréotypé de l'angélisme mais un personnage physiquement incarné dans les gestes physiques ou mentaux de la douleur, de la méchanceté et du ressentiment. Une telle évolution permet d'explorer certains recoins du psychisme enfantin tels que le traumatisme de la solitude, le soliloque de la rêverie : « À l'âge où nous avons tous un confident, j'étais seul, sans doute parce que personne n'aurait partagé mes rêves. On aurait ri de mon désir forcené d'être admis au Belvédère. » (MA, 333) La représentation de la figure enfantine est celle d'une enfance meurtrie par la honte et l'irresponsabilité des proches.

Dans *Murtoriu : Ballade des innocents*, *La Possibilité d'une île*, et *La Maison des Atlantes*, la figure de l'enfant est démunie devant une réalité qui l'oublie, le nie, le plonge sans cesse dans une terrible interrogation identitaire à laquelle le référent parental demeure incapable de répondre. Face à cette défaillance de l'adulte, l'enfant se mure dans le silence et ne questionne plus. Ce questionnement se retrouvera dans l'écriture, car les anciens enfants sont toujours en attente de la réponse qu'ils n'ont jamais obtenue. Mais l'interrogation lancinante prendra la forme d'un abandon, d'une irruption du mal dans l'existence et surtout celle, peut-être rédemptrice, de la construction identitaire du personnage et du récit. Mais, si l'on en croit les paroles de Jean Ferrat, « Nul ne guérit de son enfance »...

### III. L'ÉROS INSULAIRE

#### III.A. L'ÉROS A LA BOUCHE

Dans les œuvres de Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi, la sexualité, l'amour et l'érotisme sont des schèmes consubstantiels mais préfigurent irréversiblement la faillite du couple, un échec relationnel que Marc-Antoine, Daniell et Tonio ne peuvent empêcher malgré l'expression de leurs sentiments et la manifestation de leur amour. L'érotisme fonde leur sexualité et l'amour, moteur du désir, anime leur univers fantasmatique où l'excitation érotique s'affirme dans le désir de

jouir davantage, pour s'arracher à eux-mêmes, pour atteindre l'extase la plus inédite et la plus totale, pour se repaître de l'altérité la plus grande, pour se perdre à son contact, pour bouleverser leurs repères identitaires et rompre avec toute la réalité spatio-temporelle<sup>1</sup>.

Ainsi à l'heure du consumérisme amoureux qui tue toute spontanéité, l'imaginaire érotique, la pleine et libre expression des sentiments amoureux et la sexualité agissant comme un besoin irrépressible doivent stimuler l'individu qui doit prendre conscience que si l'érotisme ouvre à la mort, raviver son désir donne un sens et une direction à la vie.

##### III.A.1. Échanges érotiques, le sexto pour sexualiser la conversation

Au sein de *Murtoriu : Ballade des innocents, La Possibilité d'une île, La Maison des Atlantes* se développent trois couples traversés par l'érotisme, l'amour et la sexualité auxquels vont se greffer d'autres occurrences d'une sexualité débridée, mécanique, soumise à l'impulsion animale du désir : Marc-Antoine et Lena, Daniell avec Isabelle d'une part puis avec Esther d'autre part et enfin Tonio et Nora.

Après avoir concédé que « [l]e désir sexuel se porte essentiellement sur les corps jeunes, et [que] l'investissement progressif du champ de la séduction par les très jeunes filles ne fut au fond qu'un retour à la normale, un retour à la vérité du désir analogue à ce retour à la vérité des prix qui suit une surchauffe boursière anormale »<sup>2</sup>, Marc-Antoine et Daniell se reconnaissent complètement dans cette situation impitoyable de sélection sexuelle d'où découle un manque affectif. L'un reconnaîtra « [s]a décadence et [s]on inadaptation à ce

---

<sup>1</sup> Gaëtan BRULOTTE, *Œuvres de chair, figures du discours érotique*, Paris, L'Harmattan et Les Presses de l'Université Laval, 1998, p. 103.

<sup>2</sup> Michel HOUELLEBECQ, *Les Particules élémentaires op. cit.*, p. 106.

monde cinglé » (*MU*, 179) et l'autre « l'insoutenable douleur de l'isolement affectif » (*PI*, 439). Tonio, quant à lui, se trouve vis-à-vis de Nora « ridicule de vouloir maintenir ce qui n'est jamais que transitoire dans l'histoire d'un couple : la griserie légère des débuts, quand on s'émerveille d'avoir devant soi un spectateur si attentif. » (*MA*, 113)

Dans *Murtorriu : Ballade des innocents, La Possibilité d'une île* et *La Maison des Atlantes*, l'érotisme permet l'expression de fantasmes qui trouvent à s'incarner et à se figurer dans les péripéties sexuelles et dans la quête mémorielle de l'amour. L'érotisme amoureux même s'il est malheureux est omniprésent et la pensée de Frederika Fenollabbate est ici particulièrement significative :

Dans l'érotisme, le corps exulte et, par le simple fait de son exultation, il exprime quelque chose : l'amour ou le désir, et ce, aussi éphémères et légers soient-ils, peu importe. L'érotisme est le seul champ de la vie humaine pouvant se passer du langage car l'érotisme, fondamentalement, est lui-même langage. C'est une autre façon de dire et de *se* dire et si les humains la prisent tant, c'est qu'elle est immédiate, directe, sans l'intermédiaire du langage quotidien qui forme toujours un écran et une barrière.<sup>1</sup>

Dans le roman biancarellien, Marc-Antoine, animé par le désir et avide de relations sexuelles avec des femmes qui se refusent à lui, végète dans une misère sexuelle qui est, elle-même, nourrie de fortes névroses. « Abruti par l'alcool et la solitude » (*MU*, 185), cynique mais pas complètement résigné face à ses échecs sentimentaux, Marc-Antoine se laisse aller « à une pratique [qu'il] affectionne » (*MU*, 185) pour entretenir le lien social. En raison d'une situation sociale contrainte par la difficulté de se montrer désirable, Marc-Antoine favorise la communication différée en envoyant « un texto à une fille à qui [il est] parvenu à extorquer son numéro de téléphone » (*MU*, 185). Dès lors, cet acte de communicabilité permet, selon Marc-Antoine, l'extériorisation des sentiments dans le « jeu de la séduction dont les règles [...] changent à chaque instant de [s]a putain de vie. » (*MU*, 185) Il ressent « un besoin impulsif d'exprimer et faire partager ses émotions au moment où elles sont ressenties, sans vouloir ou pouvoir les exprimer à l'autre oralement »<sup>2</sup>. L'érotisme biancarellien commence donc avec l'écriture et doit mener à la rencontre avec l'autre où l'extase, atteinte par la potentialité d'une relation sexuelle, est d'abord imaginée et découverte avec et dans les mots.

<sup>1</sup> Jacques ABEILLE, *Qu'est-ce que la littérature érotique ? Soixante écrivains répondent*, Paris, Éditions Zulma — La Maison des Écrivains, coll. « Champs érotiques », 1993, p. 59.

<sup>2</sup> Carole-Anne RIVIÈRE, « La Pratique du mini-message. Une double stratégie d'extériorisation et de retrait de l'intimité dans les interactions quotidiennes » (p. 139-168.), in *Réseaux « Mobiles »*, Paris, vol. 20, n° 112-113, 2002, p. 159.

L'érotisme est par ce moyen, passif, latent, exprimant les diverses tensions vécues intensément entre engagement et désengagement corporel, « masqué et protégé par la distance » (*MU*, 185). Se considérant comme un « séducteur lâche » (*MU*, 185), Marc-Antoine, « enthousias[t]e » (*MU*, 185) sur les nouvelles possibilités que lui offre cette manière de communiquer, est conscient de désirer et de susciter le désir en érotisant son langage pour transmettre un texte qui s'imposera sous formes d'images à cet autre. Il s'agit de laisser libre cours à l'imagination et de théâtraliser son désir dans sa forme la plus directe mais finalement la plus dramatique puisque Marc-Antoine ne consent pas à un investissement durable et amoureux : « J'envoie donc mon missile et j'attends la réponse sans véritablement trépigner. Je laisse les méninges de ma proie ronronner avant d'en cueillir les fruits, à l'abri d'inutiles engagements sentimentaux. » (*MU*, 185-6) Le texte est un espace ludique de séduction et demeure donc la mise en texte immédiate d'un érotisme visuel et social qui noue les individus entre eux et régule les surcharges érotiques potentiellement émotionnelles. L'intensité dramatique qu'induit l'érotisme biancarellien se caractérise par la virtualité qui infère une perte tragique de repères et un repli identitaire dans le pur fantasme. Georges Bataille admet cette dramatisation de l'érotisme en concédant que « l'érotisme est [...] l'analogue d'une tragédie, où l'hécatombe au dénouement rassemble tous les personnages. »<sup>1</sup> Marc-Antoine, *via* ses messages envoyés « [u]n soir d'hiver, un temps à se brûler la cervelle » (*MU*, 185) correspondant à un moment passager de détresse sentimentale, a la ferme intention de maintenir cette interaction à distance. De ces mêmes messages se dégage une volonté de contact érotique rendu réel par un langage performatif<sup>2</sup>. Le désir amoureux peut s'exprimer et s'extérioriser de façon spontanée, libéré de toute contrainte, et s'oppose ainsi à « la période de séduction non virtuelle » (*MU*, 186) marquée par la difficulté de se confronter à l'autre : « il existe, dans la séduction, une règle fondamentale : parvenir à faire croire qu'on laisse l'autre s'exprimer et qu'on est capable de prêter une oreille attentive. » (*MU*, 186) La rencontre résulte d'« un nouvel effort » (*MU*, 186) quand le jeu fascinant des mots, évocation d'un érotisme suscitant l'excitation d'une complicité privilégiée, permet de tirer « les bénéfices » (*MU*, 187) d'une intimité à laquelle les autres, exclus de la relation mais présents au dehors, ne peuvent prétendre.

---

<sup>1</sup> Georges BATAILLE, *Œuvres complètes*, Tome VIII, *L'Histoire de l'érotisme — Le Surréalisme au jour le jour — Conférences 1951-1953 — La Souveraineté — Annexes*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1976, p. 103.

<sup>2</sup> Voir John Langshaw AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1991

Les textos sont souvent considérés comme des messages désincarnés traduisant des rapports mécaniques, binaires, utilitaires, performants. Ils font allusion, dans les relations qu'essaie d'établir Marc-Antoine avec ses possibles conquêtes, aux « pornogrammes » sadiens<sup>1</sup>. Pour échapper à sa solitude auto-érotique, il espère que ses messages trouveront une interlocutrice prédisposée à s'abandonner à la simulation d'ébats sexuels. Mais l'attente d'une réponse, gonflée de désir, peut vite basculer vers la frustration si la réciprocité ne mène pas à la réalisation des images virtuelles consistant à réduire par la pensée l'acte sexuel. Marc-Antoine a donc souvent été confronté à « [l]a fille qui ne répond pas, qui prend mal la déclaration, qui lit de travers ou qui veut s'amuser elle aussi mais ne sait plus s'arrêter [...] et, pour clore la liste, la fille qui vous met une veste encore plus violente peut-être que celle que vous vous seriez prise en direct. » (*MU*, 187) Ainsi le texto biancarellien est un espace de liberté semblable à un paradis artificiel technologique de la sexualité obscène. Une obscénité à interpréter comme une forme de séduction désespérée. L'érotisme, ici véhiculé par le texto, entraîne une rencontre en mots et en images pour rassasier la faim érotique de dévorer et nourrir le corps de l'Autre : « de retour dans ma chambre je trouvai sur mon portable un message d'Esther, qui disait simplement : « I miss you », et je sentis de nouveau, incrusté dans ma chair, le besoin d'elle. » (*PI*, 318) Il s'agit là d'une pratique "orale", au sens freudien (et peut-être aussi anale, car un texto s'envoie mais peut aussi se conserver comme une trace). L'échange, où s'entremêlent la peur, l'espoir, la frustration et le désir, place l'érotisme dans la suspension temporelle qu'implique l'attente d'une réponse. C'est dans cette période d'incertitude qui précède la découverte textuelle que la tension croît ou décroît. Le texto est un "préliminaire" développant un imaginaire des figures et des masques érotiques source d'une future jouissance lors de la relation sexuelle. À l'inverse, le refus d'un des interlocuteurs de participer à cet échange témoigne de l'impossible réalisation du désir préfigurant une mort de ce même désir laissant alors Marc-Antoine « lentement confire dans le jus de [son] échec » (*MU*, 187). Entre Éros et Thanatos, le "sexto" ou "textorride" est avant tout un nouvel instrument de voilement et dévoilement de soi. À la charnière de l'ineffable et de l'obscène, l'érotisme implicite biancarellien qui est le résultat de l'expression du désir est

---

<sup>1</sup> « Le pornogramme n'est pas seulement la trace écrite d'une pratique érotique, ni même le produit d'un découpage de cette pratique, traitée comme une grammaire de lieux et d'opérations ; c'est par une chimie nouvelle du texte, la fusion (comme sous l'effet d'une température ardente) du discours et du corps [...], en sorte que, ce point atteint, l'écriture soit ce qui règle l'échange de Logos et d'Éros, et qu'il soit possible de parler de l'érotique en grammairien et du langage en pornographe » (Roland BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 162.)

également « l'approbation de la vie jusque dans la mort »<sup>1</sup>. Partagée et permise socialement, la charge érotique du « texto funeste » (*MU*, 187) se fonde sur la confusion entre séduction et désir et balance entre « [l]a désillusion » (*MU*, 187) et « les improbables succès » (*MU*, 188) qui s'inscrivent tous deux sous la bannière de l'échange et du partage que Marc-Antoine veut jubilatoires. Dans l'illusion de la proximité des inconnus lointains, l'érotisme biancarellien cherche l'instantanéité du contact par le déferlement visuel et langagier du sexe que suggère le sexto qui paradoxalement anéantit la relation la plus élémentaire, la courtoisie, l'échange de regard, la sonorité. Le sexto est ambivalent puisque s'il encourage le désir d'extimité, il empêche la mise à nu du visage, la découverte de l'altérité du Visage. Le sexto, qui accroît le jeu érotico-virtuel en autorisant tous les fantasmes, forclot, pour pouvoir être performatif, le Visage. C'est ce qui le rend sexuellement performant. Déclencheur d'une sexualité sans corps et sans Autre, le sexto, perçu comme masque, facilite l'interaction mais désenchanté à la fois la relation. Le sexto brise le dictionnaire et la grammaire, mais son intentionnalité est si pauvre (baise ou masturbation mentale), si échouée, qu'il ne peut faire œuvre. Valant à lui tout seul, le sexto donne l'occasion de se forger une identité rêvée et la crainte de voir surgir de la séduction, une perversion abusive, n'est pas à exclure. Le pervers — et c'est surtout vrai des « pervers narcissiques » manipulateurs — se saisit des envies de l'autre et les manipule à sa guise, masqué par la liberté identitaire qu'offre le sexto, créant ainsi une dépendance affective qui résorbe ses besoins narcissiques, sexuels et sentimentaux. Le sexto est une scène permanente où l'Éros technologique pousse la phénoménologie du masque à son paroxysme. Mais face à cette pratique d'instant ludique érotico-virtuel, si la sexualité se donne à imaginer, elle renonce à se vivre ou alors seulement soumise à la potentialité. Ne demeure alors qu'une fiction que l'érotisme ne cesse de renforcer plongeant l'homme un peu plus dans la misère sexuelle : « Combien sommes-nous, sur le marché, à pratiquer ce jeu de lâches ? Combien sommes-nous de consommateurs n'ayant en partage que notre faiblesse et la peur de mourir seuls ? » (*MU*, 189).

### III.A.2. La transgression

Dans *Murtorriu : Ballade des innocents*, le tabou de l'inceste donne lieu à une mise en scène érotique crue et sans complexe : « J'ai baisé avec Lena, ma cousine germaine, vous l'ai-je dit ? Quarante ans qu'on se cherche et on a fini par se trouver. » (*MU*, 216) Névrosé, usé, Marc-Antoine se définit dans un conflit psychique prenant racine dans l'histoire infantile.

---

<sup>1</sup> Georges BATAILLE, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 17.



Lena va être sa *catharsis*, et c'est donc dans le lien de parenté qui les unit que Marc-Antoine va se confier, prendre conscience de ses failles et exprimer librement sa passion pour Lena qui fait partie de ces « vieux fantasmes à liquider » (*MU*, 217). Ou quand Éros rencontre Œdipe... La relation entretenue entre eux deux, marquée du sceau de la transgression de l'interdit puisque « [l']interdit est là pour être violé »<sup>1</sup> et c'est lui qui désigne clairement l'objet du désir, place l'inceste biancarellien dans une situation qui esquivé les interrogations éthiques et morales pour laisser place au désir et à sa réalisation qui est à la fois fracture et jonction entre Marc-Antoine et Lena qui a toutefois conscience du caractère symbolique de la relation incestueuse : « [elle] m'a dit de ne rien dire, de partir sans un mot de plus, et de ne pas chercher plus tard à mettre des mots sur ce qui venait de se passer » (*MU*, 211).

La description de Lena, uniquement liée aux attributs physiques, faite par Marc-Antoine, répond au désir mis en place par l'érotisme. Plus encore, elle ne semble être que restreinte à ce même désir et son corps, véritable ode au plaisir et à l'excitation, est perçu comme l'expérience d'un désir illimité. « [S]es seins bien fermes » (*MU*, 196), « la douceur de ses cuisses » (*MU*, 196), « le galbe de ses jambes sublimes » (*MU*, 191) sont autant d'appels à la transgression de l'interdit d'un inceste qui paraît inévitable tant « [e]ssentiellement, le domaine de l'érotisme est le domaine de la violence, le domaine de la violation »<sup>2</sup>. Le corps érogène de Lena provoquant chez Marc-Antoine « une érection si brutale » (*MU*, 193) est aussi excitant que calmant. Il l'invite à la béatitude et à la rêverie une fois l'acte consommé : « j'eus [...] l'impression d'avoir rêvé tout ce que je venais de vivre. Je me sentais léger et [...] [m]ême le ciel s'était dégagé et les astres suspendus là-haut semblaient éclairer ma route. » (*MU*, 211)

L'inceste biancarellien comme excès du désir marque l'apogée de la recherche de l'Autre en soi quand parallèlement la quête érotique du soi s'amplifie : « Il y a dans la nature et il subsiste dans l'homme un mouvement qui toujours excède les limites, et qui jamais ne peut être réduit que partiellement »<sup>3</sup>. L'érotisme se construit dans la possibilité de se rapprocher de l'autre, de s'immiscer dans son intériorité à la fois physique et psychique. Inversement, l'inceste, poussant à la démesure, en tant qu'excès, violence, et destruction, autorise paradoxalement la plénitude de Marc-Antoine qui se retrouve dans Lena, en passe de devenir son *alter ego*, facilitant la fusion de l'un et l'autre, de l'un dans l'autre. En ce sens,

---

<sup>1</sup> Georges BATAILLE, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 72.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 46.

l'orgasme incestueux autorise la perte totale de soi dans l'autre et pour l'autre dans la volonté utopique de l'amener à la jouissance et dans « l'obsession d'une continuité première, qui nous relie généralement à l'être »<sup>1</sup>. Leur plénitude, leur jouissance est aussi leur disparition.

L'inceste entre Marc-Antoine et Lena, unis par l'origine filiale, est un vecteur de retour vers l'origine archaïque indifférenciée des corps, vers l'unité entre le soi et l'Autre qui, placé dans l'irréalité, évoque le fantasme d'une sexualité débridée, une sexualité primordiale :

Toute la soirée, je l'ai baisée, dans toutes les pièces de l'appartement. On changeait d'endroit, de position, on essayait tout ce qui nous passait par la tête, et, même quand j'ai commencé à lui mettre des claques sur les fesses, elle a bien réagi, tremblant de plaisir à chaque nouvelle invention. (*MU*, 210)

Toutefois l'inceste provoque chez Marc-Antoine le sentiment d'être « damné » (*MU*, 209). Sa relation avec Lena transgresse l'ordre établi et un interdit qu'il conçoit comme une contrainte injustifiée imposée par la morale et la religion. Il se voit donc renvoyé aux interrogations et dilemmes moraux qui accentuent la fragmentation de son identité déjà morcelée :

Alors j'ai parlé de tout ce putanisme, et des pulsions que je sentais en moi et contre lesquelles j'essayais de lutter, mais je ne contrôlais plus rien, elles envahissaient mes écrits parce qu'elles m'envahissaient aussi l'âme, et j'ai dit que d'une certaine manière j'étais devenu une sorte d'animal (*MU*, 209).

Selon Georges Bataille, l'érotisme est défini comme un lien entre la vie et la mort et « si la vie est mortelle, la continuité de l'être ne l'est pas »<sup>2</sup>. Ainsi, transformer le corps en objet permet de faire l'économie (très provisoire) de la pulsion de mort intrinsèquement liée à l'érotisme fusionnel. La confrontation de l'érotisme au Visage, aux figures et aux masques conduit à ressaisir l'identité du moi avec lui-même et sa relation avec l'autre. Si, tour à tour, il dérobe et dévoile l'identité, le masque exacerbe le désir en invoquant des formes d'émotions vouées aux plaisirs et/ou d'emprises comme immense pouvoir de séduction aux confins du réel et du symbolique. L'équilibre instable entre l'attraction et la répulsion, le signe de présence effective et le signe d'altérité établissent le paradigme de l'érotisme et finissent d'accomplir l'être dans une découverte ternaire du Soi et de l'Autre : le corps de chair, le corps social, et le corps érogène. Le masque, au pouvoir suggestif, préfigure l'ouverture d'un espace, non pas seulement, du désir érotique mais du jeu sur le désir érotique. Un espace où l'insatiabilité

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 31.

irréversible de l'autre pose le visage et le masque dans un face-à-face qui appelle le corps à corps. De fait, l'érotisme appelle à la mise à nu, à la découverte d'un visage non dissimulé comme un appel du corps à la socialité, à l'être-pour-l'autre.

L'inceste biancarellien s'érige comme fantasme et doit rassurer Marc-Antoine sur ses craintes existentielles. L'union de l'érotisme et de l'inceste permet à Marc-Antoine de se sentir vivant. En faisant tomber les barrières morales, sociales, mais également politiques, l'inceste érotique devient le lieu de l'amour inconditionnel où les corps fusionnent pour retrouver l'union intime et ultime et atteindre l'absolu pour se défaire d'une société qui ne peut leur proposer la réalisation des pulsions charnelles :

Nous nous abandonnions à tout, comme si quelque chose nous avait dit d'en profiter à fond, qu'il ne nous serait peut-être plus jamais donné de vivre une expérience pareille. Je la baisais et je me disais, c'est vrai, cet univers tout entier est mort, nous sommes vraiment dans un monde de merde, en perdition, sans plus de valeurs ni rien, un monde qui a perdu sa foi (*MU*, 210).

L'inceste, perçu comme une séduction interdite, qui renvoie d'ordinaire à la transgression des codes sociaux où le sentiment de l'identité vacille, réveille, ici, l'érotisme vital d'un Marc-Antoine pourtant touché par une dépression mélancolique, primaire liée aux défaillances précoces du lien à l'autre. L'inceste biancarellien est un inceste du désir dirigé à l'intérieur de la famille qui amène Marc-Antoine à réfléchir aux concepts d'unité, d'identité et d'altérité. L'érotisme et l'inceste biancarelliens transforment Marc-Antoine. Fragilisé mentalement puisque sans cesse en pleine interrogation identitaire, Marc-Antoine figure l'érotisme pulsionnel et fait de l'inceste l'hyperbole de ce même érotisme. L'inceste biancarellien traduit la sensualité de l'union absolue retrouvée grâce à Lena, tous deux confondant leur amour et leur désir dans « une délicieuse connerie » (*MU*, 210).

À l'érotisme incestueux s'ajoute un récit de la violence sexuelle qui met en scène Don Pierre avec la fille de la boutique et dont la situation présente des analogies avec celle du chapitre VII d'une autre œuvre de Marcu Biancarelli, *51 Pegasi, Astre virtuel*<sup>1</sup>. Cette relation

---

<sup>1</sup> Le protagoniste principal, pensant déceler le comportement libertin d'une touriste confortablement installée à la table d'un bar en compagnie de son mari, se lance dans une tentative de drague forcée et intrusive qui va porter ses fruits : « Là, j'ai sorti mon barreau de ma braguette et je le lui ai mis dans la main. Elle a essayé de résister, mais nous étions bien cachés, et elle a commencé à caresser. « Tu aimes la bite, ça se voit » je lui ai dit, et elle me branlait et me regardait dans les yeux je l'avais dure comme une barre d'acier. J'ai joui presque tout de suite dans sa main. Après je lui ai mis un doigt dans la chatte pour voir si elle mouillait. Elle était trempée, alors je me

empreinte de brutalité, de manipulation et d'animosité se fonde sur les bases de la domination masculine personnifiée par Don Pierre qui souhaite maintenir le contrôle sur les femmes. Une situation que la fille de la boutique ne perçoit pas comme une déchéance ou un avilissement mais comme une transgression des rapports sociaux du sexe et de la construction culturelle de l'intimité. Leur sexualité est alors assimilable à la banalisation de la marginalité dans l'évocation du plaisir charnel. Volontairement provocatrice et demandeuse, la fille de la boutique s'abandonne et cède immédiatement et sans retenue au moindre de ses désirs. Si elle peut revêtir le rôle de victime d'un point de vue structurel social, elle est également responsable de sa propre autodestruction au quotidien : « Don Pierre a proposé quelque chose à la blonde, elle était d'accord. Ils se sont éloignés vers l'obscurité de la plage, Don Pierre a sorti un sachet de poudre et ils se sont fait une ligne sur le dos d'un carnet » (*MU*, 108). Une fois excitée par la drogue, elle va s'abandonner complètement à Don Pierre qui va faire preuve de violence pour assouvir une sexualité tournée vers son propre plaisir, quitte à détruire l'autre puisque après avoir "baisé" avec elle, « son regard se troublait, un dégoût haineux grandissait dans sa poitrine, de la colère aussi. [...] [I]l tâtonna alors dans l'obscurité en quête d'une grosse pierre [...]. Il ne désirait plus qu'une seule chose, lui ouvrir le crâne et voir gicler la cervelle de cette jolie tête blonde. Il voulait lui en offrir davantage. » (*MU*, 109)

Cependant, la fille de la boutique qui « semblait prendre son plaisir simplement à se faire brutaliser et jouir dessus » (*MU*, 108) s'approprie les désirs masculins, va ainsi au-devant de la peur des hommes, anticipe leurs fantasmes, force une intimité bien éloignée des cadres consensuels d'une relation homme-femme que suggèrent la galanterie ou l'érotisme. La relation entre Don Pierre qui exprime un besoin sexuel excessif et la fille de la boutique est marquée par un érotisme despotique et une sexualité du désir forcé : « il l'a attrapée par les cheveux et lui a fourré sa langue dans la bouche, elle fermait les yeux et faisait voltiger sa langue comme une experte. Il l'a poussée à s'agenouiller, elle l'a débraguetté puis a extrait sa bite toute enflée et tendue » (*MU*, 108).

Ce qui frappe avant tout chez Marcu Biancarelli, c'est l'accumulation des mots qui disent le sexe et sa volonté de ne pas minimiser la violence. Or si la violence et la sexualité s'y joignent de façon rudimentaire, il semble que, pour Marcu Biancarelli, « le langage prenne toute sa valeur en agissant directement sur la sensualité »<sup>1</sup>. Il y a un besoin de verbalisation de

---

suis bien badigeonné le doigt, pour qu'il pue un petit peu, et je l'ai embrassée et je suis allé retrouver le groupe. » (Marcu BIANCARELLI, *51 Pegasi, Astre Virtuel*, Ajaccio, Albiana, 2005, p. 60)

<sup>1</sup> Gilles DELEUZE, *Présentation de Sacher Masoch*, Paris, Union générale d'éditions, (10-18), 1971, p. 16.

l'acte, les choses doivent être dites, annoncées, décrites avant d'être vécues. Il y a une sorte de challenge de la langue face à l'acte, c'est qu'il faut réussir à trouver une langue qui soit équivalente en violence et suggestivité à l'image : « Elle l'a caressée et léchée pour qu'elle soit bien ferme puis l'a engloutie, sa langue continuant à voltiger de manière savante surtout lorsque elle prenait son gland en étau avec ses lèvres. Il a joui et tandis qu'il se soulageait sur son visage, il lui tirait violemment les cheveux, elle criait » (*MU*, 108). La comparaison avec Sade s'effectue dans le développement saisissant de la force démonstrative comme fonction supérieure au langage. À l'inverse de Marcu Biancarelli où le langage et ses images concurrencent l'acte, chez Sade « il s'agit de démontrer l'identité de la violence et de la démonstration. »<sup>1</sup> L'acte sexuel de Sade s'exprime par sa forte charge démonstrative, d'ailleurs assez verbeuse. Les violences sexuelles sadiques « ne sont que l'image d'une plus haute violence dont témoigne la démonstration. »<sup>2</sup> Le langage chez Marcu Biancarelli est la source de la continuité sexuelle chez ses protagonistes. Chez l'auteur comme chez Sade, le langage appelle le corps.

La conception d'une domination masculine est d'une part de maintenir une réputation sexuelle et d'autre part de concevoir la femme comme un objet libérateur de pulsions charnelles et donc de refuser un investissement dans la relation amoureuse et privilégier par ailleurs la multiplication de conquêtes féminines. En effet, le désir féminin n'est pas nié puisque Don Pierre le considère comme égal au sien mais réduit au silence. La violence s'engage dans le désir sexuel et dans l'érotisme par la force, la vigueur, l'animalité que met Don Pierre, cet animal humain, dans sa relation avec la fille de la boutique. La sexualité débridée à laquelle il s'adonne participe à l'exacerbation des comportements violents. La sexualité de Don Pierre n'est nullement "contrariée" mais "soumetteuse". La fille de la boutique, clairement passive exprime de façon implacable le fantasme de l'abandon à l'homme tout-puissant et paraît excitée par la rudesse de Don Pierre. Elle semble possédée et débordée par une sexualité qui deviendrait incontrôlable :

il l'a fait se mettre à quatre pattes, lui a ôté son pantalon et a commencé à lui entrer le poing dans la chatte, elle remuait son cul et hurlait de plaisir et de douleur, il est même parvenu à faire entrer le pouce tandis que de son autre main il agrippait ses fesses et les baffait brutalement. Enfin, la fille a gémi et s'est laissée tomber sur le sable, vaincue. Elle haletait, tout son corps frémissant des derniers spasmes du plaisir. Elle disait que personne ne l'avait

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>2</sup> *Id.*

jamais fistée comme ça, elle parlait avec difficulté, elle s'abandonnait à la moiteur du sable et à la nuit. (MU, 108-9)

Le fist, se définissant comme une pénétration violente qui octroie à Don Pierre une fonction active à l'image de la pénétration avec le pénis, s'oppose à cette dernière par le caractère agressif d'une telle pratique. Si la verge "pénètre", la main "s'empare" du partenaire-objet et Don Pierre est alors un dominateur qui force les lois d'une sexualité normée et assiège le corps de la jeune femme pour à terme l'écraser de son machisme associé à la misogynie, l'intimider par son aura et la posséder brutalement. Si « le fist et le sm relèvent de différentes méthodes d'extension de la conscience, comme dans de très nombreuses traditions religieuses spirituelles où le corps est soumis à des situations extrêmes »<sup>1</sup>, le bras de Don Pierre est ainsi perçu comme la métonymie du Phallus. Mais à l'inverse du pénis, le bras ne peut connaître d'impuissance et sera toujours assimilé à la force masculine et conquérante. La pratique du fist est donc l'interprétation d'un désir de puissance du *dehors* dans l'appropriation intime du *dedans*. Cette relation n'a pas pour but un plaisir partagé et épanouissant car pour Don Pierre l'amour n'est ni recherché ni attendu. Il souhaite seulement faire preuve de possession et de puissance pour conquérir la fille de la boutique. Don Pierre est un excité permanent traversé par la haine, il est également un pervers animé de pulsions sexuelles violentes. Si l'érotisme est un lien entre la vie et la mort, Don Pierre, sans pitié et cruel, est un négateur de vie dont la violente sexualité est pensée selon le schème d'un érotisme malsain et tyrannique qui introduit par gradation à des valeurs ajoutées à ce schème, le schème du pouvoir Masculin corse. Dans *La Possibilité d'une île*, Daniell va également expérimenter au gré de multiples pérégrinations l'érotisme, la sexualité, le désir mais se heurtera à l'impossibilité de l'amour puisqu'il pense que l'amour, le "vrai", n'existe plus dans la société contemporaine qui entrave toutes relations sincères et étouffe toute passion sensuelle. Et c'est ce manque cruel d'amour, cette carence érotico-affective qui va faire de Daniell un déambulant approbatif se laissant aller à des randonnées sexuelles dans une période de flottement qui se situe entre la fin de son histoire avec Isabelle et la naissance de son idylle avec Esther :

Je vécus ainsi un peu plus de deux mois, je claquai des milliers d'euros en payant des coupes de champagne français à des Roumaines abruties qui n'en refuseraient pas moins, dix minutes plus tard, de me sucer sans capote. C'est sur l'Autovia Mediterraneo,

---

<sup>1</sup> Gayle RUBIN, *Surveiller et jouir, une anthropologie politique du sexe*, Paris, Epel, coll. « Les grands classiques de l'érotologie moderne », 2010, p. 262-3.

précisément à la sortie de Totana Sur, que je décidai de mettre fin à la pénible randonnée.  
(*PI*, 104)

Quelques mois après sa rupture, Daniell, aura une discussion sincère avec Isabelle comme il est coutume d'en avoir avec ses anciennes compagnes lorsque l'on a gardé un bon contact. Elle s'étonnera de l'inactivité sexuelle de son ancien amant :

« Tu ne t'es toujours pas tapé de putes ? demanda-t-elle. — Non. — Eh bien moi non plus. » Elle frissonna malgré la chaleur, baissa les yeux, les releva. « Donc, reprit-elle, ça fait deux ans que tu n'as pas baisé ? — Non. — Eh bien moi non plus. » (*PI*, 98)

La prostitution, perçue comme une sexualité de substitution, est souvent une solution quand la sexualité traditionnelle n'existe plus et ne peut plus exister. Même si la prostitution reste malgré tout une échappatoire, elle démythifie la sexualité en la pervertissant avec l'argent et donc détruit l'esprit, le corps et l'âme. La prostitution permet l'assouvissement de désirs souvent chargés de culpabilité mais la commercialisation de la sexualité implique que ce service doit être satisfaisant car la jouissance est désormais tarifée : « *J'ai payé, je suis quitte, je ne dois rien, je dois être satisfait !* ». Mais « chaque fois qu'un homme s'achète une femme contre argent, un peu de respect dû à l'essence humaine s'en va »<sup>1</sup>. Daniell, pourtant dépositaire d'un pouvoir lié à l'argent, regrette le caractère froid et distant de la prostitution qui répond à des considérations économiques, sociales et politiques difficiles. Il désire un contact non pas seulement sexuel mais affectueux, il réclame un investissement affectif important qui n'est malheureusement pas possible dans cet aspect mécanique de la sexualité. Isolé socialement, puis abandonné puisqu'il se heurte un temps au silence d'« Esther [qui] n'appelait toujours pas » (*PI*, 305), il recourt à ce genre de pratique pour tenter de maintenir un contact avec l'Autre, aussi artificiel soit-il. Mais c'est un échec :

Il y avait une trentaine de filles autour du bar, mais seulement deux clients. J'optai pour une Marocaine qui ne pouvait guère avoir plus de dix-sept ans ; [...] mais une fois dans la chambre j'ai dû me rendre à l'évidence : je ne bandais même pas assez pour qu'elle puisse me mettre un préservatif (*PI*, 306).

Rien ne peut davantage imager la pensée houellebecquienne de l'étroite imbrication de la lutte économique et de la lutte sexuelle que la prostitution, qui s'inscrit dans une forme de

---

<sup>1</sup> Georg SIMMEL, « Quelques réflexions sur la prostitution dans le présent et dans l'avenir » (1892), dans *Philosophie de l'amour*, trad. de l'allemand par Sabine CORNILLE et Philippe IVERNEL, Paris, Rivages, 1988, p. 15.

consommation libidinale de l'attractivité érotique, dans la mesure où la relation sexuelle comparable à un service implique une transaction économique qui définit la valeur marchande de la personne. Une voie de la sexualité qui interpelle Pierre Klossowski : « Comment l'émotion voluptueuse peut-elle seulement faire l'objet d'une mercantilisation et devenir à notre époque d'industrialisation à outrance un facteur économique ? »<sup>1</sup>. Cette réflexion sur la prostitution trouve une résonance dans l'œuvre de Marcu Biancarelli à l'exception près que pour Marc-Antoine les "putes" représentent « les meilleures relations [qu'il ait] eues. Sûrement les meilleurs coups. » (*MU*, 132). Même s'il lui reconnaît une existence misérable, Marc-Antoine accorde à la prostituée une identité, une sensibilité, et une féminité qui détone sur l'arrière-plan d'inhumanité dans lequel elle évolue :

Je me souviens, par exemple, d'avoir partagé durant toute une soirée une conversation géopolitique avec une pute vénézuélienne dans un bouge barcelonais. J'en ai davantage appris avec elle sur cet immonde porc de Chavez et sur la misère en Amérique latine qu'avec tous les altermondialistes que j'ai croisés par la suite. [...] Son gagne-pain, c'étaient ses fesses, ce dont elle retirait de la fierté car celles-ci lui avaient sauvé la vie comme elles avaient sauvé celle de sa famille. Je lui ai même envoyé des fleurs, à cette merveille de la nature ! [...] Comme elle était loin d'être stupide, aucune chance qu'elle ait fini dans le caniveau. (*MU*, 133)

Marc-Antoine ne manifeste pas de pensées hostiles qui conduisent à la stigmatisation de la prostituée puisqu'il leur concède le droit d'exister en dehors d'une sexualité infamante. Daniell, quant à lui, voulant gagner sur tous les plans, pose un regard sans concession sur la prostitution regrettant le manque d'empathie affective lors de l'activité sexuelle au profit d'une circulation du désir où le prix et la valeur donnent à l'Éros une valeur capitalistique :

Elle exploite la morale du plaisir qui a remplacé celle de la réalisation de soi, mais sa carrière, plus que toute autre, nous rappelle que l'hédonisme contemporain, dont elle est le symbole suprême, ne prend pas naissance dans la poursuite du plaisir, mais dans la guerre de tous contre tous, dans laquelle même les rencontres les plus intimes deviennent une forme d'exploitation mutuelle.<sup>2</sup>

La femme devient rentable et c'est au client d'utiliser un corps mis à disposition pour atteindre pleinement la satisfaction sexuelle :

---

<sup>1</sup> Pierre KLOSSOWSKI, *La monnaie vivante*, Éditions Joëlle Losfeld, Paris, 1994, p. 17.

<sup>2</sup> Christopher LASCH, *La Culture du narcissisme*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Essais », 2008, p. 100.



Elle se donne comme un objet. La prostitution proprement dite n'introduit qu'une pratique de vénalité. Par le soin qu'elle prête à sa parure, par le souci qu'elle a de sa beauté, que sa parure met en relief, une femme se tient elle-même pour un objet que sans cesse elle propose à l'attention des hommes... c'est la valeur d'un objet comparable à d'autres.<sup>1</sup>

S'il a recours aux prostituées, ce n'est pas pour assouvir des fantasmes jusque-là réprimés mais par manque d'amour, par désespoir et parce que l'envie d'aimer et d'être aimé n'a sans doute jamais été aussi forte. Daniell ironise de ne pas trouver de l'affection et de l'amour dans ce genre de pratique désincarnée : « Entre-temps, pour adoucir mes derniers instants, j'inviterais des putes. Non, pas des putes, me dis-je après un instant de réflexion, leurs prestations étaient décidément trop mécaniques, trop médiocres » (*PI*, 393). Mais l'amour peut-il exister dans un milieu qui ne génère que de la violence, qui réifie l'humain et qui implique une séparation de la sexualité d'avec le désir et sa transformation en une activité gérée par les lois du marché ?

### III.A.3. De la fêlure à la fracture du désir : un affront à l'amour

Daniell, fataliste face à l'obsession mortifère de la perfection érotico-plastique d'une société qui valorise la sexualité comme un système de hiérarchisation sociale, ressent l'appel du désir comme une source de souffrance. L'amour est absent, illusoire quand l'affection est dénuée de sens :

Il n'y a pas d'amour dans la liberté individuelle, dans l'indépendance, c'est tout simplement un mensonge, et l'un des plus grossiers qui puisse se concevoir ; il n'y a d'amour que dans le désir d'anéantissement, de fusion, de disparition individuelle, dans une sorte comme on disait autrefois de *sentiment océanique*, dans quelque chose de toute façon qui était, au moins dans un futur proche, condamné (*PI*, 412).

Entre dépossession de soi et possession de l'autre, le « sentiment océanique » (*PI*, 412) qu'évoque Daniell s'apparente à ce désir fusionnel, à ces moments d'extase, où totalité et néant se rejoignent dans une dissolution du Féminin et du Masculin pour progressivement renaître à une nouvelle existence qui permettrait d'affirmer sa présence au monde, dans le monde et de se laisser porter par l'attraction vers l'illimité de l'amour. Daniell déplore que les valeurs modernes aient modifié les rapports humains entre les hommes et les femmes qui ont abandonné la pensée de s'aimer sans condition, sans jugement, sans attente de récompense matérialistes, sans illusions narcissiques. Pire, ils se délaissent mutuellement pour

---

<sup>1</sup> Georges BATAILLE, *L'érotisme*, op. cit., p. 145.

s'attacher à chérir une sexualité aseptisée de tout sentiment et où la recherche de la déviance semble être la seule voie possible de se montrer vivant. Daniell abhorre cette société qui accentue la vacuité du sexe sans amour au même titre qu'il juge l'amour destructeur. Sa recherche est donc de plus en plus difficile, son équilibre précaire car « l'amour rend faible, et le plus faible des deux est opprimé, torturé et finalement tué par l'autre, qui de son côté opprime, torture et tue sans penser à mal, sans même en éprouver de plaisir, avec une complète indifférence ; voilà ce que les hommes, ordinairement, appellent l'amour. » (*PI*, 184) C'est pourtant seulement au travers de ses relations avec Isabelle et Esther qu'il va tenter, par l'expression de ses états d'âme, la réhabilitation de la subtile alchimie inconsciente dans le maintien irréductible de l'amour malgré les sollicitations d'une femme amoureuse péjorativement surnommée « Gros Cul » (*PI*, 84) qui « insista pendant un nombre d'années effroyable » (*PI*, 313) pour le séduire et le faire succomber. Mais c'est un fiasco tant l'appel du désir sexuel est un calvaire :

J'aurais pu, à l'extrême limite, opérer un cunnilingus sur la personne de Gros Cul [...] Mais même cela, j'en avais la certitude, n'aurait pas pu suffire — et n'aurait peut-être même fait qu'aggraver ses souffrances. Elle voulait, comme tant d'autres femmes, elle voulait *être pénétrée*, elle ne se satisferait pas à moins, ce n'était pas négociable (*PI*, 312)

La pénétration donne une indication sur les intentions d'engagement du soi vers l'autre, elle est une preuve du *vouloir* l'autre. Même si la relation sexuelle ne préfigure pas automatiquement une relation amoureuse et peut rester sous le coup de l'envie irrépressible et soudaine, le désir de pénétration et d'être pénétré implique au minimum une attirance comme déclencheur de l'érection. Traditionnellement, pour parler de sexualité ou d'acte sexuel, on désigne la pénétration comme ouverture à l'autre. En souhaitant être pénétrée « Gros Cul » souhaite renouer avec sa sexualité et son désir.

Au sein de *La Possibilité d'une île*, Daniell va expérimenter la dynamique du couple à travers les réseaux de l'amour : désir, séduction, jalousie, culpabilité avec sa première épouse Isabelle et sa jeune amante Esther. Ces deux relations vont être marquées par l'échec puisqu'il leur sera impossible de trouver un équilibre sexuel, amoureux, affectif, comme condition indispensable à l'existence du couple. Isabelle étant le premier amour de Daniell, elle sera également sa première déception. Après la phase passionnelle qui les verra s'épanouir intellectuellement et sexuellement, réveillant des sensations qu'ils pensaient perdues, leur relation sera marquée par la peur avant qu'ils ne prennent la difficile mais inéluctable décision de se séparer. Peur de soi, peur de l'autre, peur de se dévoiler, peur de se

parler, peur du silence. Tant de peurs qui dégraderont cette union jusqu'alors fusionnelle et sincère :

lorsque je repense à Isabelle, c'est l'incroyable franchise de nos rapports, dès les premiers moments, y compris sur des sujets où les femmes préfèrent d'ordinaire conserver un certain mystère dans la croyance erronée que le mystère ajoute une touche d'érotisme à la relation, alors que la plupart des hommes sont au contraire violemment excités par une approche sexuelle directe. (*PI*, 32)

Avant la séparation, Daniell va tenter de redonner un souffle à la relation en s'installant à l'étranger avec Isabelle, en achetant « une résidence secondaire en Andalousie, dans une zone alors très sauvage, un peu au nord d'Almeria, appelée le parc naturel du Cabo de Gata » (*PI*, 51). Cette retraite s'accompagne d'un besoin de compagnie, de fantaisie, de sexe, d'évasion visant à réenchanter leur amour et leur désir afin de retrouver l'intensité de la première rencontre. Mais cela ne suffit pas puisque Isabelle s'enfonce dans la dépression et se rejette au même titre qu'elle tiendra Daniell à l'écart. La désinhibition, l'excitation des premières relations sexuelles vont laisser place à une morosité érotique, routinière marquée par l'irréparable différence des corps et la honte qui s'en dégage. Isabelle ne s'implique plus dans la relation et l'acte sexuel la répugne comme si une sorte de toxicité de la sexualité pollueait son psychisme. Si la fusion charnelle se concrétise dans la relation sexuelle, Isabelle quant à elle refoule son désir et les manifestations de sa jouissance : « Isabelle se laissait jouir, elle faisait jouir, mais elle n'aimait pas la jouissance, elle n'aimait pas les signes de la jouissance ; elle ne les aimait pas chez moi, et sans doute encore moins chez elle-même. » (*PI*, 71) Si Daniell s'attelle à raviver l'intensité d'un bonheur absolu ou s'attache à retrouver la complétude existentielle, Isabelle, elle, renonce à la jouissance et modère le désir. Le regret, la sensation d'échec, l'impuissance, l'incapacité à s'accepter font de la jouissance une souffrance longue dont il est difficile de se départir. La quête du bonheur (ou de l'épanouissement), vantée par la société marchande, ne menant à rien, elle est une voie sans issue. La société pousse l'individu à une logique de résultats, l'incite à répondre à une liste d'obligations personnelles, sociales, culturelles, à une somme de normes que la pression collective — médias, parole sociale — exige de lui : un devant-jouir, un devant-être-en-bonne-santé, un devant-réussir-sa-vie, , un devant-être-heureux, passionnant/passionné, aimant/aimé, séduisant/séduit, dynamique, affichant les signes extérieurs de l'épanouissement interne. C'est dans cette optique dont la seule ambition est la performance que le bonheur occupe le centre de l'interrogation humaine. En essayant d'atteindre des normes qui façonnent

un “idéal”, l’homme se heurte à sa propre faiblesse, ses propres limites. Pourquoi jouir quand le chemin pour y arriver est si parsemé d’embûches ? Une recherche désespérée et sans doute vaine de la Cause. Une Cause qui serait à l’origine de l’échec cuisant de l’Occident à rendre l’homme heureux, parce que la première cause de cet échec est d’avoir voulu créer le bonheur sur terre, alors qu’il s’agit de la fiction la plus aberrante que l’homme ait pu inventer. Et comme le bonheur est une idée individuelle et un impératif collectif (l’individuel dépendant d’un choix personnel, le collectif résultant d’un ordre politique), elle retombe sur lui et l’écrase sous un poids de responsabilité contre lequel l’homme ne peut lutter. Au-delà des classifications politiques, aucune alternative au matérialisme n’envisage autre chose que la poursuite de l’erreur libérale, puisque personne ne propose d’autre alternative que la décroissance dont en fait l’homme ne veut car tout individu est terrorisé à l’idée de perdre ne serait-ce qu’un tant soit peu de son confort matériel, de sa liberté d’expression, de ses désirs et que la puissance économique et militaire est toujours et sera toujours la garante de l’autonomie d’un État. En définitive, l’objet du bonheur est totalement vague, c’est une quête sans fin. Emmanuel Kant commentait d’ailleurs, d’une manière déconcertante, l’impossibilité d’énoncer les règles permettant d’atteindre le bonheur : « Mais, *par malheur* (je souligne), le concept du bonheur est un concept si indéterminé, que, malgré le désir qu’a tout homme d’arriver à être heureux, personne ne peut dire en termes précis et cohérents ce que véritablement il désire et il veut.»<sup>1</sup>

Ainsi, si Daniell jouit de la pensée d’aimer, de sortir de soi pour s’ouvrir complètement à Isabelle, celle-ci abandonne tout désir de jouissance et manifeste dans un excès morbide qui deviendra mortel le caractère ambivalent du sentiment amoureux. Éros rencontre Thanatos et tous deux répondent à la formule du *Copulo ergo sum* : « Jamais nous ne connaîtrions ce regard double, infiniment mystérieux, du couple uni dans le bonheur, acceptant humblement la présence des organes, et la joie limitée ; jamais nous ne serions véritablement amants. » (*PI*, 71)

Daniell souffre du manque d’investissement de l’autre dans l’épanouissement du couple pour rendre possible un amour transcendant, passionnel comme la source de tout bonheur. De la sentimentalité mutuelle que sont capables de se donner les individus pour atteindre une jouissance partagée, rien ne subsiste dans l’œuvre houellebecquienne :

---

<sup>1</sup> Emmanuel KANT, *Fondements de la Métaphysique des mœurs*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de la philosophie », 2006, p. 90.

C'est la souffrance d'être qui nous fait rechercher l'autre, comme un palliatif ; nous devons dépasser ce stade afin d'atteindre l'état où le simple fait d'être constitue par lui-même une occasion permanente de joie ; où l'intermédiation n'est plus qu'un jeu, librement poursuivi, non constitutif d'être. Nous devons atteindre en un mot à la liberté d'indifférence, condition de possibilité de la sérénité parfaite. (*PI*, 367)

Cette fracture du désir entre Daniell et ses compagnes s'accroît avec l'avènement de l'amoralité destructrice de la société libérale : « je parle de l'amour partagé, le seul qui vaille, le seul qui puisse effectivement nous conduire à un ordre de perceptions différent, où l'individualité se fissure, où les conditions du monde apparaissent modifiées, et sa continuation légitime » (*PI*, 170). L'amour pur, sincère, réciproque est synonyme de bonheur et de plénitude personnel. Seulement, dans l'œuvre houellebecquienne, l'amour a une date de péremption et s'émousse face au désenchantement mélancolique de la modernité. Daniell, ayant un appétit sexuel sans frein, se laisse submerger par ses sentiments et se fait piéger en se persuadant qu'une sexualité totale et décomplexée mène à l'amour. Lui, si indifférent et revenu de tout, est alors animé d'élans narcissiques et égotistes invitant ses contemporains à rechercher l'amour sans relâche puisqu'un espoir est possible : « pour la première fois j'avais trouvé une femme qui s'ouvrait complètement à moi, qui me donnait totalement, sans restrictions, ce qu'une femme peut donner à un homme. [...] je revivais en somme, même si je savais que c'était pour la dernière fois » (*PI*, 217). Pourtant, si attentif à la maîtrise de ses émotions durant sa carrière d'humoriste afin de faire preuve de virtuosité et ainsi enthousiasmer ses contemporains, il se laisse déborder par l'« immense et admirable [...] puissance de l'amour » (*PI*, 218) pour Esther grâce à qui « [s]a vie entière, dans sa présence, sous son regard, est devenue bonheur. » (*PI*, 169) Mais cet amour, étant l'expression d'une lutte acharnée, est unilatéral. Et même si Daniell en semble conscient au début de leur relation, il se jette à corps perdu dans l'amour fou, passionnel et déraisonnable : « J'ai compris que j'allais aimer Esther, que j'allais l'aimer avec violence, [...]. J'ai compris que cette histoire serait si forte qu'elle pourrait me tuer, qu'elle allait même probablement me tuer dès qu'Esther cesserait de m'aimer parce que [...] on finit tous par mourir d'amour, ou plutôt d'absence d'amour » (*PI*, 172-3).

L'analogie entre Daniell et Jacques Rainier, évoqué précédemment, ne se dément pas puisque tous deux goûtent aux mêmes évanescents bonheurs : « Jamais je n'avais aimé avec un don aussi total de moi-même. Je ne me souvenais même plus de mes autres amours, peut-être parce que le bonheur est toujours un crime passionnel : il supprime tous les

précédents. »<sup>1</sup> Daniell et Jacques Rainier cèdent volontiers au vertige de l'amour et expérimentent une vie qui mène d'amour en amour comme les premières victimes d'un rebours érotique qui fera dire à Pascal Quignard que « [l]e premier amour n'est jamais le premier. Il a toujours été devancé. »<sup>2</sup> Daniell croit fermement aux vertus de l'amour, à sa valeur sotériologique, mais l'attachement exclusif n'est plus une condition nécessaire et suffisante pour la génération d'Esther. Daniell regrette que les couples modernes ne fondent plus leur union sur l'Éros en scindant désormais distinctement la sexualité du sentiment d'amour. La sexualité n'est pas une interaction émotive, mais un pur loisir qui renforce le désir narcissique d'être reconnu, adoré, admiré. Daniell ressent le besoin d'une union totale qui dépasse les obstacles et les interdits et espère une harmonie optimale, un enrichissement mutuel :

j'avais par contre toujours eu besoin d'estimer pour aimer, jamais au fond je ne m'étais senti parfaitement à l'aise dans une relation sexuelle basée sur la pure attirance érotique et l'indifférence à l'autre, j'avais toujours eu besoin, pour me sentir sexuellement heureux, d'un minimum — à défaut d'amour — de sympathie, d'estime, de compréhension mutuelle ; l'humanité, non, je n'y avais pas renoncé. (*PI*, 216)

Il a longtemps cru trouver cette réciprocité dans sa relation avec Esther dont il espérait lui-même qu'elle soit touchée par l'émotion de l'amour pur. Esther appelle au désir, au manque, à l'incomplétude, à la fusion en vue d'atteindre l'unité, Daniell affirmant non sans fierté qu'Esther, cette femme sexy et désinhibée, excite toute la collectivité masculine et que « 90 % des hommes qu'était appelée à rencontrer Esther seraient saisis de l'immédiat désir de la pénétrer. » (*PI*, 180) Daniell est transporté par ses émotions pour elle et l'érotisme de leur relation renoue avec une sorte d'épanchement lyrique, à une exaltation des sentiments. Quoi de plus normal pour « un balzacien *medium light* » (*PI*, 148) que le désir s'exalte poétiquement et que l'Éros soit lui-même poésie :

*Au fond j'ai toujours su / Que j'atteindrais l'amour / Et que cela serait / Un peu avant ma mort. / J'ai toujours eu confiance, / Je n'ai pas renoncé / Bien avant ta présence, / Tu m'étais annoncée. / Voilà, ce sera toi, / Ma présence effective / Je serai dans la joie / De ta peau non fictive / Si douce à la caresse, / Si légère et si fine / Entité non divine, / Animal de tendresse. (PI, 182-3)*

---

<sup>1</sup> Romain GARY, *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, op. cit., p. 40.

<sup>2</sup> Pascal QUIGNARD, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 166.

Cette quête d'union corporelle où la fusion spirituelle est primordiale doit mener Daniell sur la voie d'un hédonisme amoureux et d'une sexualité épanouissante : « Être en elle était une source de joies infinies, je sentais chacun des mouvements de sa chatte lorsqu'elle la refermait, doucement ou plus fort, sur mon sexe, pendant des minutes entières je criais et je pleurais en même temps » (*PI*, 202). Le poème qui évoque la volonté d'union de ces deux âmes diamétralement opposées pourrait être ce que Mikhaïl Bakhtine appelle « le chronotope de la rencontre »<sup>1</sup>. Daniell ne perd pas espoir de prolonger l'union inespérée avec la « belle, très belle, infiniment érotique et désirable, Esther » (*PI*, 215) mais son surinvestissement possessif refroidit peu à peu les désirs de sa jeune compagne qui supporte difficilement la différence d'âge devenue alors rédhibitoire. En pensant éterniser son couple par la démonstration excessive de son désir et de sa jouissance, Daniell en fait un cauchemar d'amour où l'élan amoureux, sincère mais fugace, s'adoucit puis disparaît pour n'être plus qu'une chimère, une réminiscence de l'amour perdu, lui qui « continuai[t] quand même au fond de [lui], et contre toute évidence, à croire en l'amour. » (*PI*, 394)

Esther, idolâtrée, suscite et alimente le désir par un « corps blanc et lisse » (*PI*, 310) qui appelle à l'érotisme et une lascivité proche de l'hypersexualisation propice à la naissance de ce même désir érotique :

Une fois installée elle se déshabilla complètement, ouvrit largement ses cuisses, offrant son sexe au soleil. Je versai de l'huile sur son ventre et commençai à la caresser. J'ai toujours été assez doué pour ça, enfin je sais comment m'y prendre avec l'intérieur des cuisses, le périnée, c'est un de mes petits talents. » (*PI*, 191)

Esther est à la fois la raison de vivre de Daniell et un objet du désir sexuel idéalisé. Elle est omniprésente, indépendante mais incapable d'aimer. Daniell, lui, ressent le besoin avide d'être aimé et se trouve soumis à la dépendance d'Esther car il ne peut pas vivre sans son amour : « Je ne voulais pas devenir un automate, et c'était cela, cette présence réelle, cette saveur de la *vie vivante*, comme aurait dit Dostoïevski, qu'Esther m'avait rendue. » (*PI*, 218)

Pourtant ce désir qu'exprime Daniell peut être interprété comme une défense contre l'angoisse de l'abandon et de la solitude. S'il veut que jouissance et amour soient confondus, le réel a finalement banalisé son désir érotique et a eu raison de ce dernier. Esther est donc la figure intermédiaire entre Éros et Thanatos, Daniell témoignant qu'« elle avait été [son] bonheur, mais elle avait été aussi, et comme [il] le pressentai[t] dès le début, [sa] mort »

---

<sup>1</sup> Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1978, p. 249.

(*PI*, 413). Daniell va plonger dans une tristesse immense et s'enfoncer dans la mélancolie, ce qui l'amène à considérer le suicide comme la seule voie de salut :

j'étais devenu un pur toutou, qu'un simple morceau de sucre aurait suffi à apaiser [...] mais personne ne me le tendrait, ce morceau de sucre, et j'étais bien parti pour terminer ma vie comme je l'avais commencée : dans la déréliction et dans la rage, dans un état de panique haineuse encore exacerbé par la chaleur de l'été. (*PI*, 408)

Si Esther assume sa fonction de dispensatrice de plaisir, Daniell se désole que sa relation se "désentimentalise" et que le rapport sexuel devienne un enjeu de l'attraction érotique où la beauté physique, qui renvoie à la notion de corps-performance, de corps-représentation d'un désir, prend le pas sur le charme, l'affinité personnelle, la flamme passionnelle, la sincérité. Pourtant, Daniell, transporté par Esther, voit en elle le symbole de la conception d'un projet de vie à deux : « Pour parler de Belle je dirai simplement, sans exagération ni métaphore, qu'elle m'a rendu la vie. » (*PI*, 169) Traversé par le frisson de l'amour, éprouvant le manque de l'Autre, Daniell trouve en Esther, une source de béatitude dans le riche éventail des ébats amoureux mais comme le juge Daniell<sup>25</sup>, « [l']amour semble avoir été pour les humains de l'ultime période l'acmé et l'impossible, le regret et la grâce, le point focal où pouvaient se concentrer toute souffrance et toute joie. » (*PI*, 187) Ainsi, l'amour chez Michel Houellebecq est malheureux : les unions, souvent destructrices, sont rompues, les êtres aimés, délaissés, quittés et oubliés.

#### **III.A.4. Le « parler-mâle »**

À l'image des scènes sexuellement explicites de l'œuvre biancarellienne, Michel Houellebecq procède également à de longues descriptions détaillées de l'acte sexuel qui apparaît toujours sans séduction et confine à la pornographie ou bien à la description quasi clinique. Certaines descriptions prennent une tournure démonstrative auxquelles Michel Houellebecq assigne une pédagogie comme si l'on assistait aux prémices d'une éducation sexuelle : « Que ce soit pour une masturbation, une pénétration ou une pipe, il faut, de temps en temps, poser sa main sur les couilles de l'homme, soit pour un effleurement, une caresse, soit pour une pression plus forte » (*PI*, 33). La crudité froide du langage houellebecquien pour exprimer le charnel, le caractère banalisé, surexposé, du sexe, désacralise l'acte sexuel, qui par des descriptions précises, semble méta-sexuel et donc devient une pratique dépourvue d'érotisme : « Immédiatement avant l'éjaculation elle se reculait légèrement pour recevoir le jet de sperme sur le visage ou dans la bouche, mais elle revenait ensuite à la charge pour



lécher minutieusement, jusqu'à la dernière goutte. » (*PI*, 196) Toutefois si les descriptions des caresses entre Daniell et Isabelle ou Esther sont si émouvantes en dépit de leur crudité, ce n'est pas tant parce qu'elles réhabiliteraient la liberté de jouir mais parce qu'elles sont l'expression du désespoir et du désir de vivre. Si Isabelle et Esther trouvent sexuellement grâce à ses yeux un temps, les autres femmes ne sont identifiées que par leurs attributs physiques, à savoir « leurs seins, et leurs touffes » (*PI*, 386). Une description identique répétée six fois au sein du roman. Ou bien par une blague graveleuse teintée de misogynie : « Tu sais comment on appelle le gras qu'y a autour du vagin ? — Non. — La femme. » (*PI*, 22) Au-delà des relations sexuelles vécues avec Isabelle et Esther où Daniell est émotionnellement investi, la répétition de ces mêmes relations auxquelles s'ajoute une sexualité marginale devient ennuyeuse, mécanique, presque désincarnée. La sexualité décomplexée issue de la fascination du porno à l'ère du libéralisme empêche le développement d'une sexualité amoureuse devenue alors impossible et utopique. Daniell affirme sa résignation : « Quant aux *droits de l'homme*, bien évidemment, je n'en avais rien à foutre ; c'est à peine si je parvenais à m'intéresser aux droits de ma queue. » (*PI*, 24) De fait, sexe-avec-amour est un Graal bientôt dénué de sens, à jamais perdu.

L'usage et la répétition des termes triviaux qui reviennent comme un refrain désignent l'acte sexuel où s'unissent les corps masculins et féminins. Une accumulation de « chatte [...] humide » (*PI*, 202), de « bites » (*PI*, 33), de « petit cul blanc » (*PI*, 191), de « fesses rondes et cambrées » (*PI*, 191) rend compte de cette obsession de la thématique sexuelle inscrite dans la langue de Michel Houellebecq. La crudité couplée à la brutalité du lexique houellebecquien témoigne de la dureté relationnelle qui s'établit entre l'homme et la femme. Daniell laisse s'exprimer ses envies sexuelles et confine Isabelle puis Esther dans « la prison de son langage ». Les femmes sont souvent désignées par des termes péjoratifs et prédéterminées par leur statut sexuel :

le rêve de tous les hommes c'est de rencontrer des petites salopes innocentes, mais prêtes à toutes les dépravations — ce que sont, à peu près, toutes les adolescentes. Ensuite peu à peu les femmes s'assagissent, condamnant ainsi les hommes à rester éternellement jaloux de leur passé dépravé de petite salope. (*PI*, 204)

Le « parler mâle » déstructure l'identité féminine par l'usage du cliché de la femme facile, avide sexuellement, la réduisant à n'être qu'un objet. Dans *La Possibilité d'une île*, le langage est présent pour exprimer ce qui n'est pas présent et demeure ainsi le lieu du manque à dire. En surexposant la sexualité, c'est l'amour qui ne se révèle pas, demeurant un sentiment béant

et muet. L'opposition entre masque pornographique, figure de l'amour et Visage aimé s'établit immanquablement. La pornographie possède ce côté transgressif, indécent, et peut être perçue comme le versant pervers de la sexualité. Si la pornographie présuppose l'acte dénué de tout érotisme et de tout sentiment en plaçant légitimement la jouissance immédiate du corps comme une réponse à la pulsion sexuelle, elle n'en demeure pas moins inscrite dans le rejet du signe et de la séduction et comme révélatrice de l'épuisement du désir. La pornographie est dans le réel, l'érotisme est dans l'union réussie de l'imagination, du symbole et de la réalité. La figure de l'amour est toujours la réalisation substitutive d'un désir « [e]n ce sens [que l'on] pourrait dire que l'amour est dans la distance maximale, l'érotique dans la présence maximale et le pornographique dans l'intermittence mécanique. »<sup>1</sup> L'amour appelle le langage, s'anime à travers lui quand la pornographie est aussi un langage du corps, mais un langage où le signifiant est exactement adéquat à son signifié et à son référent, comme si elle effaçait la barre saussurienne du signe. La pornographie se refuse à la dialectique instinct/désir, sexualité d'espèce/érotisme du sujet-au-langage. Elle prétend tout montrer, tout voir, impliquant la distance, l'objet, même si cette distance est infinitésimale parfois, quand, à l'inverse, l'amour précède le langage et transporte un schème infigurable :

Nul ne saura jamais ce qu'il y avait tout au fond, dans les ténèbres, avant sa vie. C'est si continu. C'est si confus. C'est sans mémoire. Nuit dulcifiante de Léonard. Nuit irruptrice du Caravage. Nuit méditative de Georges de La Tour. Nuit profonde et antérieure et toujours interne de Rembrandt. Nuit violente et courroucée de Goya. Nuit glacée de Stoskopff. Nuit charbonneuse de Courbet. Nuit solennelle de Trophime Bigot. Nuit anxieuse de Honthorst. Nuit mortelle et irrémédiable de Zurbaran. Nuit épouvantable du dernier Géricault. Ovide a écrit, exilé, solitaire, mourant, sur les bords du Danube : *Quantum mortalia pectora caecae Noctis habent !* De quelle quantité de Nuit totalement aveugle sont remplies les poitrines des mortels !<sup>2</sup>

Ainsi la faillite du langage reproduit la faillite de l'amour et tous deux se heurtent dans l'incapacité de dire et de ressentir. Le non-dit (se) révèle (comme) l'expression tragique d'un amour impossible. Ainsi la limite entre une description totale et sans tabous d'une sexualité pornographique, marquée par la surprésence du corps mécanisé et un érotisme noble qui stimule l'imaginaire et les sensations, met en cause la réalité comme scène :

---

<sup>1</sup> Gaëtan BRULOTTE, *Œuvres de chair, figures du discours érotique*, op. cit., p. 282.

<sup>2</sup> Pascal QUIGNARD, *La Nuit sexuelle*, Paris, Flammarion, coll. « HISTOIRE DE L'A », 2007, p. 251.

Bien sûr, scène et obscène n'ont pas la même étymologie, mais le rapprochement est tentant. Car, dès qu'il y a scène, il y a regard et distance, jeu et altérité. En revanche, lorsqu'on est dans l'obscénité... Prenons le pornographique : il est clair qu'on a là le corps tout entier réalisé... Les corps, les organes sexuels, l'acte sexuel sont brutalement, immédiatement donnés à voir, c'est-à-dire absorbés ou résorbés du même coup... [alors que dans l'érotisme, contrairement à l'obscénité], la sexualité a toujours — la séduction également — une dimension métaphorique<sup>1</sup>.

Chez Michel Houellebecq, le traitement du Désir dans le système libéral s'exprime ainsi à travers l'observation du désir sexuel des individus, leur difficulté à passer le seuil qui sépare la relation sexuelle génitale et l'érotisme, en l'absence désormais de tout (ou presque) interdit. Et la mort même devient un objet scientifique !

À l'inverse de *Murtoriu : Ballade des innocents* et de *La Possibilité d'une île*, *La Maison des Atlantes* ne met pas en scène de manière explicite l'acte sexuel. Si les personnages sont logiquement sexués, animés par le désir et traversés par l'érotisme, la sexualité, quant à elle, est implicite, sous-entendue et le roman rinaldien n'insiste pas sur les détails intimes, l'euphémisme donnant plus de force au propos. L'érotisme rinaldien est poétique, passionnel et se démarque de l'érotisme froid, cérébral, brutal que l'on retrouve dans les œuvres de Marcu Biancarelli et de Michel Houellebecq. La relation amoureuse, passionnelle, érotique, entre Tonio et Nora, se manifeste sous plusieurs formes qui marquent l'évolution d'un schéma où la volonté première est de chercher l'un dans l'autre un complément de soi. La relation est d'abord d'ordre intellectuel puis de nature artistique ensuite dictée par la passion puis purement sexuelle et enfin routinière avant l'inévitable séparation mais seulement au regard des *topoi* et des exigences romanesques. À quelques détails près, propres à l'unicité de chaque relation, l'histoire d'amour entre Tonio et Nora rappelle celle vécue entre Daniell et Esther. Nora ayant même de nombreux points communs avec Esther. Si toutes deux s'inscrivent dans une relation, elles génèrent parallèlement un refus du partage amoureux. Tonio constate ce déséquilibre affectif : « Depuis des années, Nora me fuyait pour les motifs les plus divers. Je me consolais en me disant qu'elle n'avait jamais été une grande amoureuse » (*MA*, 251). Tonio et Nora ainsi que Daniell et Esther vont être les premiers témoins de la faillite du couple. L'intensité passionnelle manque de constance. Tonio et Daniell vont se surinvestir émotionnellement mais ils souffrent d'une telle situation car ils anticipent douloureusement l'intensité de la passion que ces dernières vivront avec d'autres hommes. La possibilité d'un probable bonheur s'offre à Tonio et

---

<sup>1</sup> Jean BAUDRILLARD, *Mots de passe*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio Essais », 2000, p. 33-4.

Daniell comme l'incessant rappel de leur propre échec. Tonio, toutefois, ne s'avoue pas vaincu et même s'il reconnaît l'instabilité de sa relation, il s'efforce de maintenir une implication affective proche de l'enivrement qu'implique l'émotion de la première rencontre : « Elle était exaltée chez moi par l'esprit de revanche. » (MA, 113)

Nora est une femme indécise à la recherche continue de son propre équilibre quand Tonio, lui, exprime une profonde admiration pour sa bien-aimée. Extatique, il a une véritable adoration pour Nora qu'Angelo Rinaldi dépeint dans un langage amoureux fortement érotisé où l'emphase transcrit cet emballement passionnel : « J'étais amoureux et je vivais ces secondes de triomphe où l'on acquiert enfin ce que l'on convoitait et que l'on n'espérait plus, et auprès desquelles ne seront rien les nuits et les nuits qui vont suivre. » (MA, 44) L'Éros se fixe dans la mémoire de Tonio quand ce dernier se laisse aller à la confession émue du spectacle de la beauté féminine en utilisant le champ lexical de la beauté corporelle qui traduit ainsi le lien passionnel, parfois pulsionnel, d'un érotisme absorbant et déchaîné, qui l'unit à Nora :

Au comble du bonheur, je ne réussissais qu'à débiter des platitudes et qu'à paraître indifférent. Pourtant, si je n'avais écouté que mon cœur, je me serais agenouillé devant elle ; je lui aurais dit qu'elle était celle que j'attendais depuis que je pensais aux femmes, celle que je n'espérais pas, qu'elle était comme la somme de toutes les femmes que j'avais connues et désirées à cause d'un détail, du retroussis d'un nez, de l'épaisseur d'une bouche, de la finesse d'un grain de peau, de la douceur d'un regard que l'on croise dans le reflet d'une vitrine quand on se poste derrière l'inconnue que l'on a suivie pendant une heure et que l'on n'osera pas aborder à la dernière seconde. (MA, 41)

L'imaginaire lyrique, dont fait état le narrateur rinaldien et dont on a retrouvé certaines occurrences dans la manière qu'avait Daniell d'évoquer Esther, démontre le caractère presque divin de Nora semblable à une statue fascinante envers laquelle Tonio se doit d'exacerber qualités et désirs. Nora représente le plus haut degré de la passion longtemps contestée par la famille de cette dernière. Le bonheur, un temps partagé, est décuplé puisqu'il est conditionné par l'acceptation familiale qui se refuse à reconnaître la relation. Et donc, vivre sa relation jusque-là interdite, enthousiasme Tonio qui, conscient de partager sa vie avec une femme qui ne lui était clairement pas destinée et qui commence à se détacher de lui, se laisse aller à l'expression de ses états d'âme. Il prend sur lui pour se donner le courage de la reconquérir et de résister à la violence de la passion couplée au sentiment de l'urgence de récupérer le temps écoulé et d'en inverser les courbes dans l'infime espoir de retrouver l'union première et ainsi rester, effectivement, dans l'irréel du passé. Dans son sommeil

Nora passait la main sur son visage, gémissait, balbutiait : des mots qui lui venaient de la vie d'où je commençais à être exclu et qui étaient comme les bulles qui crèvent à la surface du marais et témoignent d'une sourde activité sous l'eau dormante, où se décomposent et fermentent les détritiques. Si elle avait ouvert les yeux à ce moment-là, je lui aurais crié mon amour. (MA, 71)

Cette scène est paradoxale dans la mesure où c'est au plus près d'elle, dans une proximité physique intime, prémice d'une étreinte, que Nora apparaît comme la plus lointaine. Elle va le quitter malgré toute l'énergie de Tonio pour satisfaire leur passion. La scène est également représentative du stéréotype du couple amoureux qui veut que l'homme, s'attachant à veiller sur le sommeil de sa femme, s'attarde à la contempler béatement dans une période comme suspendue hors du temps pour déchiffrer l'insondable mystère féminin qui veut que « rien n'égale la douceur du sommeil lorsqu'il se produit en présence de l'être aimé. » (PI, 164)<sup>1</sup> La puissance d'appel du « visage de Nora » (MA, 71) qui se distingue du reste de son corps polarise l'attention, l'intimité, et trouve à s'exprimer dans les jeux amoureux. De nombreux exemples dans la littérature foisonnent en ce sens : « L'un des signes de l'amour, est notre passion à regarder le visage aimé ; l'émotion première, au lieu de l'amenuiser se prolonge, augmente en frémissant, un regard devient le fil d'Ariane qui nous conduit jusqu'au cœur de l'autre. »<sup>2</sup> Alain Finkielkraut écrira également sur ce thème : « Son corps sous mes caresses se fait tout entier visage »<sup>3</sup>. La sensualité que Nora inspire se pose dans une double compréhension qui l'assimile à un érotisme ardent. L'effleurement des « lèvres entrouvertes »

---

<sup>1</sup> L'évocation du mythe de Psyché et d'Éros est également intéressante. Souhaitant punir Psyché pour sa beauté, Vénus, déesse de la Beauté, qui ne put supporter qu'une vulgaire mortelle soit plus belle qu'elle, charge Éros, son fils, de la punir en lui inspirant l'amour pour l'être le plus hideux de la terre. Mais ce dernier va en tomber amoureux et ordonnera à Psyché de ne jamais voir ou de chercher à voir son visage sous peine de grands malheurs. Mais les sœurs de Psyché, malintentionnées, la persuadent qu'elle est aimée d'un monstre et la somment de le tuer. Le soir venu, lorsque le mari fut endormi, Psyché se prépara donc à accomplir l'horrible forfait suggéré par ses sœurs. Mais sous sa lampe, plutôt que de voir un horrible monstre, elle trouve le plus beau spectacle qui soit, son mari n'est autre que Éros, dieu de l'Amour. Psyché, ravie au plus haut point d'être l'épouse du plus beau de tous les êtres immortels, ne peut s'empêcher de regarder longuement le visage fin et délicat, de toucher la peau douce et veloutée, de baiser l'adolescent aux cheveux blonds et bouclés. Mais à force de le contempler elle ne remarque pas que la lampe coule et fait tomber une goutte d'huile sur l'épaule d'Éros. Réveillé en sursaut par la douleur, Éros voit sa femme, lampe et couteau à la main. Déçu par cette trahison il la quitte sur le champ. Finalement, après bien des péripéties, ils se retrouvent et se marient avec l'approbation de Zeus et Vénus.

<sup>2</sup> Michel TOURNIER, *Miroirs : Autoportraits*, Paris, Denoël, 1973, p. 146.

<sup>3</sup> Alain FINKIELKRAUT, *La sagesse de l'amour*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1984, p. 59.

(MA, 71) par la main qui touche rappelle les lèvres vaginales entrouvertes par le désir auxquelles se frotte le sexe masculin mais tout n'est qu'interprétation, supposition tant l'expression physique de l'amour est absente. Le tâtonnement du corps-monde de Nora qui s'identifie au corps profondément terrien de la « paysanne » (MA, 71) est un des signes déclencheurs de l'amour. Tonio, dans un premier temps, éprouve le frisson grisant de l'amour avant d'avoir un rapport dénué d'affection avec Nora et de ressentir le manque de l'autre. Tour à tour soumis au doute, à l'inquiétude, à l'analyse des non-dits, à la peur de décevoir, à l'angoisse de souffrir, au frémissement charnel, à l'euphorie amoureuse, Tonio s'efforce de trouver en Nora, un reflet de lui-même. Un simple rire partagé devient alors garant d'une entente avec l'Autre : « Si j'avais à définir le bonheur, je choiserais le rire complice de deux êtres dont l'amour est assez fort pour ne jamais réfléchir sur lui-même, tant il va de soi, et qui n'hésitent pas à bêtifier ensemble. » (MA, 38) Nora est impétueuse, imprévisible et sa tranquillité est annonciatrice d'agitation. Pensant vivre une idylle sans turbulences, Tonio est convaincu de son amour pour elle, tant Nora représente un idéal auquel il ne pensait pas correspondre. Mais avec le temps le cœur se lasse et Tonio constate non sans amertume que Nora est énigmatique, lunatique et insaisissable :

Sans doute Nora changeait-elle, mais c'était à proportion des efforts que je déployais pour qu'elle retrouve le rang qu'elle avait quitté en me suivant. Le temps n'était plus où, dès que je rentrais à la maison, nous nous jetions dans les bras de l'un de l'autre, négligeant de dîner parce que nous nous endormions tout de suite après l'amour. (MA, 115)

La relation passionnelle est semblable à un labyrinthe duquel Tonio ne peut réchapper et il souffre de la routine qui s'installe et de la réminiscence d'une passion débordante qui va jusqu'aux limites de l'opulence et de la sensualité : « 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. » (PI, 70) Mais désormais, Nora conçoit leur amour dépourvu de passion comme une forme d'ennui qui va la pousser sur la voie de l'adultère. Le bonheur devient hors d'atteinte et accentue l'idée que le couple formé par Tonio et Nora repose sur la dualité et « fonctionne sur l'exclusion et le clivage »<sup>1</sup>. Nora est à l'image d'Albertine Simonet, une figure du « temps perdu ». Tonio est charnel à contretemps et il demeure incapable de maintenir la flamme et de canaliser l'appétit sexuel vorace de Nora qui

---

<sup>1</sup> Corinne MOREL, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris, Archipoche, coll. « Archiréférences », 2009, p. 323.

confine à la nymphomanie. L'intensité amoureuse s'atténue et Nora ne peut trouver que dans la double injonction paradoxale du "refuge-évasion" une autre forme d'amour "désentimentalisée" mais plus charnelle qui l'aide à se ressourcer pour résister au quotidien, à l'ordinaire. Elle n'hésite pas à mener une existence parallèle car elle se lasse du côté guindé de Tonio et de son attitude sans cesse marquée par la revanche sociale. Tonio s'attache à valoriser un érotisme physique, psychique et sensuel au côté visiblement charnel qui s'oppose à la liberté sexuelle dont fait état Nora qui accepte son corps et souhaite en jouir. Leur relation est donc émaillée par l'incompréhension mutuelle de raviver le charme érotique qui fut jadis source de bonheur et de conflits désormais. Le heurt entre soi-même et l'Autre est manifeste puisque avec l'âge les états d'âme se dévoilent et la sensibilité de l'autre n'est plus épargnée : « les gens que l'on connaît depuis toujours, on pouvait, paraît-il, continuer de les aimer tout en sachant qu'on leur faisait du mal, ou leur conserver un sentiment tout en étant séparé d'eux. Mais je n'étais qu'un homme, et les hommes ne comprennent rien aux nuances. » (MA, 305) L'intensité érotique décroît et cela répond à une certaine logique tant les failles entre Tonio et Nora étaient présentes avant même leur mise en relation. Une situation qui rappelle par bien des aspects l'amourette entre Daniell et Esther :

Fondamentalement destinée à la controverse et au désaccord, la parole restait marquée par cette origine belliqueuse. La parole détruit, elle sépare, et lorsque entre un homme et une femme il ne demeure plus qu'elle on considère avec justesse que la relation est terminée. Lorsque au contraire elle est accompagnée, adoucie et en quelque sorte sanctifiée par les caresses, la parole elle-même peut prendre un sens différent, moins dramatique mais plus profond, celui d'un contrepoint intellectuel détaché, sans enjeu immédiat, libre. (PI, 88)

La rupture est donc la seule voie viable pour continuer à exister puisque, malgré de nombreux moments de bien-être vécus ensemble, leur relation est minée par l'incapacité d'être profondément heureux et de rendre l'autre heureux. Le déséquilibre relationnel prend racine dans l'incertitude amoureuse que Tonio perçoit chez Nora à son égard. Finalement, si l'ennui quotidien et la routine sclérosante fragilisent le couple, Tonio et Nora ne cèdent pas face aux difficultés de l'habitude et une crise conjugale n'est pas nécessairement synonyme de rupture ou de perte d'amour. D'un commun accord non clairement dit, ils expérimentent l'altérité d'une troisième identité qui les mène sur la voie de l'adultère. Un Autre qui ne se veut pas destructeur, causant l'éclatement du couple, mais bénéfique pour maintenir une dynamique interne et ainsi renouveler et perpétuer son amour.

Au sein du roman rinaldien subsistent des représentations corporelles féminines qui expriment le désir et évoquent la sexualité. L'odorat de Tonio, tout d'abord, est en rapport privilégié avec le corps de Nora puisqu'il lui indique sa présence et stimule l'enthousiasme amoureux ou l'excitation sexuelle. L'odeur constitue un élément essentiel de l'expérience amoureuse. Le rapport à l'odeur permet à Nora d'être identifiée. Il est une source inlassable de réminiscence et attise la fibre fantasmatique qui les unit dans une proximité corporelle : « J'enlace Nora qui a encore des réticences de bon ton, et qui ne lésine pas sur le “Shalimar” de Guerlain quand elle se parfume. » (MA, 259) S'il y a bien une pulsion olfactive, elle est un appel au contact, à l'éveil des sens et agit comme le souvenir d'une intimité exaltant le corps et sa nudité. La référence « Shalimar » est de nombreuses fois présente au sein d'un autre roman<sup>1</sup> d'Angelo Rinaldi participant à l'inspiration proustienne qui veut que « l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir »<sup>2</sup>. Un fantôme du passé qui rappelle érotiquement à Tonio la nostalgie d'un très fort attachement, aujourd'hui disparu qui l'emporte dans une solitude affective.

Après l'odeur, la chevelure dégage une force sensuelle qui touche Tonio par sa dimension charnelle et sa symbolique baudelairienne. Posséder une longue et épaisse chevelure est un symbole de féminité. En témoigne la réaction de Tonio envers Saveria après une longue période d'absence qui les a empêchés de se voir : « elle défit son chignon, et sa chevelure — que je ne soupçonnais pas si longue et si abondante — en se répandant sur ses épaules la rajeunit d'un coup. » (MA, 227) Les longs cheveux sont donc le signe d'une jeunesse resplendissante et l'action de dénouer sa chevelure est un moment suspendu d'émotion et de promesses. Une autre occurrence de la chevelure invoque l'*imago* maternelle faisant étrangement penser à une sensualité œdipienne : « une prostituée que j'emmenai dans ma voiture pour n'exiger d'elle, par prudence, que de sentir le contact de sa chevelure sur mon ventre. Elle me confia qu'ils étaient rares les clients qui n'attendaient pas un plaisir complet. » (MA, 17) Cette scène évoque soit une fellation reçue par le narrateur rinaldien soit cette dernière fait référence à une intimité affectueuse rappelant la mère, définie par une chevelure qui fait sa beauté, câlinant l'enfant. La main qui touche et s'engouffre dans la chevelure rappelle la symbolique de l'accès à l'intime féminin et de la possession. La

---

<sup>1</sup> Angelo RINALDI, *La Loge du gouverneur*, Paris, Denoël, coll. « Les Lettres nouvelles », 1969, (p. 24., p. 26., p. 169., p. 173.)

<sup>2</sup> Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu. Tome I. Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988, p. 46.



chevelure va même jusqu'à suppléer le pelage pubien : « Nora l'avait traînée [Luisa, sa fille] de force chez le coiffeur et celui-ci l'avait presque tondue. Savait-elle, Nora, à quoi elle portait atteinte et ce qu'elle faisait trancher ? » (MA, 40). Se raser les cheveux ou bien les perdre est perçu comme un affaissement du potentiel érotique qui s'épanche comme le signe de la vigueur, ainsi que le suggère le récit biblique de Samson. Tonio sera confronté à cette déféminisation lorsqu'il découvrira le secret de Nina alors encore considérée comme le parangon de la coquetterie et de la féminité :

un mouvement de la tête me révéla son profil : c'était Nina qui avait enlevé sa perruque. Je n'ai jamais vu de chose plus horrible que l'espèce de travesti vieillissant qui remuait les lèvres et qui, après avoir levé les mains en l'air — le corps basculant en arrière comme pour prendre du recul, dans l'attitude d'un vampire de cinéma qui va fondre sur sa proie —, attaquait une mélodie qui m'était familière, et dodelinait du chef comme pour mieux montrer les ravages de la maladie. J'avais honte. Et pourtant, je ne bougeais pas, fasciné par ce crâne où la pelade épargnait quelques touffes qui s'effilochaient aux tempes et tirebouchonnaient sur le haut du front comme les mèches d'une coiffure de bébé (MA, 370).

Dans *La Maison des Atlantes*, l'éclosion de la passion amoureuse entre Tonio et Nora paraît inattendue tant l'investissement libidinal est déséquilibré. Un amour dont la flamme s'éteint et que la charge érotique des odeurs et des chevelures et toute considération sentimentale ne parviennent pas à raviver complètement. Si l'érotisme rinaldien prend source dans la relation passionnelle que souhaite entretenir Tonio avec Nora, il s'épuise dans la dégradation du couple et dans la dégradation de sa sexualité dont la décharge orgastique, n'existant plus, amène à nier la relation et la reconnaissance de l'Autre. Face à ce constat d'échec accablant, Tonio et Nora, d'un commun accord, transcendent leur différend et parent leur amour de tendresse en tâchant de survivre au quotidien par le souvenir comme forme spiritualisée de la jouissance. Dès lors « [s]i, comme l'affirme saint Augustin, la mesure de l'amour c'est d'aimer sans mesure, ne serait-ce pas dans la perversion qu'il atteindrait le mieux sa plénitude ? » (MA, 222)

Si *Murtoriu : Ballade des innocents*, *La Possibilité d'une île* et *La Maison des Atlantes* ont en commun de développer l'expérience amoureuse en mettant en scène des couples hétérosexuels, l'œuvre d'Angelo Rinaldi, particulièrement, et celle de Michel Houellebecq, ponctuellement, évoquent l'homosexualité masculine et proposent une somme de descriptions, de pensées et de perceptions autour des pratiques sexuelles et amoureuses entre hommes. L'œuvre biancarellienne ne fait aucune mention d'une potentielle homosexualité quand Angelo Rinaldi met en scène une torride sexualité entre Monsieur

Xavier Taddéi et Jean-Saul et que Michel Houellebecq en résorbe les prétendues spécificités : « Aucun sujet n'est davantage abordé que l'amour, dans les récits de vie humains comme dans le corpus littéraire qu'ils nous ont laissé ; l'amour homosexuel comme l'amour hétérosexuel sont abordés, sans qu'on ait pu jusqu'à présent déceler de différence significative » (*PI*, 187).

L'homosexualité rinaldienne dépeinte par Tonio soulève le problème de l'intolérance à l'égard de l'expression des amours homosexuelles tant sa réaction à la vue de la relation secrète entamée entre Monsieur Xavier Taddéi et Jean-Saul paraît disproportionnée. Une telle situation lui est incompréhensible et obscène et Tonio rejoint la pensée de Michel Foucault pour qui l'homosexualité est une « *spécification nouvelle des individus* »<sup>1</sup>. Une sexualité difficilement revendiquée et assumée dans l'espace insulaire corse puisque la différence sexuelle ne s'y affiche pas facilement. L'idée d'un communautarisme homosexuel y est impensable alors que dans l'œuvre houellebecquienne, Daniell remarque que « [l]'homosexualité était de plus en plus courante, et admise » (*PI*, 73) dans la société actuelle et qu'elle se vivait aussi sereinement que l'hétérosexualité : « les homosexuels eux-mêmes, après une brève période de frénésie consécutive à la libéralisation de leurs pratiques, s'étaient beaucoup calmés, aspiraient maintenant à la monogamie et à une vie tranquille, rangée, en couple, consacrée au tourisme culturel et à la découverte des vins de pays. » (*PI*, 360) Vivre sereinement son homosexualité en Corse, à l'époque où se déroule la narration rinaldienne, est difficile car elle est marquée du sceau de l'interdit, du secret. Or « l'ennui de vivre dans une île c'est que les gens n'y connaissent que les secrets. » (*MA*, 208)<sup>2</sup> La relation homosexuelle découverte incarne le désordre à de nombreux niveaux puisqu'à la malédiction d'aimer s'ajoute le poids de la condamnation de la société :

et maintenant que j'en suis réduit à soupçonner tout le monde du pire, j'aimerais bien savoir qui — s'il ne possédait pas la fortune de M. Xavier —, dans une ville où l'on vivait sous la surveillance du voisin et où deux amis évitaient de se promener trop longtemps ensemble sous les palmiers du front de mer, réussissait le tour de force de mener cette vie où l'on ose aller jusqu'à l'extrême de ses plus secrets désirs. (*MA*, 125)

---

<sup>1</sup> Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité. Tome I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 58.

<sup>2</sup> La référence à l'interdit est introduite plus clairement dans *Les Dames de France* : « dans une ville où, du berceau à la tombe on reste sous le regard d'un public qui n'a de distraction que dans le spectacle de l'usure des êtres, des choses et des sentiments » (Angelo RINALDI, *Les Dames de France*, *op. cit.*, p. 41).

La différence, y compris sexuelle, contraint les insulaires, selon l'expression du narrateur de *La Dernière fête de l'Empire*, à « avancer masqué »<sup>1</sup>, à jouer « les sous-marins »<sup>2</sup>. Socialement, déjà, puisqu'une telle pratique bouleverse la hiérarchie et brouille les cartes entre un Monsieur Xavier Taddéi, raffiné et économiquement puissant, et un Jean-Saul, à la rudesse et à la ruralité bien marquées. Psychiquement, ensuite, Tonio n'arrête pas de ressasser la scène à laquelle il n'aurait pas dû assister, la comparant à un vice honteux, à un hideux péché :

Ici même, enfin, dans la pièce voisine [...] bientôt me seront révélés quelques aspects, quelques grimaces d'un vice qui, pour autant que j'y réfléchisse, me laisse plus incrédule qu'il ne m'indigne et me paraît même relever de la mythologie, comme l'accouplement d'une vierge et d'un taureau. En somme, M.Xavier se trahissait, un peu comme Cendrillon revenant du bal (MA, 52).

Cette scène, présentant les deux personnages masculins qui se témoignent leur affection et leur désir, pourrait les humilier face à leur cercle social respectif, la sphère élitiste bastiaise pour l'un, la communauté rurale de village pour l'autre. La relation homosexuelle qui lie Monsieur Xavier Taddéi et Jean-Saul est rapidement analysée par Tonio et sa possible trahison, face à un tel secret, les mettrait au ban d'une société insulaire qui considère l'homosexuel comme une menace à l'impératif de procréation et, par extension, à la société patriarcale corse. Ainsi l'homosexualité, discréditée et suggérant la décadence, contrastant avec les rôles sociosexuels préétablis, est source de honte et place l'individu face au jugement désapprouvateur de l'Autre : « Celui qui pénétrait seul au Casino et en sortait mêmement, et qui ne se débrouillait pas pour aller dormir ensuite à l'Hôtel de Paris, n'était qu'un idiot. Un idiot ou autre chose. » (MA, 175) Dans les sociétés patriarcales, on ne parle pas de "ça" hormis sous forme allusive et métaphorique. Ces sociétés, avant de porter un jugement sévère, ont d'abord tendance à taire, à scotomiser sa simple possibilité, obligeant Tonio à veiller à maintenir un comportement hétérosexuel, lui « qui au naturel n'avait que la hargne nécessaire dans l'île pour ne point être suspecté d'homosexualité » (MA, 168). Dans l'île, les plus violentes manifestations sont irrémédiablement souterraines et la sexualité homosexuelle sur laquelle pèse le poids de la censure et du secret oblige à "avancer masqué".

---

<sup>1</sup> Angelo RINALDI, *La Dernière fête de l'Empire*, op. cit., p. 110.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 87.

La relation homosexuelle rinaldienne se ramène à un péché de luxure, à un désir excessif et, en ce sens, souligne le hiatus entre l'obscénité de la langue et la sophistication du fantasme de M. Taddéi :

Il employait des termes dont la précision me terrifia (et je doute que même Nora puisse l'égaliser, car je pense que seul un homme est capable d'une exaltation aussi ordurière dans l'appel au corps d'un autre homme, et dans sa magnification). Mais M. Xavier suppliait que l'on use du sien d'une manière trop compliquée au goût de Jean-Saul qui, d'accord quant à l'essentiel, quoique de mauvais gré, lui opposait que ce cérémonial demandait trop de temps. (MA, 292)

La relation de Monsieur Xavier Taddéi et Jean-Saul est rythmée par une modalité d'occupation et d'insularisation : dans ce salon de la maison des Atlantes, dans cet espace de l'intime où un érotisme pédérastique sur fond d'interdit trouve sa pleine expression. L'intériorisation de l'interdit et les jeux miroitants de la perversion que font naître l'interdit et le tacite les engagent dans une relation clandestine où le plaisir de la transgression se retrouve dans les joies d'une sexualité débridée. Osant se soustraire à l'emprise des interdits de l'ordre dominant qui réprime potentiellement le désir des uns et des autres, leur jouissance se fonde sur la transgression de l'autorité, la crise des repères et l'effacement des limites. La sodomie est un acte de transgression et Monsieur Xavier Taddéi et Jean-Saul s'approprient ce moment qu'ils inscrivent dans ce territoire du désir en l'investissant de signes, d'affects, de tensions, de subversion. Un territoire d'appartenance sexuelle qui engendre des processus de territorialisation, puis de déterritorialisation. Ainsi, l'interdit de la loi s'efface devant l'*interdit* rinaldien, ce lien entre les sujets et l'objet qui sublime leur étreinte.

Ainsi l'acte sexuel vécu entre Monsieur Xavier Taddéi et Jean-Saul leur permet, pour un temps réduit et caché de tous, d'exprimer pleinement leur identité sexuelle. Vivre son homosexualité dans la société insulaire hétéronormative les isole socialement. C'est dans l'espace domestique intime de Monsieur Xavier Taddéi, transformé en refuge face à une société hostile et terrifiante, qu'ils vont transcender leur passion. Tous deux vont développer un caractère pluri-identitaire : celui du moi, celui du nous, celui des autres<sup>1</sup>. Le premier caractère est donc celui de l'identité individuelle, le deuxième est l'identité communautaire et le troisième, enfin, est l'altérité qui décide ou non de reconnaître les deux premiers. Tonio s'inscrit dans le troisième caractère identitaire et ressent, malgré tout, un malaise face au mode de vie marginal de Monsieur Xavier Taddéi et Jean-Saul. Il est conscient d'avoir assisté

---

<sup>1</sup> Voir Rommel MENDES-LEITE, *Le sens de l'altérité. Penser les (homo)sexualités*, Paris, L'Harmattan, 2000

à une scène où les deux amants ont dévoilé leur véritable identité, eux qui d'ordinaire, semblent s'épanouir dans un monde d'artifices. Monsieur Xavier Taddéi et Jean-Saul qui ont une certaine pratique du silence, de la dissimulation, craignent désormais que Tonio puisse révéler leur secret :

À la cour des potentats orientaux, on châtiât les téméraires qui s'étaient risqués dans le gynécée. Mon sacrilège n'était pas moindre, et non moindres seraient les effets de la colère du maître. Allongé sur mon lit, je baignais dans le drame, alors que tout cela relevait de la comédie, d'une comédie qui aurait pu s'intituler « Un après-midi à Sodome, ou la double méprise », libertinage et bouffonnerie se combinant dans un mélange, somme toute, très italien. (MA, 299)

Avec *La Maison des Atlantes*, Angelo Rinaldi incorpore la figure de l'homosexuel dans l'espace insulaire corse. L'expression de l'homosexualité étant difficile dans le contexte de la société patriarcale, la quête identitaire et l'affirmation de soi doivent mener à une prise de conscience d'une subculture homosexuelle qui recherche son unité dans la globalité qu'impose l'hétéronormativité. L'acceptation homosexuelle doit ouvrir la voie à une pleine liberté sexuelle qui ne doit plus concevoir l'homosexualité comme une perversion qui condamne l'homosexuel à la stigmatisation. Ainsi, au-delà d'une identité à assumer, Monsieur Xavier Taddéi et Jean-Saul sont les symboles d'une homosexualité qui érige les plaisirs de la chair comme la première expression d'une identité non seulement à créer, mais à recréer.

### **III.B. CORPS INFIRMES, CORPS INFAMES, CORPS INFORMES**

Au sein des œuvres de Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi le corps devient un objet de valeur symbolique. Soumis au regard social des sociétés eurocentristes du monde moderne, répondant à l'influence du modèle économique capitaliste, le corps polarise une multitude de représentations — corps-objet, corps-sujet, corps-animal, corps tabou — qui rendent compte de la perfection corporelle à laquelle aspirent les sociétés modernes soumises à l'idéologie libérale. Le corps ambigu est également multiple comme l'affirme Roland Barthes : « Quel corps ? Nous en avons plusieurs ; le corps des anatomistes et des physiologistes, celui que voit ou que parle la science [...] Mais nous avons aussi un corps de jouissance fait uniquement de relations érotiques, sans aucun rapport avec le premier »<sup>1</sup>. La recherche éperdue de la performance et la construction de la norme

<sup>1</sup> Roland BARTHES, « Plaisir du texte », (p. 217-264), in *Œuvres complètes*, tome IV, 1972-1976, Paris, Seuil, coll. « Art et Littérature », 2002, p. 228.

esthétique comme valeurs primordiales conduisent les protagonistes de Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi à reconsidérer leurs jugements sur les conséquences de la banalisation sociale du corps. La dimension de valorisation du corps entretenu pose ainsi la question de sa relation avec la sexualité et l'érotisme pour accéder à la plénitude ainsi que de la représentation de l'amour et du corps vieillissant. Le corps qui devient un objet désirable et un objet signifiant pour cet autre qui l'admire ou bien le rejette est également un moyen de transmission d'un érotisme qui peine à s'exprimer sainement dans les espaces de séduction que souhaitent expérimenter Marc-Antoine, Daniel et Tonio, pourtant hors-circuit. Tous sexués, leurs corps enivrés ne trouvent pas à s'épanouir pleinement dans l'espace du désir du fait des craintes qui l'entourent. L'*ob-scénité* ambiante interdisant de penser le corps comme une scène, car étant à la fois écrit et vécu, visualisé et verbalisé, les narrateurs habitent des corps dont les représentations sexuelles portent atteinte à leurs intégrités psychologiques et/ou physiques. Leurs corps, jugés sévèrement car imparfaits, emprisonnés dans des injonctions sociales, sont autant dénigrés que les corps vieillissants. Dès lors, le corps ne peut se libérer du joug sociétal qui l'opprime et ne lui accorde qu'une sexualité répressive et régressive qui ne l'est que pour les exclus, en raison même de la permissivité de la norme.

### **III.B.1. Le corps, entre aliénation et résistance**

Les narrateurs de Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi semblent se diriger vers un échec existentiel marqué par l'angoissante monotonie de la vie et la solitude que les sociétés modernes ne cessent d'encourager par la structuration de symboles valorisant la perfection et la performance comme valeurs culturelles difficilement atteignables. Ils vont conséquemment se heurter à la culture du corps "parfait" démocratisé comme idéal de beauté. L'esthétique plastique, considérée dorénavant comme une construction sociale, puise dans des fondements moraux des justifications d'un culte de soi et d'une course effrénée vers la beauté. Refaire son corps suppose d'abord de le refuser tel qu'il est, avant de potentiellement succomber au désir de le sculpter à son goût. Rectifier, remodeler son corps afin de tendre vers un "nouveau moi idéal" participe à l'élaboration d'un nouveau narcissisme soucieux de se conformer à la norme sociale. La reconstruction du corps permet donc de garder sous contrôle un corps sur lequel l'individu croit pouvoir agir librement. Cette considération du corps retouché doit mener l'homme à surmonter les obstacles perçus ou rencontrés qu'une intégration sociale supposée discriminer sur la seule base de l'apparence érige sur le chemin d'une meilleure estime de soi. Le corps et le visage, riche en signaux, doivent être une source

de valeurs, de jouissance et initier la relation à l'autre. Cet autre, potentiellement réceptif à un idéal plastique, intériorise les effets des diktats efficacement entretenus par le mécanisme du matraquage publicitaire intensif. Celui-ci, non content d'accaparer la sphère publique et sociale, investit progressivement la sphère intime. Pour répondre favorablement aux canons sociaux de la Beauté, le masque codifie les rapports sociaux. Le masque comme éloge de l'apparence peut être interprété dans une perspective phénoménologique comme l'expression d'un projet de coïncidence à soi.

Le corps se doit de répondre à l'exigence des critères esthétiques pour espérer participer à l'insatiable quête érotique. L'expression corporelle participe à la mouvance identitaire fondée sur la valeur de désir. Le corps est soumis à des modifications impulsées par l'idéologie capitaliste et passe du corps naturel, biologique, qui a surtout une valeur d'usage, au corps "artialisé"<sup>1</sup> mis en valeur et accentué esthétiquement par les virtualités premières du corps travaillé par « [l]a remise en forme, les soins de beauté, les tendances » (*PI*, 38) de la mode.

À la recherche passionnée de l'amour régie par un système de normes de la séduction élaboré et diffusé par la société libérale contemporaine s'ajoute la prolifération des fantasmes subordonnés à la normativité de l'érotisme. Mais leur réalisation semble impossible, accentuant l'aspect dramatique du corps, puisqu'« [a]ugmenter les désirs jusqu'à l'insoutenable tout en rendant leur réalisation de plus en plus inaccessible, tel était le principe unique sur lequel reposait la société occidentale. » (*PI*, 83) Face au cynisme de masse, à l'instabilité du cercle familial, à « l'effondrement massif [...] des croyances religieuses traditionnelles » (*PI*, 347), le corps est transformé en une valeur d'échange (mais ne l'a-t-il pas toujours été ?). Daniell et Marc-Antoine regrettent que le pouvoir économique se soit étendu au désir sexuel « parce que tout s'achète dans l'univers de la consommation capitaliste matérielle, les concepts moraux s'achètent également. » (*MU*, 11) Daniell et Marc-Antoine, dans leurs quêtes de plénitude sexuelle qui les transforment en fantômes traînant leur boulet de détresse existentielle et morale, évoquent avec cynisme et lucidité la libération sexuelle qui accompagne l'élan d'une "libéralisation" des mœurs ; la libération sexuelle étant historiquement le corollaire du refus de la société de consommation, qui n'en attendait pas

---

<sup>1</sup> Concept inventé par Alain Roger à partir de l'adjectif "artialisé" que l'on trouve chez Montaigne, et qui renvoie au processus d'artificialisation esthétique des données naturelles : le paysage, par exemple, est un fragment artialisé de la nature par le truchement de la peinture et de la littérature. Voir Alain ROGER, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1997

tant pour récupérer Mai 1968. Un thème qu'évoquera Michel Houellebecq dans son essai sur Howard Phillips Lovecraft :

Le capitalisme libéral a étendu son emprise sur les consciences ; marchant de pair avec lui sont advenus le mercantilisme, la publicité, le culte absurde et ricanant de l'efficacité économique, l'appétit exclusif et immodéré pour les richesses matérielles. Pire encore, le libéralisme s'est étendu du domaine économique au domaine sexuel. Toutes les fictions sentimentales ont volé en éclats. La chasteté, la fidélité, la décence sont devenues des stigmates ridicules. La valeur d'un être humain se mesure aujourd'hui par son efficacité économique et son potentiel érotique.<sup>1</sup>

Une pensée qui fait écho à celle de Jean Baudrillard :

“Tu as un corps et il faut en jouir” [...]. Cette contrainte de liquidité, de flux, de circulation accélérée du psychique, du sexuel et des corps est l'exacte réplique de celle qui régit la valeur marchande : il faut que le capital circule, qu'il n'ait plus de point fixe, que la chaîne des investissements et réinvestissements soit incessante, que la valeur irradie sans trêve — ceci est la forme de la réalisation actuelle de la valeur, et la sexualité, le *modèle* sexuel, en est le mode d'apparition au niveau des corps. Le sexe comme modèle prend la forme d'une entreprise individuelle fondée sur une énergie naturelle : à chacun son désir et que le meilleur l'emporte<sup>2</sup>.

Daniell et Marc-Antoine rappellent implicitement dans leurs propos, les mêmes réflexions auxquelles était confronté Raphaël Tisserand, protagoniste d'*Extension du domaine de la lutte* :

[D]ans nos sociétés, le sexe représente bel et bien un second système de différenciation, tout à fait indépendant de l'argent ; et il se comporte comme un système de différenciation au moins aussi impitoyable. [...] Tout comme le libéralisme économique sans frein, [...] le libéralisme sexuel produit des phénomènes de *paupérisation absolue*. Certains font l'amour tous les jours ; d'autres cinq ou six fois dans leur vie, ou jamais. Certains font l'amour avec des dizaines de femmes ; d'autres avec aucune. C'est ce qu'on appelle « la loi du marché ». [...] Sur le plan économique, Raphaël Tisserand appartient au camp des vainqueurs ; sur le plan sexuel, à celui des vaincus. Certains gagnent sur les deux tableaux ; d'autres perdent sur les deux.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Michel HOUELLEBECQ, *H.P. Lovecraft : Contre le monde, contre la vie*, Paris, Éditions 84, coll. « J'ai lu essai », 1999, p. 144.

<sup>2</sup> Jean BAUDRILLARD, *De la séduction. L'horizon sacré des apparences*, op. cit., p. 59.

<sup>3</sup> Michel HOUELLEBECQ, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Éditions 84, coll. « J'ai lu », 2001, p. 100-1.



Exclus de la compétition narcissique qui pervertit les rapports amoureux dans les sociétés contemporaines, des similitudes entre Daniell et Marc-Antoine existent. Leur destin individuel est symptomatique des troubles relationnels qui agitent la sphère sociale. En constituant la capitalisation de la valeur érotique d'un individu comme norme idéologique et culturelle, le corps dans l'échange libidinal est réifié (l'exemple de la pornographie en atteste). De ce constat alarmant Daniell distingue

ceux qui travaillent, qui opèrent la production effective des denrées, ceux aussi qui [...] se sacrifient pour leurs enfants ; ceux qui n'ont ni beauté dans leur jeunesse, ni ambition plus tard, ni richesse jamais ; qui adhèrent cependant de tout cœur [...] aux valeurs de la beauté, de la jeunesse, de la richesse, de l'ambition et du sexe (*PI*, 22).

Résultant en partie du patrimoine économique, la valeur sociale est désormais subordonnée à la valeur érotique et donc intensifie la rivalité sexuelle. Après en avoir bien profité, Daniell tente alors de désacraliser la sexualité :

la sexualité était peut-être, comme tant d'autres choses et presque tout en ce monde, surfaite ; il ne s'agissait peut-être que d'une banale ruse destinée à augmenter la compétition entre les hommes et la rapidité de fonctionnement de l'ensemble. (*PI*, 180-1)

Ne pas convenir aux normes du corps désirable correspondant aux standards esthétiques et impératifs sanitaires vantés par les médias de masse et légitimés par des comportements de plus en plus individualistes mène l'individu sur la voie d'une inanité du désir : « À quoi bon maintenir en état de marche un corps qui n'est touché par personne ? » (*PI*, 218). En témoigne également cette "saillie" teintée de cynisme de Daniell : « Donner dix sous à un pauvre parce qu'il n'a pas de pain, c'est parfait ; mais lui sucer la queue parce qu'il n'a pas de maîtresse, ce serait trop : on n'y est pas obligé » (*PI*, 149). Objet de consommation, de distinction, mais aussi de discrimination, le corps détermine l'existence ou non d'individus de "faible valeur", à "faible coût". Une catégorie dans laquelle Marc-Antoine reconnaît s'inscrire : « les femmes avaient peur de moi mais en plus j'étais fauché » (*MU*, 51). Daniell et Marc-Antoine semblent résignés à constater que les sociétés modernes ont sombré dans l'obsession collective de l'apparence qui mène à croire, encore aujourd'hui comme un héritage empoisonné, que le paraître est le reflet de l'être et que le corps non conforme aux canons de beautés idéales où se mêlent des dimensions esthétiques et médicales codifiées par la société marchande ne puisse pas susciter le désir. Selon Yves Michaud, la beauté est devenue un

impératif : « Sois beau ou, du moins, épargne-nous ta laideur ».<sup>1</sup> Une telle situation reflète une hiérarchie sexuelle violente où la beauté et l'assimilation à des critères mercantiles déterminent le capital érotique de l'individu tant « tout être vivant, évidemment, mérite la compassion du simple fait qu'il est en vie et se trouve par là même exposé à des souffrances sans nombre, mais face à un être jeune et en pleine santé c'est une considération qui paraît bien théorique » (*PI*, 216). La souffrance amoureuse a de nombreuses causes sociales parmi lesquelles l'exaltation de la beauté esthétique et la valorisation de la jeunesse :

La beauté physique joue ici exactement le même rôle que la noblesse de sang sous l'Ancien Régime, et [...] la brève conscience qu'elles [les jeunes filles] pourraient prendre à l'adolescence de l'origine purement accidentelle de leur rang cède rapidement la place chez la plupart des très jolies jeunes filles à une sensation de supériorité innée, naturelle, instinctive, qui les place entièrement en dehors, et largement au-dessus du reste de l'humanité. Chacun autour d'elle n'ayant pour objectif que de lui éviter toute peine, et de prévenir le moindre de ses désirs, c'est tout uniment qu'une très jolie jeune fille en vient à considérer le reste du monde comme composé d'autant de *serviteurs*, elle-même n'ayant pour seule tâche que d'entretenir sa propre valeur érotique — dans l'attente de rencontrer un garçon digne d'en recevoir l'hommage. (*PI*, 214)

Daniell et Marc-Antoine rejettent — parce qu'ils sont rejetés — les règles établies du jeu de la conquête érotique et regrettent d'être évincés de la lutte amoureuse source de violences psychologiques qui accentuent un manque d'estime de soi reflété par l'image corporelle vantée par la société érotico-publicitaire et du regard, bienveillant ou moqueur, que l'autre lui porte. La nécessité de travailler son image pour correspondre à la beauté socialement prescrite s'inscrit dans le cadre d'une compétition et d'une aliénation impitoyables. Marc-Antoine va connaître une terrible désillusion en étant attiré puis rejeté par une avocate, au charme de laquelle il « faudrait naître eunuque pour ne pas être sensible » (*MU*, 122) Peu disposé à prendre soin de son image et à répondre aux appels d'un style vestimentaire citadin, il s'oppose par son corps de montagnard « qui charge des pierres, fend du bois, se gorge d'eau-de-vie » (*MU*, 38) au « corps gracile et délicat [de l'] avocate sensuelle » (*MU*, 128). Il n'aura d'autre choix que de se soumettre automatiquement à la logique de la défaite rendant son accomplissement non seulement sexuel et globalement personnel impossible :

j'ai compris que [...] si elle m'a parlé de mes pompes, c'était bien pour se foutre de moi et ça [...] je l'encaisse pas. Et puis d'avoir fantasmé ensuite, et de n'avoir pas compris ce que

---

<sup>1</sup> Yves MICHAUD, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Hachette littératures, coll. « Pluriel », 2003, p. 7.

son sourire dédaigneux me disait, [...] voilà ce que je n'encaisse pas non plus, et maintenant ma soirée est gâchée, complètement gâchée. (MU, 129)

Les rapports sociaux, corrompus par la culture néo-libérale des masques, la cupidité d'un comportement mercantile ou le snobisme social, donnent désormais naissance à des "capitalistes sexuels" qui salissent l'imagerie enivrante de l'amour, le placent sur le marché du libre-échange ou comme le souligne Eva Illouz, dans

des arènes sociales où la sexualité fait l'objet d'une marchandisation intense [...]. Les acteurs y participant réalisent un travail incessant d'évaluation des autres tout en étant conscients d'être en compétition avec eux [...] pour obtenir les partenaires les plus désirables, ils les accumulent tout en affichant leur propre sex-appeal et leurs prouesses sexuelles<sup>1</sup>.

L'évocation d'une référence à des personnages comme Dom Juan ou des œuvres comme *Les Liaisons dangereuses* est à souligner. Toutefois, le mouvement libertin (qui n'a cependant pas attendu le capitalisme) ne date pas d'aujourd'hui, tout comme ses effets délétères sur le plan éthique et moral. Dom Juan et les libertins constituent des exceptions sociales périphériques qui servent finalement de repoussoir à la norme. Or, aujourd'hui, l'exception est devenue la norme et la fidélité ou la virginité peuvent passer pour niaises.

### III.B.2. Figures du vieillir

Cependant, dans la logique houellebecquienne où « l'amour circule sur un marché fait d'acteurs en situation de concurrence »<sup>2</sup>, la déchéance physique entraîne la mise à mort du désir de Daniel et d'Isabelle qui décident eux-mêmes de leur mise à mort sociale. Une mort sociale précédant la mort biologique puisqu'aucun d'eux ne supporte le regard dévalorisant posé sur son corps en déclin. Une étrange forclusion du Visage se pose dans une société moderne occidentale qui a entrepris de durcir ses exigences sur les standards esthétiques uniformes d'un corps-modèle, de réactualiser les mécanismes sociaux et culturels qui peuvent conduire à un "eugénisme libéral"<sup>3</sup> délétère. Voici les propos de Jacques Attali sur l'attention que portent les intérêts politiques à la vieillesse :

<sup>1</sup> Eva ILLOUZ, *Pourquoi l'amour fait mal. L'expérience amoureuse dans la modernité*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2012, p. 95-6.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>3</sup> Voir Jürgen HABERMAS, *L'Avenir de la nature humaine. Vers un eugénisme libéral ?*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2015

[J]e crois que dans la logique même du système industriel dans lequel nous nous trouvons, l'allongement de la durée de la vie n'est plus un objectif souhaité par la logique du pouvoir. [...] dès qu'on dépasse 60/65 ans, l'homme vit plus longtemps qu'il ne produit et il coûte cher à la société. [...] En effet, du point de vue de la société, il est bien préférable que la machine humaine s'arrête brutalement plutôt qu'elle ne se détériore progressivement. [...] Donc, on pourrait accepter l'idée d'allongement de l'espérance de vie à condition de rendre les vieux solvables et créer ainsi un marché. [...] L'euthanasie sera l'un des instruments essentiels de nos sociétés futures dans tous les cas de figures.<sup>1</sup>

Cette analyse glaçante qui fait de l'euthanasie un double bénéfice social se rapproche de celle que tient Daniell sur

cette tendance prétendument culturelle [qui] ne dissimulait en fait que le désir d'un retour à l'état primitif où les jeunes se débarrassaient des vieux sans ménagements, sans états d'âme, simplement parce qu'ils étaient trop faibles pour se défendre, elle n'était donc qu'un reflux brutal, typique de la modernité, vers un stade antérieure à toute civilisation, car toute civilisation pouvait se juger au sort qu'elle réservait aux plus faibles, à ceux qui n'étaient plus productifs ni désirables (*PI*, 210-1)

La réduction du seuil de tolérance des processus de régulation sociale impose désormais des impératifs de jeunesse, d'efficacité, de corpulence, de valeur personnelle et professionnelle pour fabriquer, à terme, de nouvelles normes corporelles auxquelles Daniell et Isabelle se sentent étrangers. Face à la crise de l'âge mûr (la quarantaine et la cinquantaine) porteuse de souffrance, considérée comme une catastrophe et non comme une opportunité, Daniell et Isabelle font part d'une atteinte narcissique qui n'est pas sans rappeler celle vécue par Simone de Beauvoir :

Souvent, je m'arrête, éberluée, devant cette chose incroyable qui me sert de visage. Je comprends la Castiglione qui avait brisé tous les miroirs. Il me semblait que je me souciais peu de mon apparence. Ainsi les gens qui mangent à leur faim et qui se portent bien oublient leur estomac ; tant que j'ai pu regarder ma figure sans déplaisir, je l'oubliais, elle allait de soi. Rien ne va plus. Je déteste mon image : au-dessus des yeux, la casquette, les poches en dessous, la face trop pleine, et cet air de tristesse autour de la bouche que donnent les rides. Peut-être les gens qui me croisent voient-ils simplement une

---

<sup>1</sup> Michel SALOMON, *L'Avenir de la vie*, Édition Seghers, coll. « Les visages de l'avenir », 1981, p. 273-4. Entretien de Jacques ATTALI.

quinquagénaire qui n'est ni bien ni mal, elle a l'âge qu'elle a. Mais moi je vois mon ancienne tête où une vérole s'est mise dont je ne guérirai pas.<sup>1</sup>

Le visage, marqué des stigmates de l'âge qu'il est impensable de trouver séduisants, émouvants voire excitants, ne constitue plus un modèle social mais une menace pour l'identité sociale et le poids du regard d'autrui sur l'estime de soi est souvent source de préoccupations angoissantes dénaturant l'acceptabilité sociale : « Le malheur, c'est que je ne vois pas mon visage — ou, du moins, pas d'abord. Je le porte en avant de moi comme une confidence que j'ignore et ce sont, au contraire, les autres visages qui m'apprennent le mien »<sup>2</sup>. La perception du phénomène de vieillissement altère les rapports que l'on peut avoir avec sa propre apparence dès lors touchée par le « terrorisme du paraître ». C'est d'ailleurs Isabelle, qui « ne parvenait plus à se supporter » (*PI*, 71), qui souffre le plus des conséquences de « la dégradation irrémédiable, lente d'abord, puis de plus en plus rapide, [du] corps » (*PI*, 384) : à la fois lors de sa rupture avec Daniell puis lors de sa démission du magazine *Lolita* qui « est en train de devenir *le féminin de référence* » (*PI*, 41). Consciente de ne plus correspondre à « cet idéal de beauté plastique auquel elle ne pouvait plus accéder » (*PI*, 71), elle souffre du regard de Daniell qu'elle compare à « un coup de poing entre les omoplates » (*PI*, 52). Car celui-ci n'arrive pas à masquer un langage corporel qui n'est pas « capable de lui mentir » (*PI*, 53). Malgré lui, il ne cesse de lui signifier l'érosion de son capital sexuel :

je la sentais, au moment où mon regard se posait sur elle, s'affaisser légèrement [...] Une grimace de douleur vite réprimée déformait ses traits magnifiques — la beauté de son visage fin, sensible était de celles qui résistent au temps ; mais son corps, malgré la natation, malgré la danse classique, commençait à subir les premières atteintes de l'âge — atteintes qui, elle ne le savait que trop bien, allaient rapidement s'amplifier jusqu'à la dégradation totale. Je ne savais pas très bien ce qui passait alors sur mon visage, et qui la faisait tant souffrir ; j'aurais beaucoup donné pour l'éviter, car, je le répète, je l'aimais ; mais manifestement ce n'était pas possible. Il ne m'était pas davantage possible de lui répéter qu'elle était toujours aussi désirable, aussi belle (*PI*, 52-3).<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Simone DE BEAUVOIR, *La force des choses*, Paris, Gallimard, coll. « Soleil », 1963, p. 506.

<sup>2</sup> Michel CONTAT et Michel RYBALKA, « Visages » (p. 560-564), in *Les Écrits de Sartre. Chronologie, Bibliographie commentée*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1970, p. 561.

<sup>3</sup> Une allusion au vieillissement de l'organisme, qui entraîne une baisse progressive du niveau du potentiel physique des individus, dans le roman *Soumission* est à mettre en écho. Le personnage principal évoque Aurélie, une conquête : « je n'avais même pas envie de la voir nue, j'aurais préféré éviter cela, cela se produisit pourtant, et ne fit que confirmer ce que je pressentais déjà : ce n'est pas seulement sur le plan émotionnel qu'elle avait

Le regard de Daniell sur Isabelle, doublé d'un silence douloureux, s'assimile à une mise en abyme du regard que la société portera sur elle. Et ce regard n'est ni bienveillant ni admiratif à l'égard des efforts fournis pour lutter contre la détérioration de son image de femme. Des femmes qui, selon Pierre Bourdieu, « existent d'abord par et pour le regard des autres, c'est-à-dire en tant qu'*objets* »<sup>1</sup> puisque le comportement féminin façonne aussi le regard de l'autre. Ce n'est plus une dialectique, c'est un cercle vicieux pouvant être mis en parallèle avec l'image de l'insulaire *via* celle du continental. Isabelle demeure dans l'obsédante aliénation d'être belle, une beauté vécue « comme obligation pour la femme, la condition même de son existence et de sa reconnaissance »<sup>2</sup> par la société. Pour cela, surveiller son apparence sans relâche et être attentive aux signaux que renvoie un corps qui périclité, devient une règle de vie permanente, sous peine d'être exclu(e) de la compétition qui se joue entre les individus et de s'enfoncer dans une solitude qui nourrit et exacerbe une frustration sexuelle née de besoins alors inassouvis.

La décrépitude physique est durement supportée par Isabelle puisque touchée dans son intimité, l'affaissement progressif de la poitrine, organe majeur de la séduction, est vécu comme une agression : « D'abord il y eut ses seins, qu'elle ne pouvait plus supporter (et c'est vrai qu'ils commençaient à tomber un peu) ; puis ses fesses, selon le même processus. » (*PI*, 71) La poitrine symbolisant la féminité, la sexualité et la maternité est une zone corporelle fortement érotisée dont le ramollissement et le relâchement traduisent la perte de vitalité, caractéristique de la jeunesse et celle de la fonction biologique nourricière :

Le sein parfait, [...] est celui d'une adolescente. Il se « dégrade » donc rapidement avec le passage du temps. Les seins d'une femme âgée sont perçus comme totalement « inacceptables » : plats, secs, ridés, tombants, ils indiquent que cette femme ne peut plus servir à la reproduction ou à l'assouvissement du désir sexuel masculin ; qu'il s'agit d'un individu « usé »<sup>3</sup>

---

morflé, son corps avait subi des dommages irréparables, ses fesses et ses seins n'étaient plus que des surfaces de chair amaigries, réduites, flasques et pendantes, elle ne pouvait plus, ne pourrait jamais plus être considérée comme un objet de désir. » (Michel HOUELLEBECQ, *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015, p. 22)

<sup>1</sup> Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 1998, p. 73.

<sup>2</sup> Mireille DOTTIN-ORSINI, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle.*, Paris, Grasset, 1993, p. 76.

<sup>3</sup> Ilana LÖWY, *L'Emprise du genre : Masculinité, féminité, inégalité*, Paris, La dispute, coll. « Le genre du monde », 2006, p. 112-3.

Isabelle s'aperçoit que son déclin physique la place sous le coup d'une immédiate et insoutenable sanction sociale qui menace toutes les femmes :

Sans cesse sous le regard des autres, elles sont condamnées à éprouver constamment l'écart entre le corps réel, auquel elles sont enchaînées, et le corps idéal dont elles travaillent sans relâche à se rapprocher. Ayant besoin du regard d'autrui pour se constituer, elles sont continûment orientées dans leur pratique par l'évaluation anticipée du prix que leur apparence corporelle, leur manière de tenir leur corps et de le présenter, pourra recevoir (de là une propension plus ou moins marquée à l'autodénigrement et à l'incorporation du jugement social sous forme corporelle ou de timidité<sup>1</sup>.

La difficulté voire l'impossibilité de s'harmoniser aux critères esthétiques d'une société appartenant « à la sous-culture bobo, à la société de consommation, à la dictature de la bien-pensance pour enclulés » (*MU*, 52) et qui prône la performance et la réalisation immédiate des désirs, ne permet plus au corps féminin de maintenir sa dignité de femme désirante. Le regard emprisonne, juge et punit les individus qui souhaitent résister à une société dont la sanction normalisatrice est écrasante. Si atteindre le corps idéal est le « [n]ouveau mythe de Sisyphe, malgré tous les efforts du monde, nul ne saurait satisfaire entièrement à la norme »<sup>2</sup>. *A fortiori*, « [l]a face sombre de la performance est celle qui autorise à blâmer la victime avec d'autant plus de cruauté que la victime elle-même est portée à s'invalider et à perdre sa propre estime de soi. »<sup>3</sup>

Non seulement Isabelle « s'affaiblissait » (*PI*, 56) mais de surcroît son poste de rédactrice en chef ne fait qu'empirer sa condition puisque elle est contrainte de perpétuer des normes esthétiques aliénantes et ériger le corps comme objet du désir, « [c]e n'était bien sûr pas facile, pour une femme déjà touchée dans sa chair, de travailler pour un magazine comme *Lolita* où débarquaient chaque mois de nouvelles pétasses toujours plus jeunes, toujours plus sexy et arrogantes. » (*PI*, 56) N'ayant plus la force mentale pour affronter une telle humiliation sociale, Isabelle se verra proposer par Daniel<sup>1</sup> la possibilité de connaître un environnement plus permissif où elle pourrait retrouver le goût de vivre. Pour elle, la promesse d'un ailleurs semble factice mais lorsque Daniel<sup>1</sup> évoque l'immortalité, elle semble reconsidérer sa position :

<sup>1</sup> Pierre BOURDIEU, *La domination masculine*, op. cit, p. 73-4.

<sup>2</sup> Judith BUTLER, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2006, p. 17.

<sup>3</sup> Benoît HEILBRUNN, *La Performance, une nouvelle idéologie*, Paris, La Découverte, coll. « Hors-collection », 2004, p. 24.

je lui parlai de l'Église élohimate, et de la promesse d'immortalité qui avait été faite à Lanzarote. Bien entendu elle avait un peu suivi les informations, mais elle pensait comme la plupart des gens que tout ça était complètement bidon [...] « L'immortalité, donc... dit-elle. Ce serait comme une deuxième chance. — Ou une troisième chance ; ou des chances multiples, à l'infini. L'immortalité, vraiment. — D'accord ; je suis d'accord pour leur laisser mon ADN, pour leur léguer mes biens. (PI, 346)

La promesse de l'immortalité offre à Isabelle la perspective de vaincre le vieillissement et la dégradation physique. L'île d'Isabelle serait donc le synonyme de l'île bienheureuse où la poursuite de la jeunesse rappellerait celle du Graal. Le fantasme de l'île des Bienheureux unifie en une seule représentation utopique et synchronique le réel, l'imaginaire et le symbolique. L'élohisme insulaire étant « parfaitement adapté à la civilisation des loisirs au sein de laquelle il avait pris naissance » (PI, 351-2), il serait donc logiquement responsable du malaise existentiel d'Isabelle. Pourtant, elle pourrait y trouver sa place et se laisser aller à la pleine expression de son être dans l'exhibitionnisme de son corps car « si l'homme devait faire un effort pour réprimer sa part de masculinité [...] la femme pouvait au contraire faire exploser sa féminité, et l'exhibitionnisme qui lui est consubstantiel » (PI, 122-3).

L'immortalité insulaire, dès lors, offre la possibilité de “resacraliser” le corps et d'en redéfinir le potentiel érotique jusqu'alors soumis au système de la compétition narcissique dont Isabelle est désormais exclue par une société qui l'accable et lui reproche d'habiter un corps malade. L'anomie prônée offre à Isabelle la possibilité d'explorer un nouvel éventail de satisfactions. L'île “hors-norme” devient un espace “hors-existence” comme l'explique Daniell : « j'étais en quelque sorte ailleurs, dans un espace encore humain mais extrêmement différent de tout ce que j'avais pu connaître » (PI, 291). La société élohimate rejette le mépris pour le corps. Le dévoilement du corps n'est plus perçu comme une sanction sociale mais comme une nouvelle évaluation du corps. Si la société contemporaine accentue la difficulté d'habiter son corps à cause des nombreuses conventions esthétiques vantant le corps “unique” et le pouvoir des apparences, la société élohimate souhaite déstructurer les standards sociaux et culturels en incitant à l'exhibition du corps et à faire fi des normes physiques en vigueur. La doctrine élohimate n'est pas sans rappeler les propos de Michel Maffesoli sur l'évolution de la société moderne :

Il semble que les caractéristiques qui sont celles de Dionysos, en contrebalançant la prégnance des valeurs productives et progressistes, permettent un équilibre souterrain qui favorise la perdurance sociétale. De plus, elles éclairent précisément toute une série de situations qui s'épanouissent de nos jours. [...] Un nouveau rapport au corps qui devient



objet de jouissance, des danses qui ne sont pas sans rappeler les innombrables danses phalliques, la résurgence des fêtes à forte composante orgiaque<sup>1</sup>.

L'orgiasme dionysiaque élohimite est marqué « par une activité sexuelle renforcée, plus libre, plus diverse » (*PI*, 300) amenant Daniell à pressentir l'existence « de véritables orgies collectives » (*PI*, 300) où la compétition sexuelle y est plus forte que jamais, mais les femmes y sont moins maîtresses. L'orgiasme structure ainsi la socialité élohimite en y faisant participer « une énergie agréable qui apporte le plaisir »<sup>2</sup> :

Vincent avait donc songé [à] organiser une espèce de tournée orgiaque, dans le but de donner aux adeptes l'exemple d'un don sexuel permanent et de propager dans l'ensemble des implantations locales de l'Église une onde de luxure et de plaisir capable de faire barrage au développement des pratiques nécrophiles et mortifères. (*PI*, 361)

L'élohimisme, en glorifiant l'immortalité et l'individu dans sa singularité, prouve à Isabelle qu'une nouvelle voie se présente à elle. En repensant la notion de corps, l'élohismisme ne fait jamais que figer dans l'éternité le masque social idéal, et non pas la figure de la jeunesse et les modalités relationnelles qui semblent excessivement codées et pétrifiées.

Mais si Isabelle accuse douloureusement le coup d'être évincée du jeu social de la séduction par la perte de maîtrise de son corps et la dilution de sa volonté dans l'investissement libidinal, Daniell n'est pas plus épargné par le déclin physique et se trouvera également exclu du système qui glorifie la beauté, l'insouciance, la réussite personnelle et l'immédiateté relationnelle :

Je me souviens d'un soir, [...] nous étions une dizaine réunis dans un bar et tous parlaient avec animation des mérites des différentes boîtes, les unes plus house, d'autres plus trance. Depuis dix minutes j'avais horriblement envie de leur dire que je *voulais*, moi aussi, entrer dans ce monde, m'amuser avec eux, aller jusqu'au bout de la nuit ; j'étais prêt à les *implorer* de m'emmener. Puis, accidentellement, j'aperçus mon visage se reflétant dans une glace, et je compris. (*PI*, 310)

Une confrontation avec soi-même qui accable et décourage que l'on retrouve dans *La Maison des Atlantes*, lorsque Tonio croise également son reflet :

---

<sup>1</sup> Michel MAFFESOLI, *L'Ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, Paris, Librairie Les Méridiens, coll. « Sociologies au quotidien », 1985, p. 205.

<sup>2</sup> Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité II, L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1984, p. 85.

Au-dessus de la cheminée, un miroir au cadre décoré [...] me renvoyait mon image. La chevelure avait beau garder de l'épaisseur et la mèche qui me balaie le front se rebeller à chaque mouvement comme à vingt ans, je parvenais au stade où l'on ne blanchit plus — si la calvitie vous a épargné — mais où l'on jaunit. » (MA, 250-1)

Le corps de Daniell, soumis aux tensions de l'existence et au cycle naturel biologique, s'éloigne progressivement de l'image du corps harmonieux qui plaît et qui initie le désir : « Dans l'ensemble pourtant mon corps n'était pas mal conservé, je n'avais pas un poil de graisse, j'avais même quelques muscles ; mais mes fesses pendaient, et surtout mes couilles, elles pendaient de plus en plus, et c'était irrémédiable » (PI, 200). L'état de grâce du corps est de plus en plus limité et Daniell le sait puisque le tabou de la "mocheté" et la discrimination sur le physique apparaissent comme des "outils" de stigmatisation. Dans un système politique capitaliste où l'argent-roi facilite grandement la satisfaction de la compulsion de jouissance, l'harmonie et la beauté du corps moderne entraînent une "Existence" quand la laideur opère un dessaisissement de soi et apparaît comme une pénalité ontologique qui fracture l'identité de l'individu par la mésestime de soi et sa dévalorisation. Daniell et dans une moindre mesure Marc-Antoine n'ont pas su vanter leur corps comme un vecteur de désir ou comme un support des plaisirs sexuels. Ils n'ont su, malgré leurs propres expériences, se défaire des contraintes sociales sur la valorisation déraisonnée du corps et se trouvent donc ostracisés, bannis de la structure sociale qu'ils subissent et qui leur interdit toute participation au jeu amoureux de la séduction et donc de la recherche du plaisir.

Face à la pression esthétique que génère la société occidentale actuelle, l'individu impose à son corps de cruelles pratiques d'esthétisation. Cependant, dans les trois romans, se dégage un lexique de l'animalité comme pour rappeler que malgré l'abondance des exigences qui tendent vers un corps aseptisé, idéal, le corps naturel trouvera toujours à s'exprimer et que la nature animale<sup>1</sup> de l'être humain ne peut définitivement disparaître. Dans *La Possibilité d'une île* et *La Maison des Atlantes* le corps humain se rapproche parfois de celui du chien. Nora s'amuse, lors des avances amoureuses de Tonio, à « comparer [s]on nez toujours froid à la truffe d'un chien. » (MA, 17) Daniel<sup>24</sup> éprouve la nostalgie de son chien Fox : « Le bienfait de la compagnie d'un chien tient à ce qu'il est possible de le rendre heureux » (PI, 11). Et d'imaginer la possibilité, à une époque très antérieure, d'un « bonheur domotique » (PI, 11) où la femme aurait joué un rôle équivalent, « proche de celle de l'animal domestique. » (PI,

---

<sup>1</sup> Voir Konrad LORENZ, *L'agression : Une histoire naturelle du mal*, Paris, Flammarion, coll. « Champs sciences », 2010

11) Rabaissée au rang d'animal domestique, la femme, comme le chien, suggèrent ici une forme de bonheur reposant sur « le plaisir de constituer un organisme fonctionnel » (*PI*, 11). Enfin, la comparaison évoque la douceur du poil qui est un élément à forte charge symbolique.

Or, cette même part d'animalité constitue une menace pour l'homme. Le poil, assez caractéristique du corps naturel chez les adultes occidentaux, doit être éradiqué chez la femme pour qu'elle puisse correspondre aux critères de beauté et se détacher de son animalité car la « végétation neuve sous ses aisselles, au bas de son ventre, la métamorphose en bête »<sup>1</sup>. Le corps glabre de la femme élimine l'angoisse machiste face à la pulsion sexuelle de la femme au profit d'une attitude purement esthétique et distanciée. Mais si la "femme-toutou" peut reconforter le foyer domestique, si à l'inverse la "bête" peut paralyser le désir masculin en laissant remonter un peu trop de nature, la "chienne", au contraire, l'excite éminemment car sa "chiennerie" est toute culturelle et fabriquée. Face à l'avocate élégante et impeccable, Marc-Antoine a besoin de l'insulte pour émettre la possibilité de son désir : « La gonzesse parfaite, ai-je pensé. » (*MU*, 124). La revoyant se rendre à un rendez-vous déguisée en « une jeune étudiante de la Sorbonne » (*MU*, 125), il avoue : « Toute la journée, j'ai fantasmé comme une bête, obsédé par cette vision matinale. » (*MU*, 125-6) Daniell et Tonio revendiquent également une animalité qui s'exprime par un corps qu'il est difficile de domestiquer, l'animalité ne cessant de refaire surface malgré la volonté des conventions sociales de la réprimer. Pour Daniell, la primitivité est synonyme de liberté et de plaisir sexuel intense et véritable : « j'ai beaucoup pleuré parce que cette part animale, cet abandon sans limites à la jouissance et à l'extase était ce que je préférais en moi-même, alors que je n'avais que mépris pour mon intelligence, ma sagacité, mon humour. » (*PI*, 71) La relation sexuelle, initiée par la découverte du corps de l'Autre et l'exposition de son propre corps, marque ce retour à l'animalité puisque la conscience de la nudité est justement le signe du culturel. Pour Tonio, l'incident de Bologne, c'est qu'il a pris de force Nora. Or, c'est exactement ce qu'attendait Nora et cette animalité renforce l'aura de Tonio, le rendant « à cette animalité que sa seule présence aurait dû à jamais exorciser. » (*MA*, 65) Pétrie de contradictions, la société actuelle célèbre sans doute la loi du plus fort mais non pas la seule force physique bestiale. Ce sont d'autres forces qui entrent en jeu, des forces culturelles qui subliment la pulsion. Le corps animal doit subir un interdit pour que se développe toute civilisation. Il est refoulé chez la femme occidentale, du moins dans la sphère sociale, au

---

<sup>1</sup> Simone DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1976, p. 64.

profit d'une recherche avide de la beauté qui « semble effectivement être une lutte permanente contre les apparences de la bestialité [...] On polit et police corps et visage »<sup>1</sup>. Pour étouffer la nature animale de la femme, la société privilégie l'esthétisation extrême de son corps qui, dès lors, devient artificiel. Et même si l'artifice recourt aux stratagèmes animaux (les fards, les parfums, etc.) ces stratagèmes sont admis puisqu'ils ne sont que l'effet d'une bestialité "seconde", codifiée. Toute trace authentique étant éliminée, on assiste alors à la naissance d'un "beau corps sans identité", sans doute capable d'éveiller le plaisir esthétique mais non pas le désir. Il y faut réinjecter de l'animalité. D'ailleurs, à trop refouler l'animalité, « la sexualité disparaît » (*PI*, 72) et quand le désir n'est plus là, ce refoulé fait retour et l'autre « apparaît dans sa présence vaguement hostile ; ce sont les bruits, les mouvements, les odeurs ; et la présence même de ce corps qu'on ne peut plus toucher, ni sanctifier par le contact, devient peu à peu une gêne » (*PI*, 72). Chassez l'animal, il revient au galop !

Ainsi un corps "esthétiquement parfait", — que ce corps résulte d'une chance génétique ou d'efforts répétés pour le forger à l'image de l'idéal publicitaire — n'est en rien l'équivalent d'un corps "désirable", *a fortiori* "aimable". Dans l'éventail des possibilités infinies du corps, la perfection esthétique s'avère le plus souvent aussi déprimante pour le désir sexuel que son excès inverse, un corps féminin trop animal (autant dire trop négligé). Pourtant, "on" nous fait croire que des rencontres sexuelles innombrables et des joies amoureuses triomphales ne seront réservées qu'aux corps beaux et présentables, les seuls à pouvoir expérimenter véritablement l'amour, le sexe, la sensualité et l'érotisme. À l'inverse, l'imperfection corporelle ne mènerait qu'à la tristesse, à l'incompréhension et à la solitude. Or, dernier paradoxe, dans cette société des plus forts, il semble, du moins selon Tonio, « que dans n'importe quel domaine, un homme, s'il veut atteindre à son point de perfection, doit être un solitaire. » (*MA*, 182) Mais alors, à quoi sert d'être "le plus fort", à quoi sert d'être "parfait" si cela doit conclure à la plus complète clôture insulaire ?

*Murtoriu* : *Ballade des innocents*, *La Possibilité d'une île* et *La Maison des Atlantes*, proposent un regard sur la vieillesse et l'expression sociale de sa sexualité « éminemment relationnelle »<sup>2</sup> que la société moderne, telle qu'elle est présentée dans ces œuvres, condamne avec dureté mais reconduit. Face à l'importance accordée à l'individualisme, aux normes répandues par le jeunisme, Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi vont,

<sup>1</sup> France BOREL, *Le vêtement incarné. Les métamorphoses du corps*, Paris, Pocket, coll. « Agora Evolution », 1992, p. 29.

<sup>2</sup> Michel BOZON et Nathalie BAJOS, « La sexualité à l'épreuve de la médicalisation : le Viagra », (p. 34-37), in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 128, n° 1, 1999, p. 35.

par le biais de leurs narrateurs, dépeindre une vieille femme répulsive, effrayante, aux antipodes des images idéalisées d'un vieillissement positif ainsi que de la tradition de cette sagesse des anciens qu'on leur reconnaît parce qu'ils vont mourir. La référence au texte de Walter Benjamin, « Le Narrateur » s'avère intéressante :

non seulement la connaissance et la sagesse de l'homme mais surtout sa vie vécue — et c'est là la matière dont sont faites les histoires — prend une forme dont la tradition peut s'emparer avant tout chez le mourant. [...] La mort est la sanction de tout ce que le narrateur peut raconter. Son autorité, c'est à la mort qu'il l'emprunte<sup>1</sup>.

Une distinction s'opère entre les anciens qui rappellent les communautés respectables du village, les vieux, plus péjoratif, d'où se dégagent une connotation d'usure que leur assigne la société urbaine et enfin les personnes âgées reconnues comme statut juridique utilisé en droit et dans le service administratif. La vieille femme est donc un processus complexe, lent et progressif qui, selon Marc-Antoine, Daniell et Tonio, étouffe toute sexualité, entrave les relations amoureuses et ignore l'érotisme. Soumis au temps qui passe, les traces de ce temps sur le visage et le corps auxquelles s'ajoute une altération des sens conduisent l'individu à se sentir socialement indésirable et le poussent à la résignation d'abandonner toute envie sexuelle. La souffrance induite par un corps faible et périssable opère insidieusement une rupture de contact avec l'Autre qui lui reconnaît un manque d'intérêt sexuel, le resitue dans l'espace aliénant de l'assistanat, lui retire abusivement toute fonction autonome.

Pour Daniell, les décideurs politiques, financiers, stratégiques, façonnent les sociétés modernes pour qu'elles correspondent aux représentations publicitaires qu'ils ont créées en s'inscrivant dans une négation de la vieille femme. La vieille femme houellebecquienne et rinaldienne s'accompagnent d'une impossibilité sexuelle liée à une réalité physiologique, puisque l'âge avançant, le vieillissement du corps entraîne une décadence du désir amenant à une atrophie des pulsions sexuelles qui confronte l'individu à un désir sous contraintes et perturbe la démarche de développement personnel alors minée par l'échec sexuel. Si quelques très brèves occurrences de la thématique du vieillissement se trouvent dans le roman biancarellien, celle-ci demeure plus présente dans l'œuvre d'Angelo Rinaldi et s'avère peut-être la thématique centrale de *La Possibilité d'une île*. La sentence des narrateurs est immédiate : la sexualité, l'érotisme, le désir n'émanent pas d'un corps désenchanté parce qu'âgé et donc dissocié de l'amour charnel et de l'attractivité érotique.

---

<sup>1</sup> Walter BENJAMIN, « Le Narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov » (p. 205-229), in *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », [1991] 2000, p. 215.

Confrontée au processus du vieillissement, la société contemporaine engendre « un modèle d'homme idéal »<sup>1</sup> qui valorise excessivement la jeunesse comme une norme sociale où l'idéalisation du corps construit l'image "d'âmes bien formées" ostracisant la vieillesse, perçue comme un « déclin universel »<sup>2</sup> et naturel, qui se venge en retour en "ostracisant" la jeunesse au niveau du patrimoine, de la politique, du travail, des circuits du loisir, etc. Les personnages houellebecquiens et rinaldiens sont précisément touchés par le vieillissement et Daniell et Tonio reconnaissent ne plus être organisateurs de la structure sociale mais confessent la subir avec violence, se sentant à peine tolérés et respectés. Tous deux prennent conscience du vieillissement plutôt que de l'état de vieillesse. Tonio déplore cet « âge où l'on s'irrite d'être traité [...] avec cette déférence, ce respect qui vous momifie avant l'heure, l'âge où l'on paie les femmes » (MA, 171). Daniell, lassé, constate amèrement un épuisement de sa force vitale : « J'avais beau faire l'élégant, j'étais en train de me recroqueviller comme un vieux singe ; je me sentais amenuisé, amoindri au-delà du possible ; mes marmottements et mes murmures étaient déjà ceux d'un vieillard. » (PI, 160) Il est intéressant de faire écho au corps animal, précédemment analysé, avec une nouvelle référence à l'animalité simiesque de l'individu. De fait, la prise de conscience du "vieillir" s'inscrit dans un corps dont la manifestation des désirs est alors inconcevable, indécente, impudique pour une société qui cherche à « emprisonner, dans des injonctions paradoxales, ceux sur qui s'exerce une discrimination sociale »<sup>3</sup>. L'emprisonnement n'est pas seulement métaphorique, il est physique puisque la vieillesse accentue l'isolement et l'exclusion. Le champ d'action individuel lié à la perte d'autonomie se restreint au même titre que l'espace forclos de la mise en demeure médicalisée, standardisée et institutionnelle marquée par le confinement de ces individus désormais sans place sociale. Un isolationnisme où toute forme de plaisir est proscrite, où se développent des attitudes inhumaines comme celles d'assister à « l'agonie des vieillards entassés dans des salles communes, nus sur leurs lits, avec des couches, gémissant tout le long du jour sans que personne ne vienne les réhydrater ni leur tendre un verre d'eau » (PI, 90). Une situation douloureuse de mise à l'écart que dénonce aussi Marc-Antoine : « Les individus qui aiment verront pour la plupart disparaître leur amour avant eux, tous pour la plupart finissent dans l'indifférence la plus absolue, relégués au fond d'un obscur mouvoir

---

<sup>1</sup> Jean-Claude HENRARD, « Vieillesse et vieillesse : idées reçues, idées nouvelles », (p. 13-15), in *Santé, Société et Solidarité*, vol. 5, n° 1, 2006, p. 13.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> Claudine ATTIAS-DONFUT, « Images de la vieillesse », (p. 6-9.), in *Retraite et société*, vol. 34, n° 3, 2001, p. 6.

peuplé de corps vieilliss rongés d'escarres et empestant la pisse. La plupart voudrait crever avant même de crever. » (*MU*, 40) L'isolement touche la fibre affective de l'individu qui se sent de trop car en le privant de tout contact avec l'extérieur, en diminuant son réseau social, la société attise la désocialisation de ce dernier.

Vis-à-vis de la vieillesse les sociétés modernes adoptent un comportement schizophrénique puisque grâce aux avancées technologiques, biomédicales, les individus vivent de plus en plus longtemps mais paradoxalement le jeunisme s'érige comme un culte important de la société mercantile : « [L]'avènement d'un nouveau mal social, l'*adolescentisme*, [...] ou le *juvénilisme* »<sup>1</sup> serait la source d'hostilité, de discrimination et de ségrégation envers la figure de l'individu âgé le poussant chaque jour un peu plus dans l'inutilité. Or le capitalisme, qui est par définition le système économique incitant à l'accumulation du capital productif pour générer du profit, opère la distinction d'une dissociation sociale entre les "vieux riches" et les "vieux pauvres". Les plus aisés sont d'autant mieux tolérés qu'ils consomment de nombreux loisirs et possèdent une grande partie du patrimoine, deux éléments propices à la consommation. À l'inverse, la population vieillissante la plus démunie s'est vue assigner le statut humiliant d'"improductif" et/ou de "dépendant économique". De fait, seule l'amoralité d'« un pays authentiquement moderne était capable de traiter les vieillards comme de purs déchets » (*PI*, 90). L'analogie entre le déchet et le cadavre du vieillard peut paraître osée mais elle s'inscrit parfaitement dans la logique houellebecquienne. D'autant plus que le mot "déchet" n'est pas sans rappeler le mot "décès", quand le cercueil rappelle la poubelle. « [L]e vieillissement [étant] considéré comme un état terminal, prélude à la mort, car il l'annonce et la précède »<sup>2</sup>, la société moderne "thanatophobe" ne peut consentir à accepter la déliquescence physique et mentale et s'évertue donc à déjouer la fatalité de la mort qui pèse sur l'homme. Une fatalité marquée par le caractère irréversible du vieillissement : pas d'échappatoire sinon celle d'attendre la mort.

La vieillesse ne peut se départir de ce qu'elle est vraiment, à savoir une « disgrâce » (*PI*, 209) trop visible et angoissante pour cet autre dont le regard insistant ne cesse de signifier

---

<sup>1</sup> Henry de MONTHERLANT, *La Tragédie sans masque. Notes de théâtre*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1972, p. 41.

<sup>2</sup> Dolores JIMENEZ, « "Les charmantes illusions de la jeunesse" : le libertin confronté au temps, au XVIII<sup>e</sup> siècle » (p. 97-108), in Alain MONTANDON (dir.), *Éros, blessures et folie : détresses du vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 100.

le vieillissement d'où résulte une auto-accusation, une exécution de soi<sup>1</sup>. Pour Marc-Antoine qui décidera de sortir dans « cette boîte pour vieilles » (*MU*, 179), lieu clos où se retrouvent les marginalisés du temps et dont la cohabitation avec une jeunesse qui s'amuse est impensable, la nécessité « de jouer au jeune homme [...] pour essayer d'être beau » (*MU*, 179) marque ce refus du vieillissement synonyme de hideur. Il souhaite apparaître au regard de l'autre différent de lui-même. Daniell, malgré sa lucidité, consent à ne pas se voir totalement comme dépassé et s'efforce de dissimuler son âge, de se voiler sa dégénérescence. « La vieillesse est particulièrement difficile à assumer parce que nous l'avions toujours considérée comme une espèce étrangère : suis-je donc devenue une autre alors que je demeure moi-même ? »<sup>2</sup> se demandait Simone de Beauvoir.

D'après Marc-Antoine, Daniell et Tonio, le droit au plaisir amoureux, l'attraction sexuelle, l'épanouissement du désir sont donc des privilèges réservés à la jeunesse et la manifestation de tels sentiments par de vieux individus se doit d'être durement jugée et désapprouvée. La vision du vieillissement chez Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi s'oppose à celle dépeinte par Noëlle Chatelet qui fait le portrait d'une vieillesse traversée par la passion et la sensualité. Le désir érotique repose d'abord et avant tout sur l'amour et cet amour se moque de l'âge :

Marthe ne pense plus à rien. Elle se dit seulement : « j'aime le vieillard nu qui s'approche de mon lit ». Elle en est assez sûre pour se dévêtir à son tour sur le couvre-lit fleuri, avec la même lenteur, la même simplicité, jusqu'à la nudité. [...] Elle se dit seulement : « Lui aussi aime la vieille femme nue qui l'attend sur le lit... » Les deux corps se joignent. Les peaux sont douces d'être usées, d'avoir frotté contre le temps, les années, inlassablement polies comme les galets sur la grève.<sup>3</sup>

Le désir sexuel et la vieillesse sont pour Daniell et Tonio antinomiques et tous deux regrettent l'impossible fusion de ces contraires insinuant une hésitation inévitable entre Éros et Thanatos. L'usure du temps inhibe la capacité de satisfaire le désir et la routine se métastase dans le quotidien de la relation amoureuse, dans « la nauséuse lassitude où finit le mariage. » (*MA*, 18) Dès lors, l'acte sexuel reste fantasmé et Tonio reconnaît que, face à cette situation, ses sensations et ses émotions s'émoussent : « Le barbon que j'étais n'insistait plus ;

---

<sup>1</sup> Je pense notamment aux adieux télévisuels de Louis Aragon lors de l'émission *Plain Chant* où ce dernier fait la demande d'être filmé à contre-jour afin que son visage ne soit pas visible.

<sup>2</sup> Simone de BEAUVOIR, *La Vieillesse*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1970, p. 301.

<sup>3</sup> Noëlle CHATELET, *La Femme coquelicot*, Paris, Stock, coll. « Littérature Française », 1997, p. 94-5.



il se contentait de ce qu'on lui concédait de guerre lasse, et il se répétait qu'il y a un temps pour tout et que le sien, désormais, n'était plus que celui de la tendresse entre époux » (*MA*, 251).

Daniell et Tonio font preuve d'incompréhension quant à la manière d'être considérés par la société qui pousse immodérément à rester performant, dynamique et donc considère la vieillesse comme le stigmate des stigmatisés. Ils pensent nécessaire une réhabilitation de la vieillesse que la société contemporaine dévalorise, souhaitant par ailleurs redécouvrir une sexualité mais le diktat social le refuse et dès lors il est « normal que les gens aient peur de vieillir, surtout les femmes » (*PI*, 41). Une précision logique puisque les femmes et les hommes ne vivent pas le vieillissement de la même manière. Nora par exemple « se soumit l'an dernier, malgré sa peur de la souffrance physique, à l'opération esthétique supprimant les rides du cou où son âge se lisait plus sûrement que sur son passeport maquillé » (*MA*, 17-8). La chirurgie esthétique est beaucoup plus répandue chez les femmes que chez les hommes car la sociologie de la vieillesse les concernant est partiellement opposée à celle de l'homme même si ce phénomène tend peu à peu à se répandre chez les cadres supérieurs notamment qui se doivent d'être impeccables : « nous avons le même âge Montand et moi. S'il a vécu mon vieillissement à mes côtés, moi, j'ai vécu son mûrissement à ses côtés. C'est comme ça qu'on dit pour les hommes. Ils mûrissent : les mèches blanches s'appellent des "tempes argentées". Les rides les "burinent" alors qu'elles enlaidissent les femmes »<sup>1</sup>. La vieillesse tend une image caricaturale et négative qui renforce l'impact d'un schème fonctionnant durant tout le récit sur le mode binaire de la ségrégation/exclusion et dès lors, la résonance des mots de Pierre Corneille fait sens : « Ô rage ! Ô désespoir ! Ô vieillesse ennemie ! »<sup>2</sup>. Cependant une différence subsiste entre les expériences amoureuses de Daniell et Tonio. Tonio va vieillir avec Nora et se heurtera « à l'inévitable usure de l'amour » (*MA*, 113) et à son infidélité mais s'accordera tout de même le plaisir d'avoir « recours aux putains quand le diable insiste. » (*MA*, 251) Daniell, en « homme vieillissant » (*PI*, 209), tombe amoureux d'Esther, ce « tiers jeune »<sup>3</sup>, dont l'amour charnel, marqué par la différence d'âge, est perçu comme anormal. Esther ne cessera de le rappeler à Daniell lorsque ce dernier

---

<sup>1</sup> Simone SIGNORET, *La nostalgie n'est plus ce qu'elle était*, Paris, Le Seuil, coll. « Points actuels », 1978, p. 371.

<sup>2</sup> Pierre CORNEILLE, *Le Cid*, Paris, Larousse, 2007, acte I, scène 4, vers 237, p. 20.

<sup>3</sup> Gérard RIBES, *Sexualité et vieillissement : comprendre et anticiper les évolutions*, Lyon, Chronique sociale, coll. « Comprendre les personnes », 2009, p. 35.

demandera à être présenté à sa sœur, comme si le consentement marquait l'engagement, l'officialisation tant attendue de la mutualité des sentiments :

« Je pense qu'elle va trouver que tu es trop vieux... » Oui c'était ça, j'en fus convaincu dès qu'elle le dit, et la révélation ne me causa aucune surprise, c'était comme l'écho d'un choc sourd, attendu. [...] « Elle va trouver ça malsain, pas normal que je ne sois pas avec un garçon de mon âge... » poursuivit-elle avec résignation. (*PI*, 209)

Si la relation qu'entretenait Daniell avec Isabelle, femme d'âge à peu près équivalent, était acceptée par la société, celle avec Esther correspond davantage à une incongruité sociale. Les pensées collectives conçoivent difficilement qu'un individu âgé puisse être désirable sans être doté d'un capital économique important et d'une position sociale gratifiante. Daniell ne déroge pas à cette idée : « le début de notre histoire fut d'une banalité extrême. J'avais quarante-sept ans au moment de notre rencontre, et elle vingt-deux. J'étais riche, elle était belle. » (*PI*, 170) La différence d'âge est une des causes qui peut saborder une relation en poussant Daniell à renoncer à "son" désir car le corps jeune devient un objet séduisant sexuellement mais indisponible sur la durée pour le désir masculin :

Non seulement le désir sexuel ne disparaît pas, mais il devient avec l'âge de plus en plus cruel, de plus en plus déchirant et insatiable [...] l'attraction pour les jeunes corps féminins ne diminue pas, elle devient, et c'est peut-être encore pire, *cosa mentale*, et désir du désir. Voilà la vérité, voilà l'évidence, voilà ce qu'avaient, inlassablement, répété tous les auteurs sérieux (*PI*, 312).

Daniell confessera, lors d'une discussion avec sa première compagne Isabelle, qu'il avait tenté de séduire une collégienne car « pour n'importe lequel de ces jeunes corps un quinquagénaire aurait été prêt à payer, et à payer cher, voire le cas échéant à risquer sa réputation, sa liberté et même sa vie. Que l'existence, décidément, était simple ! Et qu'elle était dépourvue d'issue ! » (*PI*, 82) Daniell se pose, dans une double injonction, comme un "hors-la-loi du sexe" à la fois pour sa tentative de séduction sur une mineure<sup>1</sup> n'ayant pas

---

<sup>1</sup> Une thématique que l'on retrouve également dans le roman *Plateforme* : « Il s'était plus ou moins attendu à ce qu'elle aborde la question de la *légitimité* de leurs rapports : après tout elle n'avait que quinze ans, et lui trente-cinq ; il aurait pu à l'extrême limite, être son père. Mais elle n'avait pas du tout l'air disposée à envisager les choses sous cet angle : sous quel angle, alors ? Il finit par s'en rendre compte, dans un élan d'émotion et de gratitude : sous celui, tout simplement, du *plaisir*. » (Michel HOUELLEBECQ, *Plateforme*, *op. cit.*, p. 282.) Dans *Soumission* par exemple, où l'Islam est visé, la thématique est aux antipodes. D'une part, parce qu'il s'agit de tout sauf de séduction et d'autre part parce que l'interdit sur les mineures et la polygamie n'existent pas mais

encore atteint le seuil de majorité sexuelle et pour son vieillissement qui le met à l'écart de toutes relations dans l'optique d'une répression sexuelle favorisant l'émergence d'une vieillesse asexuée. Le réel étant heureusement moins littéraire (ou caricatural), le sort réservé à un individu âgé attiré par une personne plus jeune dans *La Possibilité d'une île*, ferait presque écho aux sévices infligés par l'Inquisition qui condamnait les auteurs d'atteintes sexuelles à la pénitence, au bannissement et à la réclusion provisoire. Daniell serait alors voué aux gémonies comme un hérétique : « De cette vie douloureuse, marquée par la honte, toute joie serait impitoyablement bannie. Dès qu'ils voudraient s'approcher du corps des jeunes ils seraient pourchassés, rejetés, voués au ridicule, à l'opprobre, et de nos jours de plus en plus souvent à l'emprisonnement. » (PI, 385) Un "emprisonnement" qui aboutit à la criminalisation sexuelle, attestant bel et bien d'un néo-puritanisme et d'une rigidification des mœurs en la matière (et non d'une libéralisation).<sup>1</sup>

La relation amoureuse qu'il entretient avec Esther le pousse à réaliser qu'il est un naufragé sur l'îlot de la vieillesse et qu'il doit survivre dans des conditions infamantes : « cette liberté de mœurs si charmante, si fraîche et si séduisante chez les adolescents ne pouvait devenir chez moi que l'insistance répugnante d'un vieux cochon qui refuse de *passer la main*. » (PI, 209) Caractérisé par cet autre rappel à la bestialité porcine, Daniell, en homme libidineux qui incarne la transgression, se lance dans une recherche des désirs charnels que la société s'efforce de renier. Une issue semble possible, celle de désirer et d'être désiré, comme prélude à la délivrance mais face à l'ampleur de la tâche, Daniell se prend à se mépriser soi-même, à haïr sa faiblesse, à se faire souffrir dans la déchirante perspective « d'accélérer

---

représentent la norme, au contraire : « J'attendais depuis deux à trois minutes lorsqu'une porte s'ouvrit sur la gauche et qu'une fille d'une quinzaine d'années, vêtue d'un jean taille basse et d'un tee-shirt Hello Kitty, entra dans la pièce ; ses longs cheveux noirs flottaient librement sur ses épaules. [...] « C'est Aïcha, ma nouvelle épouse. Elle va être très gênée, parce que vous n'auriez pas dû la voir sans voile. — Oui, elle a l'air très jeune. — Elle vient d'avoir quinze ans. » (Michel HOUELLEBECQ, *Soumission*, *op. cit.*, p. 243-4.)

<sup>1</sup> Voir J.M.COETZEE, *Disgrâce*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001. Je pense notamment à ce passage qui évoque le procès du personnage principal, David Lurie, quinquagénaire accusé d'harcèlement sexuel sur une jeune étudiante : « Les noces de Cronos et d'Harmonie, contre nature. C'est bien ce que le procès entendait punir, une fois éliminés les beaux discours. Au banc des accusés pour son mode de vie. Pour des actes contre nature : pour disséminer une vieille semence, une semence fatiguée, une semence à bout de force, *contra naturam*. Si les vieillards confisquent les jeunes femmes, quel sera l'avenir de l'espèce ? Voilà, au fond, le chef d'inculpation. C'est le thème que traite une bonne moitié de la littérature : des jeunes femmes qui se débattent pour échapper aux vieillards qui les écrasent sous leur poids, une lutte pour sauver l'espèce. » (J.M.COETZEE, *Disgrâce*, *op. cit.*, p. 239.)

consciemment le processus de destruction, de devenir vieux, répugnant et obèse pour mieux [se] sentir définitivement indigne du corps d'Esther. » (*PI*, 305)

### III.B.3. Usure et dévastation

Si l'âge est un des premiers critères de discrimination d'un « monde qui ne respecte que la jeunesse, les êtres [étant] peu à peu *dévorés* »<sup>1</sup>, Daniell fustige l'atmosphère délétère des sociétés partisans du « zéro défaut » — la « bienveillance » et l'« estime de soi » étant pourtant des mots d'ordre — qui n'ont qu'une vision négative du vieillissement. Il regrette que, face au caractère tragiquement planifié de la vieillesse, l'individu ne puisse s'opposer à la déshumanisation que stimule la société par la hantise des signes imposés par la sénescence. Tonio en constate amèrement les premiers effets regrettant que « [l]'âge [lui ait] modelé un mufler de bonne bête » (*MA*, 248). Encore un rappel à la bestialité... La ruine physiologique causée par la dévastation des corps ôte tout droit au plaisir et ce fait ne peut être contesté tant la sexualité, le désir, l'érotisme ne leur sont pas destinés car « du point de vue du corps objectif, de la corporéité, la vieillesse est incontestablement laide »<sup>2</sup>. De fait,

[n]on seulement les vieux n'avaient plus le droit de baiser [...] mais ils n'avaient plus le droit de se révolter contre un monde qui pourtant les écrasait sans retenue, en faisait la proie sans défense de la violence des délinquants juvéniles [...] et malgré tout cela la révolte leur était interdite, la révolte elle aussi — comme la sexualité, comme le plaisir, comme l'amour — semblait réservée aux jeunes, [...] en somme les vieillards étaient en tout point traités comme de purs déchets auxquels on n'accordait plus qu'une survie misérable, conditionnelle et de plus en plus étroitement limitée. (*PI*, 212)

En effet, Daniell et Tonio s'abandonnent avec lucidité à la désastreuse constatation que la vieillesse équivaut à une désolation existentielle qu'alimentent poncifs et stéréotypes négatifs. Socialement désavouée, la sexualité de l'individu âgé est cachée, réprimée, obscène. Pourtant, selon Trajan, ami de Marc-Antoine, il y aurait « une luminosité particulière qui permet de mettre une vieille en valeur dans une chambre » (*MU*, 178). Ainsi, le vieillard est légitimement curieux de vivre tous types d'expériences érotiques et d'afficher sans honte les signes de son désir sexuel. Une volonté incomprise par Marc-Antoine qui voit dans ce genre de démonstrations « une ronde pathétique qui sent la sueur et la mort, l'ultime tentative de

<sup>1</sup> Michel HOUELLEBECQ, *Les Particules élémentaires*, op. cit., p. 112.

<sup>2</sup> Marie DE HENNEZEL, « Corporéité et corporalité » (p. 91-95.), in Danièle BLOCH et Benoît HEILBRUNN et Gérard LE GOUËS (dir.), *Les Représentations du corps vieux*, Paris, Fondation Eisai, Presses Universitaires de France, 2008, p. 91.

séduction désespérée. » (*MU*, 179) Dans une société qui vit sur l'effectivité ou par ce que Guy Debord appelle le "spectacle", « les plaisirs doivent être pour [le vieillard] ceux de l'esprit et non des sens »<sup>1</sup>. Tonio d'ailleurs évoque Roger, un escroc qui ne « serait pas de ces vieux qui quémangent des caresses. Les vieux l'écœuraient, à quelque sexe qu'ils appartiennent. » (*MA*, 250) Les plaisirs charnels étant désormais exclus, cette situation s'apparente au processus de castration et place donc l'individu âgé face à un dilemme : se résigner face à l'impossibilité de maintenir un état de performance sexuelle ou céder aux pressions normatives du "rester jeune", mythe sisyphéen, pour favoriser son acceptation sociale et ainsi expérimenter le désir de jouissance, de plaire et d'aimer sans limites, qui ne semblent être que réservés à la jeunesse, devenue désormais un impératif social. Malheureusement, comme le souligne Daniell, la vieillesse et la sexualité sont pensées comme incompatibles : « La différence d'âge était le dernier tabou, l'ultime limite, d'autant plus forte qu'elle restait la dernière, et qu'elle avait remplacé toutes les autres. Dans le monde moderne on pouvait être échangiste, bi, trans, zoophile, SM, mais il était interdit d'être vieux. » (*PI*, 209) La zoophilie, trouble sexuel paraphilique, serait donc plus tolérable que des ébats mettant en scène un "vieux". Tonio comprendrait presque le traitement que la société réserve à la vieillesse puisque « [i]l est naturel qu'un vieillard répugne ; tout le monde n'a pas la chance de rencontrer un spécimen de la sous-variété érotique qui ne s'émeut qu'au contact des chairs défaites. » (*MA*, 18) Marc-Antoine, le vautour sexuel, partage la pensée de Tonio même si « pour avoir l'impression d'exister, il [lui] faut baiser des vieilles » (*MU*, 178). Il donne de la vieillesse une image répulsive, dégoûtante, semblable à une catastrophe où la description du corps vieillissant rappelle un état de putréfaction :

Si on fait abstraction du lard qui dégouline et de l'usure des chairs. [...] Mais je crois que, même dans l'obscurité, l'image d'une carcasse livrée aux corbeaux ne quitte pas votre esprit, et que les types comme moi, laids mais présentables — propres en tout cas — s'en iront en courant plutôt que de supporter le supplice des effluves de chair pourrissante. (*MU*, 178)

Il faut donc prendre sur soi et se faire violence pour courtiser une femme âgée. Les voir danser est également un supplice tant « [L]eur embonpoint déborde des collants et des ceintures, les bretelles de soutien-gorge apparaissent sous les chemisiers et s'engouffrent dans les masses adipeuses » (*MU*, 179). Coucher avec elles n'est alors envisageable que « [L]e

---

<sup>1</sup> Jacqueline TRINCAZ, « Les fondements imaginaires de la vieillesse dans la pensée occidentale », (p. 167-189), in *L'Homme*, vol. 38, n° 147, 1998, p. 187.

temps d'une nuit d'aveuglement » (*MU*, 178) et ne pas avoir de grandes prétentions esthétiques est obligatoire. L'individu âgé semble n'avoir plus rien d'attractif et, de ce fait, il ne pourrait plus susciter le désir de quiconque : sa libido est donc déraisonnable et inconvenante, sa sexualité est incompréhensible.

Dans la quête érotique ou la relation charnelle, le vieillissement induit inévitablement la problématique de la « décroissance tendancielle des capacités érectiles de la verge » (*PI*, 83) et de « la nécessité de trouver des corps jeunes pour enrayer le mécanisme » (*PI*, 83). L'impuissance érectile cause bien des tourments à l'homme âgé qui est alors incapable de satisfaire sexuellement sa jeune compagne. Angoisse d'une sexualité moribonde qui semble épargner Daniell, l'impuissance ou « calvaire érotique »<sup>1</sup>, lui est inconnue car après avoir fait l'amour avec Esther, il reconnaît que « c'était la seule chose qui marchait encore vraiment bien, c'était sans doute la seule part juvénile, inentamée de [lui]-même » (*PI*, 310). Avec l'âge, la difficulté sexuelle de maintenir une érection entame sérieusement la confiance en soi alors que la réussite synonyme de possibilité charnelle devient un enjeu narcissique. Les dysfonctionnements érectiles s'opposent au désir réel éprouvé par l'individu qui n'aura d'autres choix, face à l'inefficacité, que de sombrer dans le fantasme inassouvi. Il est difficile pour l'homme d'accepter une telle défaillance puisque, sûr de son désir sexuel et de la ténacité de son intérêt, il vit mal cette incapacité à entretenir sa libido. Daniell fait irrémédiablement penser à Jacques Rainier et Jim Dooley, personnages de Romain Gary dans le roman *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, qui partagent les mêmes angoisses. L'issue est fatale :

Soumis à des dégradations esthétiques et fonctionnelles autant, voire plus nombreuses que celles qui atteignaient la femelle, il parvenait cependant à les surmonter tant qu'étaient maintenues les capacités érectiles de la verge. Lorsque celles-ci disparaissaient de manière irrémédiable, le suicide intervenait en général dans les deux semaines. (*PI*, 101)

Jim Dooley avoue douloureusement ses troubles érectiles et se juge fragilisé car atteint dans sa virilité :

L'autre jour j'étais comme ça étendu sur le dos, après la bataille, ça n'avait pas marché, et la bonne femme m'a regardé en se rhabillant, et je faisais une drôle de gueule, du genre à titre posthume. Elle a écrasé sa cigarette et puis elle m'a lancé : « Vous êtes un de ces

---

<sup>1</sup> Alain ROGER, « Fragment d'un discours érotique. Le vieil impuissant » (p. 195-208), in Alain MONTANDON (dir.), *Éros, blessures et folie: détresses du vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 205.

hommes qui ne peuvent pas se résigner au déclin sexuel parce qu'ils ont l'habitude d'être riches... »<sup>1</sup>

Dès lors, ce n'est pas vraiment l'assouvissement total du désir sexuel et/ou amoureux que recherche l'homme âgé mais se retrouver lui-même quand l'érection, dure et gonflée, métonymie de la virilité, signifiant du désir, lui rappelle le temps où la sexualité n'était pas sous le coup de la hantise de l'échec. Maintenir une érection agit comme la continuité d'être du vieillard qui, pour ne pas sombrer dans le néant intérieur psychique, s'efforce de se remémorer l'homme qu'il était. Ne pas/plus pouvoir avoir d'érection met en danger l'intégralité de l'homme et peut favoriser la dépression : « pendant toute ma vie je ne m'étais intéressé qu'à ma bite ou à rien, maintenant ma bite était morte et j'étais en train de la suivre dans son funeste déclin, [...] alors que mon état mental évoluait de plus en plus vers l'horreur pure et simple » (*PI*, 345). Une remarque que l'on retrouve dans l'œuvre de Serge Doubrovsky où la flaccidité du membre viril est source de honte : « et puis avec l'âge / le temps inexorable / taré tari trahi / le membre d'amour est devenu inerte / la mort entre les jambes plus par un décret de Vichy des Boches / loi cruelle implacable de la nature [...] j'oublie ma honte mon cauchemar »<sup>2</sup>.

Enfin, il y a dans la volonté du vieillard d'éprouver la sexualité des signes qui rappellent l'adolescent. Comme pour ce dernier, la sexualité de l'individu âgé est soumise à l'incertitude, à l'inattendu, à la honte quand la relation échoue mais aussi à la joie extrême quand elle parvient à s'accomplir. Pour Daniell, « [l]a 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. » (*PI*, 200) Dès lors l'incapacité érectile induit l'impossibilité de reproduction et Daniell par un raisonnement déductif, par syllogisme, établit un lien de causalité qui ne fait qu'accroître sa pensée qui veut qu'un homme âgé n'ait plus d'utilité :

Toute énergie est d'ordre sexuel, non pas principalement mais exclusivement, et 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 (*PI*, 217)

Si le roman houellebecquien s'apparente à un pamphlet virulent contre les dérives de nos sociétés occidentales vers un narcissisme et un égoïsme ne cessant de valoriser une jeunesse

<sup>1</sup> Romain GARY, *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978, p. 27.

<sup>2</sup> Serge DOUBROVSKY, *Un homme de passage*, Paris, Grasset, coll. « Littérature Française », 2011, p. 541.

souveraine, il propose un monde utopique/dystopique où le dogme de l'immortalité n'est plus une illusion mythique semblable au Graal mais une réalité scientifique à laquelle

[t]out corps aspire [...]. L'incroyable synergie entre les systèmes corporels vise la continuité. Puisque nous avons oublié ce qui nous détermine, la légende de la culture veut que l'être humain en tant qu'être spirituel s'intéresse à l'immortalité. Or, c'est le refuge de la vie, le corps, qui tient à survivre.<sup>1</sup>

Cependant même dans une telle réalité, le vieillissement est intolérable pour les hordes de sauvages qui rôdent en dehors des enceintes des campements néo-humains dont « l'élimination des sujets vieillissants ou malades [ont pour but] de préserver la bonne santé de la tribu. » (*PI*, 455) Si la vieillesse est un naufrage, l'expression d'une sexualité sénescence l'est tout autant. Stigmatisée, inconvenante, indécente, la sexualité et toutes les velléités érotiques de l'individu âgé sont perçues comme obscènes par une société n'hésitant pas à briser ses désirs sociaux et sexuels. Le dessaisissement de soi qu'impose une vieillesse irréversible préfigure cette « mise à nu du temps mortel dans la tristesse de l'avoir-à-mourir »<sup>2</sup>. Mais ne convient-il pas de porter un regard revalorisant sur une vieillesse qui cache des envies et des désirs qui n'ont pas d'âge ?

---

<sup>1</sup> « Jeder Körper trachtet nach Unsterblichkeit. Das unüberschaubare Zusammenwirken aller körperlichen Systeme ist daran interessiert, daß es weitergeht. Weil wir vergessen haben, wovon wir bestimmt werden, hat sich die Kulturlegende eingebürgert, der Mensch als geistige Wesen sei an der Unsterblichkeit interessiert. Dabei ist es der Hort des Lebens, der Körper, der überleben will. » (je traduis), (Martin WALSER, *Angstblüte*, Hamburg, Rowohlt, 2008, p. 155.)

<sup>2</sup> Paul RICŒUR, *Vivant jusqu'à la mort suivi de Fragments*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2007, p. 97.



## IV. L'INSULARITE

### IV.A. ILE ETAIT UNE FOIS...

Bienheureuse, mortifère, isolée, déserte, paradisiaque, microcosme autonome et/ou utopique, fantasmagique, répulsive, les qualificatifs — et ceux-ci n'en sont qu'une petite partie — ne manquent pas pour désigner l'île, cet « espace à la fois ouvert sur l'infiniment grand, la mer, et refermé sur l'infini petit, l'île [n'étant] donc ni strictement marine ni strictement terrienne. Tirillée entre le circonscrit et l'immense, elle l'est aussi entre l'horizontal et le vertical »<sup>1</sup>. Fascinante et inspiratrice, l'insularité, véritable schème productif en littérature, se caractérise par le paradigme de l'identité topographique qui traduit le rapport entre l'espace et le réel. Pièce importante sur le damier du monde, l'île est un point d'ancrage et apparaît, dans un premier temps, dans l'œuvre de Marcu Biancarelli, de Michel Houellebecq et d'Angelo Rinaldi, comme un décor mobile, évolutif, mais surtout comme un espace *actant*<sup>2</sup>, un miroir convexe des modèles sociaux, politiques, de la mémoire collective et une matrice d'émotions et de sensations. Réalité géographique, l'île n'en demeure pas moins investie par un imaginaire symbolique ancré dans les contextes socio-culturels, historiques et environnementaux qui font l'identité insulaire. Apostrophant tous les imaginaires du monde, l'île qui est à la fois l'ici et l'ailleurs et le lieu de rencontre entre l'imaginaire continental et la réalité insulaire, étonne, détonne et interroge le rapport de complémentarité entre perspectives géographique, humaine et littéraire. Si l'espace insulaire demeure le point constant de référence entre les trois œuvres, la représentation de l'île diffère. Le désir d'île biancarellien témoigne de l'enracinement culturel et affectif au lieu d'origine. Ce désir précède l'idée d'île symbolique et idéologique houellebecquienne, point de départ d'une représentation dystopique, construite sur une succession tragique d'événements impliquant le site insulaire dans son intégralité. Il devance également la négation rinaldienne de l'île, territoire replié sur ses bornes renvoyant au mythe de l'île étouffante et vénéneuse. Avec *Murtoriu : Ballade des innocents*, *La Possibilité d'une île* et *La Maison des Atlantes*, l'espace insulaire est mis en

---

<sup>1</sup> Dominique SALINI, « L'île entre laboratoire et lab-oratoire ou la complexité de la démesure », (p. 443-449) in Anne MESTERSHEIM (dir.), *L'Île laboratoire*, Ajaccio, Alain Piazzola, 1999, p. 445.

<sup>2</sup> Né du schéma actantiel, l'espace actant se perçoit comme un personnage défini par sa fonction et son champ d'action mais également par le caractère multi-relationnel qu'il entretient avec les autres. On note également une dramatisation de l'espace insulaire qui accentue l'importance du lieu au sein des trois romans.

texte et le schème, en déployant « les arborescences de l'exil spatial et ontologique, du souvenir et de l'oubli, de la mémoire et de l'imagination, de la répétition et des rituels, des masques, des jeux et des dédoublements »<sup>1</sup> de l'identité îlienne et son altérité non insulaire, structure la création artistique comme une nouvelle genèse. Le schème insulaire est alors une réponse de plus à l'interrogation de Jean-Marie Gustave Le Clézio : « L'insularité, au fond, qu'est-ce que c'est ? C'est le lancinant désir de sortir de l'île à quoi tout horizon invite, de quelque côté qu'on se tourne. »<sup>2</sup> Si l'île conduit à réfléchir à la différenciation entre le dedans et le dehors, le schème, arche de Noé polychrome, polymorphe et polyvocale, pourfend sur une mer de certitudes, les notions de clôture et d'unicité pour s'aventurer dans les méandres de l'esprit et naviguer vers tous horizons dans l'aire/ère d'une île-monde.

#### IV.A.1. Pour une géographie littéraire...

Au sein de *Murtoriu : Ballade des innocents*, de *La Possibilité d'une île* et de *La Maison des Atlantes*, le *logos* et le *topos* n'ont de cesse de s'entrecroiser, de s'accorder pour exprimer à terme une géopoétique insulaire qui retranscrirait l'expérience de l'île par le biais de descriptions, de réflexions d'ordre géopolitique, de métaphores envahissant le texte. Ainsi la découverte, la redécouverte ou la mise en valeur de l'insularité répond à l'appel de cet espace, à « la spatialité que prend, revêt toute culture et, parallèlement, la façon, à un niveau individuel et symbolique, c'est-à-dire passée dans le langage, imaginée, la façon [...] dont l'homme exprime l'occupation de l'espace par son corps et les relations que le corps entretient avec l'espace, même à travers un texte littéraire »<sup>3</sup>. À partir d'un espace référentiel — la Corse et Lanzarote — Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi souhaitent cartographier le réel, problématiser l'espace, et dépeindre une identité culturelle marquée par la relation au lieu insulaire sans s'interdire un imaginaire inauguré par l'introduction de nouvelles images pour créer un espace diégétique néanmoins crédible. Si ces écrivains ne peuvent être considérés comme des auteurs-géographes à part entière comme

<sup>1</sup> Jacques ISOLERY, « De l'impossibilité d'une île et de la possibilité du livre : approche du schème insulaire dans l'œuvre de Jean Lods » (p. 205-227) in Maria DE JÉSUS CABRAL et Ana Clara SANTOS (dir.), *Les Possibilités d'une île*, Paris, Éditions Petra, coll. « Des îles - Dirigée par Éric Fougère », 2014, p. 205.

<sup>2</sup> Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO, « Les mille et une îles de Le Clézio » par Jean-Louis ÉZINE, article en ligne (URL : <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20081009.BIB2168/les-mille-et-une-iles-de-le-clezio.html>)

<sup>3</sup> Daniel-Henri PAGEAUX, « De la géo-critique à la géosymbolique. Regards sur un champ interdisciplinaire : littérature générale et comparée et géographie. » (p. 125-160), in Bertrand WESTPHAL (dir.), *La Géocritique : mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000, p. 132.

pouvait l'être Julien Gracq dont la production littéraire repose sur une fine description géographique, ils partagent la volonté de donner un sens au lieu, au rapport entre l'homme et la terre, à la représentation du paysage et proposent une expérience du voyage, de l'altérité anthropologique en entraînant l'individu à « densifier sa sensation du monde au contact du lieu qu'il explore »<sup>1</sup>. Bertrand Westphal définit justement cette volonté de mettre en exergue le lieu habité et le rapport d'inclusion réciproque qui s'établit entre l'appropriation d'un pan du monde et la littérature :

N'est-il pas temps, en somme, de songer à articuler la littérature autour de ses relations à l'espace, de promouvoir une *géocritique*, poétique dont l'objet serait non pas l'examen des représentations de l'espace en littérature, mais plutôt celui des *interactions* entre espaces humains et littérature, et l'un des enjeux majeurs d'une contribution à la détermination ou à l'indétermination des identités culturelles ?<sup>2</sup>

Le parcours des territoires romanesques biancarelliens, houellebecquiens et rinaldiens et la compréhension de la figure narrative que représente la logique de l'itinéraire géographique sont autant de manières significatives de reterritorialiser Marc-Antoine, Daniell et Tonio dont le sentiment de présence au monde est plus que fragilisé. La représentation — ou la stylisation — des lieux par lesquels transitent les personnages témoigne d'un désir d'exprimer le réel en acceptant toutefois ses illusions et la réversibilité de ce dernier que suggère la littérature. L'image simonienne du gant retourné en est la meilleure illustration : « le monde à présent pour ainsi dire retourné à la façon d'un gant, d'un vêtement, révélé dans son envers ou plutôt perverti en ce sens que plus rien n'y avait la même signification, sinon de signification tout court »<sup>3</sup>. L'identification d'un espace géographique dans sa globalité objective restituée dans un texte ne renvoie pas systématiquement à un espace matériellement existant d'autant plus que « la "réalité" n'appart[ient] définitivement à aucune perception particulière, qu'en ce sens elle est *toujours plus loin* »<sup>4</sup>. Par un arsenal de procédés détournés, d'allusions, d'impressions "invisibles", la littérature témoigne d'une "profondeur" et rend possible l'existence d'espaces vécus. L'espace littéraire ou espace "figuré", pour reprendre les propos de Roman Ingarden, se singularise de l'espace réel et de l'espace représenté par des manques,

---

<sup>1</sup> Christophe RONCATO, « L'atopie ou le processus de désencombrement. Une lecture de *The Blue Road* de Kenneth White » (p. 79-90), in *Études écossaises*, vol. 11, 2008, p. 79.

<sup>2</sup> Bertrand WESTPHAL, « Pour une approche géocritique des textes » (p. 9-41), in Bertrand WESTPHAL (dir.), *La Géocritique : mode d'emploi, op. cit.*, p. 17 (l'auteur souligne).

<sup>3</sup> Claude SIMON, *Les Géorgiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p. 426.

<sup>4</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1964, p. 64.

des omissions, des absences, des indéterminations : « Les espaces explicitement et réellement figurés sont [...] séparés comme par des lacunes [...] ; ils présentent pour ainsi dire des zones d'indétermination. Autant de situations qui sont tout à fait impossibles dans un espace réel. »<sup>1</sup> Hormis les fameux “trous noirs” dans la voûte céleste... À la notion d'espace s'ajoute celle de paysage, définissable comme étendue terrestre délimitée par son horizon, qui tisse un rapport esthétique au territoire et qui devient ainsi objet où se fixe le regard qui lui donne naissance. Il reste également dépendant de sa représentation artistique. Comme l'affirmait Édouard Glissant : « le Paysage est en moi ce qui permet de m'égarer mais non pas de me perdre »<sup>2</sup>. Le paysage dans lequel l'individu projette une intention voire une intentionnalité est un carrefour entre l'intériorité de l'irreprésentable d'un soi qui se cherche pour se connecter au monde et l'extériorité de ce même monde qui attend d'être perçu. C'est le “processus” kantien même de formation du schème dans sa première phase. Cette rencontre soumise à l'autorité d'un regard imprégné de valeurs, de schémas, d'expériences vécues ou imaginées et de codes idéologiques interroge le paysage dans sa dimension phénoménologique où « [a]ucun objet n'existe en dehors du regard et des mots qui le constituent comme tel. »<sup>3</sup> Si l'espace se définit par une étendue, le paysage façonne un paradigme de la forme et, en étant tributaire de la dimension visuelle, fait appel à une large palette de schèmes émotionnels et esthétiques pour exprimer les interrelations qui se développent entre l'homme et son milieu. Les émotions naissent au croisement des paysages, des souvenirs, des expériences et des fantasmes. En poétisant le paysage, alors devenu source de projections, de sensations et d'émotions, en lui octroyant la possibilité d'être représenté sous forme d'images, ledit paysage, redevable d'une modalisation du regard et de sa dimension subjective en tant que perception personnelle et collective du lieu, implique l'observateur en provoquant son mécanisme de perception :

le paysage est l'affichage polysémique (conscient ou inconscient) dans un espace et dans un milieu donné, des projets, héritages, règles, bornes et dynamiques d'une société, qui permet le balisage et l'identification d'un territoire. Il exprime par là le fonctionnement d'un certain système socio-spatial ; il est l'apparence construite d'une formation socio-spatiale donnée, à un moment donné, l'enregistreur des dynamiques et des dysfonctionnements

---

<sup>1</sup> Roman INGARDEN, *L'Œuvre d'art littéraire*, Lausanne, L'âge d'homme, coll. « Slavica », 1983, p. 192.

<sup>2</sup> Édouard GLISSANT, *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p. 261.

<sup>3</sup> Éric FOUGÈRE, *La Littérature au gré du monde. Espace et réalité de Cervantes à Camus*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Géographie du Monde », 2011, p. 183.

présents et passés du complexe milieu-société. [...] De la sorte, il ne montre pas tout, il occulte des faits, voire déforme la réalité. Il n'est pas un simple miroir.<sup>1</sup>

*Murtoriu* : *Ballade des innocents* et de *La Maison des Atlantes* offrent des paysages singularisant l'identité corse. C'est dans cet "écart" entre le regard subjectivant de Marcu Biancarelli et d'Angelo Rinaldi et le caractère d'une Corse dotée de qualités topographiques et environnementales que se forment la narration d'une identité culturelle précise et la représentation d'une perception du monde permettant parallèlement une meilleure compréhension de l'espace dans lequel elle se forge. Partie de l'expression d'un sentiment intime du lieu corrélatif à la présence et au rôle actif du regard pour arriver à l'expression romanesque des manifestations, des spécificités, des symboles d'une culture insulaire, la Corse biancarellienne et rinaldienne, en déployant un imaginaire de la cohérence topographique, s'offre comme un vaste territoire à explorer poétiquement. La représentation d'un paysage, caractérisé comme la configuration d'un territoire, motive une interprétation créatrice et persuasive et lève des imaginaires de découverte, de singularité, de connaissance d'un lointain ou d'un proche. Ces *imago mundi* continueront de produire et de nourrir de nouveaux schèmes qui eux-mêmes généreront de nouveaux imaginaires essentiels à la représentation d'une insularité dans un rapport de contamination réciproque qui implique une réflexion sur les perceptions de l'espace. C'est exactement ce qu'Ernst Gombrich appelle le "schéma et sa correction", qui est au principe de toute l'évolution historique des arts, des sciences, etc. Ces

terrains de lecture : ce sont d'abord les œuvres mêmes où s'avance le lecteur, avec le sol de leurs mots, leurs reliefs de style, l'espace verbal, en somme, qu'elles ouvrent à la marche mentale – pensée, rêverie, désir. Mais d'autres ouvrages introduisent à une sorte de terrain aussi : ceux qui se fondent de manière plus forte, plus évidente, sur l'existence d'un rapport singulier avec ce que Merleau-Ponty nommait *la chair du monde*.<sup>2</sup>

Les interrogations qui entourent la notion de paysage trouvent une résonance dans la problématique qui résulte de la compréhension du visage. Si le jeu de l'homophonie poétique prête à sourire, le premier corollaire serait la perception visuelle consubstantielle à la reconnaissance des deux notions. Le paysage ne pourrait-il pas être considéré, perçu, révélé comme le visage d'un pays ? La singularité du visage renvoie à la singularité du paysage et

<sup>1</sup> Serge MORIN, *Les Montagnes tropicales. Identités, mutations, développement*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Espaces tropicaux », 2001, p. 325.

<sup>2</sup> Jean-Pierre RICHARD, *Terrains de lecture*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1996, p. 9.

tous deux apparaissent dans une sensation d'immédiateté qui remonte en réalité depuis l'arrière-plan du schème et l'infinité de ses expériences et actualisations vécues. Sans doute est-ce pour cette double raison que « les visages ne sont pas simples, ils sont quasiment insondables, comme les paysages... et, si le visage était tout simplement le paysage d'une personne ? »<sup>1</sup> La rencontre du paysage mais aussi celle du visage est singulière et effective et invite l'altérité non pas à traverser mais à demeurer, à co-habiter. Contemplés, aperçus ou devinés, le paysage et le visage sont parcourus de mille et une nuances qui ouvrent les portes à l'imaginaire. David Le Breton rappelle que « [l]e corps est un filtre sémantique. Nos perceptions sensorielles, enchevêtrées à des significations, dessinent les limites fluctuantes de l'environnement où nous vivons. »<sup>2</sup> Les coteaux en pente sont autant de rides qui se dessinent. Le visage et le paysage cachent autant qu'ils révèlent et l'on ne s'empare pas plus de l'un que de l'autre, tout juste leur reconnaît-on une mise en tension toujours génératrice d'une révélation (ontologique ?). Stéphane Mallarmé ne se contente pas d'apparier les sons mais cherche à fixer, dans le cadre ouvert par l'écriture, le schème de la beauté et de l'amour en transcendant l'humain de l'*être* (âme et/ou conscience de soi) jusqu'au seuil de l'*entre* (l'imaginaire et la seule réalité) : « Nous promenions notre visage / (Nous fûmes deux, je le maintiens) / Sur maints charmes de paysage, / O sœur, y comparant les tiens. »<sup>3</sup>

#### IV.A.2. La géologie insulaire ou les premiers pas du géographe

Si Marcu Biancarelli et Angelo Rinaldi écrivent *sur l'île depuis l'île* et que Michel Houellebecq en propose une vision extérieure et continentale, leur complémentarité se lit au travers des éléments constitutifs de l'univers insulaire où la morphologie de l'espace insulaire s'exprime parallèlement à la morphologie du roman même. *Murtoriu : Ballade des innocents* et *La Possibilité d'une île* sont composés de "chapitres-îlots" au sein d'un ensemble plus vaste, le roman qui, comme l'île, est une image de totalité en réduction. Dans *La Maison des Atlantes*, les souvenirs de Tonio et leur enchaînement fractionné, tel un miroir brisé, sont autant d'îlots à la surface de la mémoire où le lecteur s'échoue et d'où il retrace le trauma originel du personnage rinaldien au reflet anamorphosé. La narration morcelée se fait donc

<sup>1</sup> Pierre DONADIEU et Michel PÉRIGORD, *Clés pour le paysage*, Paris, Ophrys Éditions, coll. « Géophrys », 2005, p. 43.

<sup>2</sup> David LE BRETON, « La conjugaison des sens : essai » (p. 19-28), in *Anthropologie et sociétés*, vol. 30, n° 3, 2006, p. 19.

<sup>3</sup> Stéphane MALLARMÉ, *Dix Poèmes de Stéphane Mallarmé*, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1948, p. 58.

territoire archipélique et le roman tout comme l'île rappelle les interrogations qui s'articulent autour des concepts de liaison/déliasion, de coupure/seuil, de claustration/liberté. Ce qui compose ou forme ne peut être que fragmentaire et la pensée de Pascal Quignard abonde dans ce sens : « tout à coup un fragment d'acier aimante mille fragments de tout ce qui nous entoure et qui est épars. [...] tout se polarise et fait récit. »<sup>1</sup>

Le qualificatif de voyageur semblant exagéré pour caractériser Marc-Antoine, lui affubler celui de promeneur n'est pas totalement déraisonnable : « À présent le terrain est plat. Le sentier se fait plus étroit, étouffé par des arbousiers et de gigantesques bruyères. Nous marchons silencieusement sans voir grand-chose tellement le maquis est dense. » (*MU*, 87) Marc-Antoine en arpentant « un sentier en forêt pendant une heure et demie pour rejoindre la rivière en contrebas, à un endroit où elle fait un coude, avec un imposant rocher dominant une large étendue d'eau » (*MU*, 86) se fait marcheur et invite implicitement le lecteur à la découverte de ce territoire rural, éloigné des axes de communication et préservé des déformations urbaines. Le sentiment primitif, instinctif, du lien entre l'homme et le milieu détermine ainsi un espace associé aux racines, à l'autochtonie, aux valeurs d'authenticité et de convivialité. Sa temporalité distinctive est particulièrement régie par celle de la sensation allongée et alanguie : « Je ne dormais pas, je somnolais, les yeux fermés, mon esprit vagabondant parmi ces lieux majestueux. Je ressentais une paix extraordinaire, ouvrant les yeux de temps en temps pour me repaître de sensations et d'images grandioses. » (*MU*, 94) C'est dans le cadre d'une déambulation, dans l'action de se mouvoir, que s'opère le rapport à ce lieu difficile d'accès, stimulateur des désirs partiels du rêveur et d'un imaginaire de la découverte, où il serait possible de vivre une utopie à travers le retour à la terre. Marc-Antoine marque le sol insulaire de sa présence physique et s'investit dans une dimension psychologique et intimement personnelle jouissant de profondes énergies cosmiques ou telluriques. La zone visitée, métaphoriquement assimilée au cœur de l'île, pourrait être considérée comme une île dans l'île où la dense végétation, agissant comme un rempart face à l'urbanisation dévorante, insularise ladite zone. Lieu quasiment virginal, celle-ci atteste toutefois d'une présence humaine et d'un passé plus ou moins ancestral :

Le sentier débute dans une forêt de pins puis continue en zone de moyenne montagne au milieu des chênes. Il semble parfois que nous nous trouvons sur une route ancienne, des murs de pierres soutiennent encore un chemin raviné.

---

<sup>1</sup> Pascal QUIGNARD, *Petits traités II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 63.

— Tu vois, on passait ici avec des chariots avant, explique Trajan, les Italiens venaient extraire le charbon. (*MU*, 86)

Marc-Antoine semble habité d'un désir du terrain qu'il se plaît à arpenter sans retenue, lui qui est à la fois partie prenante et dépendante du lieu que l'on découvre à ses côtés et qui nous révèle à nous-même. Un désir déclenché par « ce mouvement pendulaire qui passe du “voir” au “donner à voir” » provenant « d'une géographie concrète patiemment investie et subie »<sup>1</sup>. La vue du paysage est le moment d'une expérience émotionnelle forte où l'imprégnation de l'affectif dans le perceptif permet à Marc-Antoine de vivre une intense façon d'être au monde :

Nous avons grimpé le long des éboulis pour déboucher sur un plateau à moitié envahi par les poireaux sauvages et l'herbe de l'Ascension. Des abords du plateau la vue plongeait sur la plaine tout entière. Devenue presque blanche, la mer, à l'horizon, allait se confondre avec le ciel. D'ici on pouvait voir pénétrer dans les eaux ensoleillées les contours des côtes du pays, les Terres... De cette hauteur, nous avons l'impression de dominer en maîtres toute la zone méridienne, tout en étant au centre. (*MU*, 93)

L'espace, à première vue clos et limité, débouche sur une immensité qui place Marc-Antoine en “maître du monde” éphémère et l'interroge sur la relation entre le stable et le mobile, la tension entre l'ici et l'ailleurs et la découverte d'un espace ouvert comme une potentielle réponse à sa quête de liberté mentale. Cette expérience « sublime » (*MU*, 92) trouve un écho dans l'analyse de François-George Maugarlone qui synthétise toute la pensée de Maurice Merleau-Ponty : « Je suis au monde donc le monde n'est pas moi. »<sup>2</sup> Le fait d'appartenir au monde, le fait d'inclure toutes les possibilités d'un surplomb, donc de voir les choses d'en haut, clairement, distinctement, de pouvoir les catégoriser tend le spectateur vers l'être-au-monde. Or, paradoxalement, puisque Marc-Antoine appartient au monde, puisque le monde le comprend, le monde lui est étranger. Marc-Antoine n'est pas de nulle part, il est de quelque part d'où les choses lui apparaissent d'un certain point de vue. Le monde est cette profondeur inépuisable des “esquisses” pour reprendre le terme husserlien. Marc-Antoine est/a donc un point de vue sur la chose mais tout le reste lui échappe. L'avoir et l'être se confondent dans l'expérience de dépossession du sublime. De sa position d'observateur, la contemplation panoramique d'une image dont il n'existe aucun autre exemplaire révèle de fait la complexité

<sup>1</sup> Nicolas BOUVIER, « Routes et déroutes. Réflexions sur l'espace et l'écriture » (p. 177-187), in *Revue des sciences humaines. Écriture et voyage*, n° 214, Paris, Avril-Juin 1989, p. 178.

<sup>2</sup> François-George MAUGARLONE, *Retour à Merleau-Ponty*, Grasset, 2007, p. 33.



de la dynamique spatiale qui apparaît en filigrane. Marc-Antoine, en harmonie, donne l'illusion d'être au centre de l'île qui est elle-même, symboliquement, au centre du monde. Un espace en mouvement extérieur à Marc-Antoine voit la mer ronger la terre liant ces deux espaces. La perception de l'espace ou l'expérience du terrain par un Marc-Antoine sensible au silence des lieux pourrait être définie par ce que Charles Avocat nomme *l'acte de paysage* :

[l]e paysage renvoie au sujet qui l'appréhende [...]. L'analyse paysagère représente donc le point de rencontre entre deux réalités totalement différentes : d'un côté, une (ou plusieurs) image(s) sensorielle(s) correspondant à notre "vision" du monde, c'est-à-dire filtrées par notre imaginaire, notre psychologie, nos expériences antérieures, notre esthétique, de l'autre une réalité physique, objective, tridimensionnelle, dont nous recherchons la formulation mathématique et abstraite [...] ; entre les deux, c'est-à-dire entre la subjectivité totale et l'objectivité absolue, [...] un paysage vécu, perçu, observable par tout un chacun, à la fois réalité d'une image et image d'une réalité.<sup>1</sup>

L'escapade sauvage de Marc-Antoine joue un rôle essentiel dans la valorisation patrimoniale, écologique, du territoire insulaire corse et dans le sentiment que le tout s'offre à lui et réciproquement. Marcu Biancarelli accentue cette relation-sensation en proposant un paysage polysensoriel qui traduit une présence au monde en expérimentant le réel par le trajet sensible :

les cimes des arbres apparaissant en contrebas de la terrasse, la crête des montagnes semblant défier l'orgueil céleste, le vol d'une buse et le chant des grillons sortant de leur torpeur hivernale, ces éboulis qui nous faisaient un berceau pour nous protéger du monde, les murs en ruine d'un ancien enclos à chèvres lové dans un petit col, ces autres pierres levées appuyées sur un rocher pour soutenir un ancien linteau et cette longue muraille que nous avons longée pour atteindre la terrasse et qui semblait ceindre tout le promontoire, enfin ces blocs imposants, sur la plus haute pointe du monticule, ultimes héritiers d'un temps révolu, lorsqu'ils constituaient les fondations d'une tour bâtie pour les géants. (*MU*, 94-5)

N'étant plus ici dans un espace-mouvement, Marc-Antoine fait état d'une anthropologie historique, d'une connaissance fine du territoire, d'un attachement aux lieux et aux éléments de la nature où le temps immémorial et le savoir populaire apposent leur marque dans l'espace :

---

<sup>1</sup> Charles AVOCAT, « Essai de mise au point d'une méthode d'étude des paysages » (p. 11-36), in Charles AVOCAT (dir.), *Lire le paysage, lire les paysages*, Saint-Étienne, CIEREC, 1984, p. 14.

— Non, mon ami, c'est un très vieux *casteddu*, une forteresse. D'une époque beaucoup plus ancienne. Où vivaient peut-être nos ancêtres, oui en un sens : nos ancêtres d'il y a des milliers d'années. Mansuetu, il y avait des gens ici, ils y vivaient, c'est la vérité. Qui sait ce que ces montagnes ont entendu de rumeurs, d'éclats de voix, et du bonheur de ces gens ou de leur désespoir. Ces murailles que tu vois, ce sont des fortifications, elles ont été bâties pour la défense. C'était peut-être nos ancêtres, ou peut-être que nos propres ancêtres les ont attaqués et vaincus pour envahir leur territoire. Qu'est-ce qu'on peut en savoir ? La mort est venue les prendre, tous, et il y a longtemps. Mais c'était un endroit de vie, où on trimait et où on s'agitait. Sûrement qu'ils plantaient des céréales dans le creux du vallon, qu'un point d'eau, aujourd'hui asséché, leur permettait d'étancher leur soif. (*MU*, 97)

### Reconstituer une généalogie identitaire mythique,

partir, emboîter le pas des bergers, c'est expérimenter un genre de panthéisme extrêmement païen et retrouver la trace des dieux anciens — dieux des carrefours et de la chance, de la fortune et de l'ivresse, de la fécondité et de la joie, dieux des routes et de la communication, de la nature et de la fatalité — et rompre les amarres avec les entraves et les servitudes du monde moderne.<sup>1</sup>

Contrairement au protagoniste biancarellien qui arpente les lieux sauvages et qui a un contact direct avec le terrain, mesurant par ses périple le monde dont il annonce le déclin, la découverte du territoire insulaire par Daniell implique une saisie globale de l'espace. Il se traduit diversement selon les échelles d'observation où le regard dénote aussi un mouvement de distanciation qui autorise le lieu à naître car la singulière beauté insulaire est toujours variable selon l'angle de vue : « Peu avant l'atterrissage nous survolâmes une zone volcanique aux roches torturées, d'un rouge sombre. » (*PI*, 224) La distance spatiale se fait ici le vecteur d'une présence extérieure à l'île dont l'apparence inquiétante crée une nébuleuse étrange et laisse libre cours à l'imagination :

Le paysage n'est pas un cercle fermé, mais un déploiement. Il n'est vraiment géographique que par ses prolongements, que par l'arrière-plan réel ou imaginaire que l'espace ouvre au-delà du regard. [...] Le paysage est une échappée vers toute la Terre, une fenêtre sur des possibilités illimitées : un horizon. Non une ligne fixe, mais un mouvement, un élan.<sup>2</sup>

L'éloignement physique et/ou culturel de Daniell marque la discontinuité de l'espace insulaire qu'il est en passe d'appivoiser, sinon une cartographie mentale qui passe par cette

<sup>1</sup> Michel ONFRAY, *Théorie du voyage. Poétique de la géographie*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 2007, p. 15.

<sup>2</sup> Éric DARDEL, *L'Homme et la terre*, Paris, PUF, 1952, p. 42.

suspension temporelle qu'impose l'avion, étape entre le continent et l'île, survolant la surface du territoire :

Pour imaginer, il faut de la distance entre soi et le monde, il faut du vide entre les choses, du néant à l'intérieur de l'être. [...] La carte a quelque chose à voir avec ce vide, ce qu'ont bien su repérer et traduire certains artistes en tentant de cartographier cet "entre", ou ce blanc, cet interstice. [...] Cet entre-deux [...] est une sorte de suspension, comme une parenthèse dans une phrase qui n'est pas la fin de la pensée, mais la condition au contraire de son exercice.<sup>1</sup>

Michel Houellebecq s'est intéressé à la géologie de Lanzarote pour retranscrire une certaine atmosphère et n'a pas hésité, dans un souci de retranscription d'une ambiance climatique aride, à piocher dans la culture géomorphologique pour alimenter son œuvre : « Nous roulions dans une plaine d'un noir intense, presque bleuté, formée de rocs anguleux, grossiers, à peine modelés par l'érosion » (*PI*, 224). Ici, le territoire insulaire est un espace nu, rocheux qui renvoie une image de dépouillement. En ayant recours à une forme de "topo-démiurgie" Michel Houellebecq charge d'émotions la plage de Lanzarote. Daniell, en solitaire mélancolique, ressent la pesée du milieu sur l'âme :

Peu avant d'arriver nous longeâmes une plage de sable noir, parsemée de petits cailloux blancs ; je dois reconnaître que c'était étrange, et même perturbant. Je regardai d'abord avec attention, puis détournai la tête ; je me sentais un peu choqué par cette brutale inversion des valeurs. Si la mer avait été rouge, j'aurais sans doute pu l'admettre ; mais elle était toujours aussi bleue, désespérément. (*PI*, 225)

Le cadre étant posé, la plage qui, d'ordinaire, véhicule l'image d'un paradis estival, est énigmatique. La particularité géographique bouleverse l'habitude et Daniell, vraisemblablement déstabilisé par ce "non-sens", projette ses craintes personnelles dans cet environnement insulaire proche d'un monde surréel. Lorsque Daniell décrit une autre plage avec une terminologie propre au discours géographique, il n'omet pas d'offrir son ressenti sur ce que le paysage lui inspire afin d'en préciser la physionomie et la structure. L'espace sollicite la spécificité de la vision houellebecquienne et de l'expérience du monde au travers du regard de Daniell qui tente de l'interpréter :

C'était une plage splendide, presque toujours déserte, d'une platitude géométrique, au sable immaculé, environnée de falaises aux parois verticales d'un noir éclatant ; un homme doté

---

<sup>1</sup> Gilles TIBERGHEN, *Finis Terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, coll. « Le rayon des curiosités », 2007, p. 132-4.

d'un réel tempérament artistique aurait sans doute pu mettre à profit cette solitude, cette beauté. Pour ma part, je me sentais face à l'infini comme une puce sur une toile cirée. Toute cette beauté, ce sublime géologique, je n'en avais en fin de compte rien à foutre, je les trouvais même vaguement menaçants. « Le monde n'est pas un panorama », note sèchement Schopenhauer. (*PI*, 106-7)

Daniel<sup>1</sup> semble dans un rapport passif à l'espace, pire, il n'éprouve que de l'indifférence face à lui et n'a aucune réaction affective, se rangeant du côté de la sentence schopenhauerienne. Le panorama, paysage élargi par définition, bout-du-monde par essence, s'offre à l'observateur tel un « être au lointain qui le rejoint là où il apparaît »<sup>1</sup>. Mais Daniel<sup>1</sup>, comme en amitié, ratera cette rencontre...

Daniel<sup>25</sup> fait état d'un monde déchiqueté dont la continuité territoriale a volé en éclats et c'est sa volonté de retourner au monde, délaissant l'espace confiné des néo-humains, cet appel du dehors qui fonde la reconnaissance du géographique insulaire :

Aujourd'hui le paysage d'immeubles calcinés, éventrés, les tas de gravats et de poussière produisaient une impression apaisante, invitaient à un détachement triste, dans leur dégradé de gris sombre. La vue qui s'offrait à moi était à peu près la même dans toutes les directions ; mais je savais qu'en direction du Sud-Ouest, une fois la faille franchie, à la hauteur de Leganes ou peut-être de Fuenlabrada, j'allais devoir aborder la traversée du Grand Espace Gris. L'Estrémadure, le Portugal avaient disparu en tant que régions différenciées. La succession d'explosions nucléaires, de raz de marée, de cyclones qui avaient déferlé sur cette zone géographique pendant plusieurs siècles avaient fini par raser complètement sa surface et par la transformer en un vaste plan incliné, de déclivité faible, qui apparaissait sur les photos satellite comme uniformément composé de cendres pulvérulentes d'un gris très clair. Ce plan incliné continuait sur environ deux mille cinq cents kilomètres avant de déboucher sur une région du monde mal connue, au ciel presque continuellement saturé de nébulosités et de vapeurs, située à l'emplacement des anciennes îles Canaries. Gênées par la couche nuageuse, les rares observations satellite disponibles étaient peu fiables. Lanzarote pouvait être demeurée une presque-île, être devenue une île, ou avoir complètement disparu ; telles étaient, sur le plan géographique, les données de mon voyage. (*PI*, 462)

L'œuvre houellebecquienne met également en scène un archétype géographique qui n'est autre que l'île volcanique. Le volcan, force géologique fascinante, condensant les forces cosmiques, demeure le socle d'élaborations mythiques et poétiques et projette un imaginaire

---

<sup>1</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993, p. 307.

qui invite à la rêverie mêlant à la fois l'histoire de l'humanité et l'histoire de la Terre racontées par Daniel<sup>25</sup> :

Lanzarote ; cette zone de l'Atlantique Nord, m'apprit-elle, avait connu un destin géologique tourmenté : après avoir été entièrement engloutie au moment de la Première Diminution, l'île avait ressurgi sous l'effet de nouvelles éruptions volcaniques ; elle était devenue une presqu'île au moment du Grand Assèchement, et une étroite bande de terre la reliait toujours, selon les derniers relevés, à la côte africaine. (*PI*, 395)

Les métaphores du volcan, nombreuses, ambivalentes, laissent affleurer les forces telluriques, symbolisent la passion, participent à la création de réminiscences infernales, s'immiscent dans la vision mythique des origines et représentent le dynamisme de l'imagination créatrice d'une expression fantasmatique :

Analyser les figurations du volcan comporte ainsi des enjeux anthropologiques majeurs, éclairant le travail de sémiotisation par lequel l'homme construit sa relation à l'espace géographique et naturel mais aussi conçoit sa relation au corps et au monde social, dans une intrication entre le réel et l'imaginaire.<sup>1</sup>

Le volcan houellebecquien habite l'île autant que ses protagonistes qui en foulent le sol. « Les premiers volcans, légèrement menaçants dans la lumière d'orage » (*PI*, 272) sont les témoins d'un "devenir" géologique de l'île en apparaissant comme un conflit qui ouvre l'histoire de l'île et demeurent ainsi liés à la mémoire du lieu. D'ordinaire imprévisibles, brutaux, effrayants, symboliques, « [l]es volcans [qui] se découpaient dans le lointain, présences familières, presque rassurantes sous le ciel d'un bleu sombre » (*PI*, 301) se personnifient comme les gardiens vigilants de l'espace insulaire et jouent un rôle dans l'élaboration d'une matière-émotion<sup>2</sup>. Celle-ci n'est autre que le motif littéraire qui sert la narration houellebecquienne puisque la puissance terrifiante et sublime d'un volcan se prête facilement aux représentations du corps et touche à la sexualité. Le magma bouillonnant, au cœur du volcan, métaphoriquement comparable au désir ardent érotique, évoque la perspective élohimité d'un hédonisme radical entre les partenaires du jeu amoureux :

« Il y a des vibrations spéciales... C'est très spirituel, vraiment. » [...] dans les ouvrages New Age il est classiquement admis que les régions volcaniques sont parcourues de

<sup>1</sup> Dominique BERTRAND, « Introduction : Le pouvoir des métaphores telluriques : une "bouche d'ombre" politique ? » (p. 7-13), in Dominique BERTRAND (dir.), *Nature et politique : Logique des métaphores telluriques*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Volcaniques », 2005, p. 7.

<sup>2</sup> Voir Michel COLLOT, *La Matière-émotion*, Paris, PUF, coll. « Écritures », 1997

courants telluriques auxquels la plupart des mammifères — et en particulier les hommes — sont sensibles ; ils sont censés, entre autres, inciter à la promiscuité sexuelle. « C'est cela, c'est cela... » fit Patrick, toujours avec extase, « nous sommes des fils du feu » (*PI*, 224)

Cette phrase trouve un écho dans la description que faisait François Augiéras au sujet de la grotte dans son ouvrage *Domme ou l'essai d'occupation* :

Un champ d'Énergie émane de la roche : un des plus stables à l'ouest de l'Europe. Domme est un point de résonance et d'intersection de plusieurs grands courants telluriques ; j'y suis sensible à chaque instant davantage. Voici quelques années, j'avais remarqué cet incomparable magnétisme, et décidé de venir puiser à cette réserve de forces quand le temps serait venu de commencer les premières agressions contre l'Homme. [...] Si je compte les informations que je possède sur Domme, le bilan rassemble de multiples composantes rarement réunies en un même site : les larges méandres de la Dordogne créent déjà une puissante concentration de forces électromagnétiques. [...] Une telle cristallisation en profondeur des roches, dans toutes les directions, et à ce niveau de densité, est créatrice d'un rayonnement intense provenant de ruptures moléculaires perpétuelles, d'où la remarquable stabilité de l'énergie tellurique.<sup>1</sup>

Le caractère éruptif, pulsion violente, qui ouvre une conception analogique de l'acte éjaculatoire, extériorise la virilité du feu tout autant que celle de l'homme. La lave à l'image de la semence masculine est soumise à un mouvement ascensionnel qui projette en haut ce qui se trouve en bas. L'énergie éruptive à la puissance dynamique inonde le sol de Lanzarote, infiltre la surface interne de l'espace insulaire pour galvaniser l'homme alors en contact avec les énergies souterraines du lieu. Le réveil du potentiel endormi de l'individu alimente la finalité du projet élohimité qui exige l'épanouissement des personnes :

En termes simples, il incita les adeptes à prendre conscience de la terre sur laquelle s'appuyaient leurs corps, à imaginer l'énergie volcanique qui émanait de la terre, cette énergie incroyable, supérieure à celle des bombes atomiques les plus puissantes ; à faire leur cette énergie, à l'incorporer à leurs corps, leurs corps destinés à l'immortalité. » (*PI*, 243)

L'espace insulaire aride, devenu énergétiquement fertile, émotionnel, dégage une vitalité créatrice qui ne demande qu'à se libérer et le prophète appelle l'homme, au travers de cette aventure physique incandescente, à sortir de ses limites et à ressentir la terre dans sa naturalité géologique la plus élémentaire au détriment d'une société moderne, industrielle, mortuaire.

---

<sup>1</sup> François AUGIÉRAS, *Domme ou l'essai d'occupation*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1997, p. 21-2.

Le volcan n'est plus seulement un monstre cracheur de feu mais donne lieu à une "rhétorique du paysage". Il devient le point final d'un voyage initiatique qui a fait suite à de nombreuses pérégrinations intellectuelles, sentimentales, physiques dans cette région de déchirure géologique et permet par l'ignition de réaliser le fantasme d'auto-engendrement. L'excuse présentée aux adeptes de l'élohisme suite au meurtre de leur prophète, toutefois remplacé par son propre fils, renvoie irrémédiablement à l'un des dogmes fondamentaux de la théologie chrétienne qui a vu Jésus mort devenir le Christ ressuscité. Le prophète assassiné devient un phénix, oiseau fabuleux doué d'une longévité surnaturelle, car l'énergie destructrice du volcan est un fluide bénéfique au processus imaginaire d'immortalité : « Il s'était donc jeté dans un volcan, livrant au feu son corps physique vieillissant afin de renaître, au troisième jour, dans un corps rénové. » (*PI*, 286) Le volcan houellebecquien, véritable "bouche volcanique" voire "bouche de l'ombre", figure un schème de l'*avalemt* où le volcan, anthropophage, acteur d'une réalité naturelle extrême que l'homme ne peut dominer, purifie car le feu créateur et l'énergie brute donnent naissance. Un renouveau qui doit tendre à un autre mode d'être, de sentir, de penser et d'agir dans le monde.

Le territoire insulaire qu'investit Tonio, malgré une répulsion assumée, est à l'image de la narration de ses souvenirs mis en texte par Angelo Rinaldi, fragmenté. La discontinuité géographique insulaire se couple aux discontinuités narratives, sémantiques et syntaxiques. L'enchaînement des souvenirs ne suit pas une logique particulière mais n'entrave en rien l'avancée de la narration. Cette dernière circule alternant progression et régression dans une chronologie simple de l'évolution du protagoniste principal pour, à terme, en densifier le portrait. Si l'herméneutique se fait géologie, Tonio, le narrateur, endosse un rôle qui le situe entre le géographe et le spéléologue explorant l'espace insulaire par le biais d'une résurgence mémorielle. Le chemin parcouru, tant dans l'espace que dans le temps, initie deux mouvements sagittaux contraires dans lesquels Tonio trouve sa position : l'un vers l'avant et l'autre vers l'arrière. Au niveau temporel, cela se traduit par la remémoration d'une mémoire singulière et des souvenirs qui transporte le lecteur dans un jeu d'anticipation-remémoration au sein des plis énigmatiques de l'existence du personnage rinaldien. Au niveau spatial, cela passe par l'envie irrépressible de quitter la Corse avant d'éprouver le désir du retour à la terre d'origine.

La succession des souvenirs, traces aussi fugaces que l'empreinte d'un pas dans le sable avant la vague, donne lieu à un véritable archipel typographique, l'espacement chronologique entre chaque souvenir, potentiellement assimilable à des îlots textuels constituant « le lieu par excellence de la dislocation temporelle, d'une ouverture fluide et

dynamique du souvenir, grâce auxquelles on assiste à l'éclosion sur le vif de l'intimisme du sujet, aux éclats de révélation autoportraitique »<sup>1</sup>, correspond métaphoriquement à la dispersion des îles à la surface de la mer. En souhaitant oublier son passé, Tonio voit la Corse engloutie mais avec la réminiscence, elle s'impose avec d'autant plus de force à l'esprit. Si la Corse rinaldienne implique la séquestration et la négativité, la narration, dernier souffle de vie d'un Tonio mourant, se veut énergique et génératrice d'un mouvement. Réfutant une linéarité spatio-temporelle en contant au fil de la mémoire son histoire passée, Angelo Rinaldi va, par la voix de Tonio, tisser un "text'île" dont le schème insulaire complexe se révèle maille par maille. La distinction et la hiérarchie entre narration et description s'évanouissent nouant de fait le paradigme descriptif à la géographie insulaire :

la ville s'étend en longueur, tout contre la montagne ; dans sa plus grande profondeur, on n'a guère que quelques centaines de mètres à franchir pour se retrouver dans la campagne et, cependant, la proximité de celle-ci n'est indiquée dans l'air par aucun effluve, même quand le maquis a macéré sous le soleil pendant toute la journée et que, à la tombée du jour, la brise descend des hauteurs : l'été, elle n'imprègne l'atmosphère que d'un souffle de braise, lorsque les bergers allument ces incendies. (*MA*, 217)

La Corse tant détestée devient une source d'inspiration, une matrice de l'écriture pour Angelo Rinaldi, non seulement parce que Tonio ne désire pas s'y enraciner mais aussi parce qu'elle bouleverse sa vision du monde. Cependant la résurgence du passé diffuse une nostalgie du rattachement au lieu d'appartenance :

On s'enfoncé dans une végétation exceptionnellement haute, drue et que je qualifierai aussi de saine, à cause de son élan dans une nature où, généralement, elle ne fait que se tordre au ras du sol, repliée sur elle-même comme un malade. On se croirait transporté dans une terre plus paisible, au climat tempéré, où les choses viennent à maturité, s'accomplissent sans violence et, par endroits, soudain, tonne le ressac de la mer qui détruit l'illusion à coups de boutoir. Alors, les cannes, empennées comme des lances de parade, se courbent sous le vent aigret qui monte du rivage oublié et annonce l'aube au-dessus de l'archipel toscan, dont les plaques sombres sont les derniers bastions de la nuit. On frissonne mais c'est de plaisir. (*MA*, 161-2)

A contrario de l'île honnie, caricaturée, l'Italie, dans un premier temps, offre un spectacle de la terre qui ne laisse pas Tonio indifférent. Les paysages italiens qui défilent plongent le

---

<sup>1</sup> Cécilia W. FRANCIS, « Souvenir et fragment : le discours autobiographique chez Gabrielle Roy » (p. 95-114) in Carlo LAVOIE (dir.), *Lire du fragment: analyses et procédés littéraires*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Terre américaine », 2008, p. 101.



protagoniste rinaldien dans une ivresse grisante qui favorise la réaction affective du retour sur soi, du ressourcement et qui lui confère une pleine sensation d'exister. L'horizontalité de la nature observée engendre la verticalité de l'esprit. La continuité du territoire italien représente une échappée belle qui l'oppose aux paradigmes de l'espace et du temps erratiques insulaires. L'immobilité qui sclérose la Corse rinaldienne contraste avec le mouvement et la diversité qu'offre l'espace italien : « Nous marchions beaucoup, nous avons vu en Italie presque autant de villes que d'hôtels, pendant un mois. N'importe quelle ville, pourvu que l'on change. Nous établissions à minuit [...] des projets d'excursions dont nous savions bien que notre fantaisie les bouleverserait au réveil » (MA, 61). Tonio livre un espace mental et poétique en constante évolution d'autant plus que « ce qu'on nomme paysage se développe autour d'un point, en ondes ou vagues successives, pour se concentrer à nouveau sur cet unique objet, reflet où viennent se prendre tout à la fois la lumière, l'odeur, ou la mélancolie »<sup>1</sup>. Pour autant l'Italie, fascinante, quasi hypnotique, dont l'identité repose sur des caractéristiques géographiques est un espace dans lequel Tonio pourtant ne souhaite pas vivre, se perdre, se retrouver, se dissoudre. En définitive il ne peut faire de cet espace le territoire où le soi se révélerait en un "chez soi" :

Venise, je te la décrirais moins bien que mon aïeule vocératrice qui n'était pas sortie de sa montagne. Monuments que je photographie sous tous les angles, églises que je visite le nez en l'air, pour noter le détail d'une fresque, beaux panoramas, ils ne me laisseront aucun souvenir durable, et je confondrais les villes entre elles si des visages ne m'aidaient pas à les distinguer — peu sensible comme je le suis à la beauté des pierres et des monuments. (MA, 67)

La dimension affective de Tonio avec l'espace italien, pourtant proche géographiquement et culturellement du territoire corse, est toute relative et dénote, d'une part, une assimilation profonde des paysages qui offre des motivations aux comportements du protagoniste rinaldien qui y circule et montre, d'autre part, que « [l]e rapport de l'homme à l'espace est de deux natures, l'une en relation avec la grandeur et la tentative de la maîtriser, l'autre en relation avec la forme du lieu, et la possibilité de la maîtriser cognitivement. »<sup>2</sup>

L'espace et particulièrement l'insularité dans *Murtoriu : Ballade des innocents*, *La Possibilité d'une île*, et *La Maison des Atlantes* devient le motif de la structure textuelle si

<sup>1</sup> Anne CAUQUELIN, *L'Invention du paysage*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2011, p. 13-4.

<sup>2</sup> Hérés ARNT, « Espaces littéraires, espaces vécus » (p. 53-60) in *Sociétés*, n° 74, Louvain, De Boeck Supérieur, 2001, p. 57.

propice à l'approche géopoétique en exploitant le rapport au monde, au lieu, à la nature tout autant sur le plan de la réalité que de sa représentation. La démarche géopoétique de Marcu Biancarelli, de Michel Houellebecq et d'Angelo Rinaldi vise l'intégration de l'homme dans son milieu en n'omettant pas de redonner la parole aux lieux qui sont toujours chargés de mémoire historique, culturelle et socio-politique. Si l'appréhension de l'espace varie selon les protagonistes à cause de leurs expériences vécues, ils envisagent tous le rapport à l'espace en termes de mouvements : Marc-Antoine ne voit sa pensée se dévoiler qu'en cheminant, Daniel<sup>1</sup> et Daniel<sup>25</sup> réfléchissent à se reconstruire dans un univers dilaté fait de découvertes, de contraintes assumées gardant à l'esprit la notion de mobilité et Tonio cherche à s'émanciper définitivement de la terre qui l'a vu naître. Ces conceptions territoriales divergent toutefois entre le chronotope de l'*ailleurs-maintenant* biancarellien et houellebecquien et le chronotope de l'*ici-autrefois* du roman rinaldien. Comme le note Olivier Lazzarotti : « La consubstantialité de l'espace habité et de l'habitant constitue [...] le socle théorique de cette pensée dans laquelle nous nous reconnaissons ; ne pas traiter du monde et, secondairement, des hommes mais traiter des hommes à travers les interprétations du monde. »<sup>1</sup> En somme, la littérature ne doit pas renier cette part de territorialité, de *chôra*<sup>2</sup>, afin de rendre compte, toujours dans un souci de reproduction du réel, de ce rapport dialectique et plus essentiel de l'homme au monde.

#### **IV.B. TEMPORALITES ET ALTERITES INSULAIRES**

Placé sous le signe du paradoxe, l'espace insulaire, singulier, différent, à part, demeure un territoire qui suscite de nombreuses réactions et se présente comme l'épicentre de l'imaginaire. À chaque vision auctoriale se dessine une appréhension de l'île. La Corse de *Murtoriu : Ballade des innocents* devient un espace temporaire pour un Marc-Antoine qui pense de plus en plus à un départ, et qui, isolé et blasé, se lasse du caractère autocentré de ses contemporains. "L'entre-soi" de l'*ici* insulaire cultive l'envie d'un "avec-l'autre" du *là-bas* continental. Avec Lanzarote, Michel Houellebecq souligne la dimension libératrice de l'île, semblable, dans un premier temps, à un Paradis Terrestre retrouvé où la contagion de

---

<sup>1</sup> Olivier LAZZAROTTI, *Habiter, la condition géographique*, Paris, Belin, coll. « Mappemonde », 2006, p. 170.

<sup>2</sup> Je pense notamment à la définition d'Augustin Berque. La *chôra*, créatrice des représentations, est à la fois empreinte et matrice de l'existence des choses à savoir un « lieu dynamique, à partir de quoi il advient quelque chose de différent, non pas un lieu qui enferme la chose dans l'identité de son être » (Augustin BERQUE, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, « Belin poche », 2009, p. 29).

l'immortalité n'est plus un mythe. Mais l'utopie du post-humain vire à la dystopie de la perpétuation de l'humanité soumise à l'ennui et à l'insensibilité. Angelo Rinaldi dépeint une Corse étouffante, toxique, statique et dépressive, figurant une île carcérale et stérile de laquelle Tonio, investi d'un sentiment d'appartenance, ne cesse pourtant de clamer son désamour et son mal-être relatant l'expérience intérieure douloureuse du vécu insulaire. Pour tous les trois le lien à l'île repose sur l'existence d'une triple tension : l'opposition insulaire/continental et son inversion ainsi que le regard de l'insulaire sur lui-même. Dès lors, confessions égotistes des protagonistes, discussions électrisées entre coreligionnaires, pensées captées et captives, analyses distanciées des spécificités de leur territoire de vie, expériences instantanées du ressenti de l'insulaire, mémoires collectives, identitaires et historiques recomposées sculptent les contours du schème insulaire.

#### IV.B.1. "Immob'îles" : *tempo* insulaires

Aborder l'île biancarellienne, houellebecquienne et rinaldienne, c'est accepter de s'ancrer sur un territoire où la perception du temps se trouve complètement modifiée car, dans les trois œuvres, le temps se ralentit ou s'arrête complètement, structurant un schème qui donne au *ralentissement* temporel lui-même sa valeur. L'île se tiendrait donc à l'écart du maelström mondial. Un lien de cause à effet semble unir

l'isolement insulaire [...] et une sorte d'immobilité temporelle, de sentiments d'immuabilité, voire d'éternité associés à la notion d'île. Cette approche de l'insularité peut être d'ailleurs aussi bien négative que positive : négative, elle fait référence à l'immobilisme des insulaires, à l'impossibilité d'y faire changer les choses [...]. Plus souvent, l'île est présentée comme un espace où la vie s'écoule hors du temps, où l'on trouve donc un point d'ancrage dans un monde mouvant [...].<sup>1</sup>

Empreinte d'une intensité particulière, la mer, en perpétuel mouvement, barrière marine qui éloigne l'île de l'espace continental, ressemble en ce sens par l'éternel mouvement répétitif des vagues à l'existence d'une temporalité stationnaire, lente, suspendue, alanguie, articulée autour d'une linéarité insulaire. Presque figé en son lieu, le temps insulaire s'impose à Tonio et l'écrase, ce qui constitue le caractère le plus tangible de l'aversion que l'île génère :

---

<sup>1</sup> Jean-Denis VIGNE, *Îles, vivre entre ciel et mer*, Paris, Nathan, coll. « Museum Histoire », 1997, p. 108.

— Quand même, Tonio, nous avons de la chance, c'est un pays magnifique que le nôtre. Regarde, mais regarde donc cette beauté, ce calme. Quel calme, en effet, pensais-je, quelle paix de cimetière. (MA, 188)<sup>1</sup>

Ce constat répulsif est partagé également par Marc-Antoine qui reconnaît que ce temps pétrifié est source de désordres mentaux : « Un hiver long à n'en plus finir. Sept fois la neige est tombée aux Sarconi. Il faut être fou comme je le suis pour vivre ici. » (MU, 81) Une pensée qui entre ainsi en résonance avec l'écho fictionnel des autres récits biancarelliens : « L'hiver non plus ne vaut pas grand-chose. Il nous rend tous fous, il est long à n'en plus finir, même qu'en plus, souvent, on doit l'attendre »<sup>2</sup>. Le temps chronologique interminable et le temps météorologique inclément accentuent la solitude et le repli, faisant de la Corse un *Ailleurs* anxigène, un lieu de l'inertie où la répétition du *même* est une des caractéristiques de la névrose. En revanche, cette sensation du temps qui s'allonge indéfiniment établissant un sentiment d'intemporalité est un motif de satisfaction pour Daniell qui voit en Lanzarote, proche d'une figure paradisiaque, l'île du possible, du renouveau : « je me dis que cette île au climat tempéré, égal, où l'ensoleillement et la température ne connaissent tout au long de l'année que des variations minimales, était bien l'endroit idéal pour accéder à la vie éternelle. » (PI, 302) Avec l'espoir d'immortalité, créant un sentiment de fixité, ouvert par la science élohimite, c'est l'Histoire qui paradoxalement s'accélère, se précipite comme en convient Éric Fougère lorsqu'il évoque une « histoire accélérée [dans] un espace raccourci », notant que « le très court espace de temps de l'histoire insulaire par rapport à l'histoire continentale égrène des résumés vertigineux »<sup>3</sup>. Le temps sur Lanzarote n'est plus un phénomène circulaire mais une ligne droite qui mène tout droit vers des horizons incertains mais fantasmatiques : « je me rendais bien compte que j'avais assisté à Lanzarote à une des étapes les plus importantes, peut-être à l'étape décisive de l'évolution du genre humain. » (PI, 345) L'espace circonscrit de l'île houellebecquienne où se joue l'avenir de l'humanité, dans le cadre d'expériences

---

<sup>1</sup> Le schème d'un temps suspendu dans l'espace insulaire n'est pas seulement présent dans *La Maison des Atlantes* mais dans d'autres œuvres rinaldiennes : « là-bas on n'a pas la même notion du temps que la nôtre. Les jours ressemblent aux jours, là-bas. » (Angelo RINALDI, *L'Éducation de l'oubli*, op. cit., p. 205). ; « les étés ne changeaient pas, ni cette fatigue que je pouvais faire remonter à ma plus lointaine adolescence et n'était jamais aussi forte que dans cette ville où me visitait presque chaque nuit le cauchemar d'une grève illimitée des bateaux et des avions. » (Angelo RINALDI, *La Dernière fête de l'Empire*, op. cit., p. 13)

<sup>2</sup> Marcu BIANCARELLI, *Prisonnier (Prighjuneri)*, op. cit., p. 4.

<sup>3</sup> Éric FOUGÈRE, *Les Voyages et l'ancrage. Représentation de l'espace insulaire à l'Âge classique et aux Lumières (1615-1797)*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 288.

individuelles et collectives, est donc un lieu condensé qui se donne à voir pour ancrer ses valeurs grâce à l'effet loupe de cette île-laboratoire qui stoppe la marche du temps : « c'est cette image [la consécration de Vincent comme nouveau prophète], captée par un cameraman de la BBC, qui devait passer en boucle sur toutes les télévisions du monde. » (PI, 293)

Au sein de *Murtoriu : Ballade des innocents* et de *La Maison des Atlantes* la représentation du temps insulaire investit le processus d'insularisation d'une puissante envie d'ailleurs alors que, dans *La Possibilité d'une île*, Lanzarote est une île où Daniel se sent hors du temps comme « dans un espace différent, où les lois ordinaires étaient abolies, où tout — le meilleur comme le pire — pouvait arriver à chaque instant. » (PI, 284) Face à la lenteur tout insulaire s'opère une dichotomie : envie du continental de se réfugier dans un espace fantasmatique insulaire qui serait libéré des contraintes de la négativité, envie de l'insulaire de fuir l'immobilisme afférent à l'inertie insulaire et d'échapper à cette contagion de l'être et en premier lieu par la nature qui entoure et constitue un des premiers conditionnements d'un déterminisme climatique et climatérique. Tonio abomine « la ville endormie que secoue le libeccio » (MA, 138) tandis que Marc-Antoine regrette avec agacement « cette absence de vie, ces villages désertés après la frénésie de la saison touristique, [et] cette place dépeuplée après le tumulte abrutissant de l'été. » (MU, 217) Christian Huetz de Lemps souligne que « le caractère un peu étouffant de la vie, né de la fixité du temps et de l'enfermement spatial, pousse parfois les insulaires à s'en échapper par la migration, même s'ils cherchent à conserver des liens étroits avec leur lieu d'origine, et souvent gardent la nostalgie de l'immobilité sécurisante de l'île »<sup>1</sup>. Une immobilité problématique pour les personnages biancarelliens et rinaldiens qui révèle finalement l'importance de la coupure insulaire et son irréductible altérité, le pendant continental dont « [l]'étonnement, le désarroi ou encore l'agacement [...] devant l'immobilisme des îles, devant l'inertie des insulaires et leur difficulté à affronter la “modernité”, traduit bien l'incompréhension d'un rapport au monde si particulier que d'aucuns cherchent à dissimuler sous un discours stéréotypé. »<sup>2</sup> Doit-on en conclure que le continent, dont l'activisme fait un lieu bouillonnant d'énergie, à l'atmosphère électrisante, s'oppose à la quiétude insulaire, cet Ailleurs abandonné à son sort subissant une temporalité décalée ? Ce sentiment d'éternité associé à l'espace insulaire se manifeste sur l'île houellebecquienne après la révélation événementielle du nouveau prophète soulignant que le

<sup>1</sup> Christian HUETZ DE LEMPS, « L'histoire et les îles... » (p. 32-44), in *Hérodote : stratégies, géographies, idéologies*, n° 74/75, Paris, 1994, p. 39.

<sup>2</sup> Dominique SALINI, « L'île entre laboratoire et lab-oratoire ou la complexité de la démesure », (p. 443-449) in Anne MESTERSHEIM (dir.), *L'Île laboratoire, op. cit.*, p. 448.

compte du temps vient à faillir : « même certains journalistes, je m'en aperçus plus tard en lisant leurs comptes rendus, avaient été sensibles à cette ambiance particulière, cette sensation d'attente pré-apocalyptique. » (*PI*, 291)

L'attente "pré-apocalypse" pousse l'individu à vivre dans le présent puisque toutes les frontières posées par le temps, les souvenirs et les projets, sont ébranlées. Une situation qui rappelle l'ouvrage de Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* : « Vendredi ne travaillait à proprement parler jamais. Ignorant toute notion du passé et du futur, il vivait enfermé dans l'instant présent ».<sup>1</sup> Une oisiveté insulaire où le temps immobile, comme suspendu, concerne Marc-Antoine traînant derrière lui un parfum de nonchalance et dont l'existence apparaît du coup déritualisée : « Après avoir décidé de faire retraite pendant que la frénésie estivale asphyxiait le littoral, j'ai été gagné par la paresse. » (*MU*, 131) Lanzarote et la Corse proposent une association singulière du temps et de l'espace qui figure un lien brisé de temporalité. Si le temps fait cercle autour de l'île, Marc-Antoine et Tonio souffrent de voir que le temps sur l'île ne s'écoule pas à la même vitesse qu'ailleurs quand Daniel assiste aux prémices d'un affranchissement du temps. L'île pourrait être la définition éclatante du chronotope bakhtinien ou l'illustration du schème "immob'île" d'un temps qui suspend son vol...

#### **IV.B.2. L'île touristique, un "bout du monde" à portée de main**

L'être insulaire est également défini par sa relation à l'autre, à la fois l'autre insulaire et l'autre continental :

La vie sur une île est simple. La nature est belle, forte, suffisante. L'horizon est infini, source de rêve et d'inspiration. On se contente de ce qu'il y a en matière de biens de consommation, de services et de culture. Et précisément parce qu'ils sont limités, on s'en nourrit le mieux et le plus possible. En outre, comme la plupart des îles sont tournées vers le tourisme, on élargit le champ de ses relations avec les autres. On leur apporte. Ils nous apportent. Les périodes où il n'y a personne et celles où il y a trop de monde sont chacune à leur manière enrichissantes et sources de réflexion. Leur alternance rythme la vie et l'organisation de l'île.<sup>2</sup>

Dans *Murtoruu : Ballade des innocents*, Marc-Antoine déplore simultanément l'arrivée massive des touristes estivaux qui défigurent l'espace insulaire et une Corse dépendante de ce

<sup>1</sup> Michel TOURNIER, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 190.

<sup>2</sup> Françoise SYLVESTRE, « L'âme vagabonde, d'une île à l'autre » (p. 8-14), in Emeric FISSET (dir.), *Îles funestes, îles bienheureuses*, Paris, Éditions Transboréal, coll. « Chemins d'étoile », 2004, n° 12, p. 10-1.

flux humain qui électrocute une île moribonde : « C'est vrai que les premières grappes de touristes avaient débarqué et que, depuis deux mois déjà, le pays avait été repris d'un frémissement. » (*MU*, 119) Une Corse qui se montre sous une facette peu attirante car devenue le territoire provisoire de « véhicules immatriculés dans l'Europe entière [qui] avaient envahi les rues et les parkings » (*MU*, 119). Et ce n'est pas l'hémorragie humaine de cet autre continental, aux valeurs si éloignées d'une identité basée sur des valeurs traditionnelles que réclame Marc-Antoine, qui va le rassurer sur la destinée de la Corse. La période estivale qui s'apparente à une mise en circulation du Monde donne lieu à un phénomène d'amplification propre au phénomène de libéralisme touristique : « les supermarchés s'étaient mis à ronfler comme jamais, ouverts de l'aube au crépuscule sans interruption. » (*MU*, 119) Une pensée qui entre ainsi en résonance avec les propos de Daniell qui définit son ère par la précellence de la consommation et qui pose un jugement sur ce haut lieu de la consommation moderne que représente le supermarché expliquant, non sans ironie, que « rien, dans aucune autre civilisation, à aucune autre époque, ne pouvait se comparer à la perfection mobile d'un centre commercial contemporain fonctionnant à plein régime » (*PI*, 30). Marc-Antoine voit dans la venue ponctuelle, l'été majoritairement, des continentaux, un lien entre le local et le mondial, assimilé à une agressive intrusion dans les symboles identitaires d'une expression renouvelée et contemporaine qui le pousse à crier sa colère et à exprimer la réaction viscérale d'une montée de violence pulsionnelle : « je me vois en train d'empailler tous les *pinzuti* et *lucchesi* que l'été vient vomir sur nos côtes. Je me calme enfin et me dis que je ne suis plus fait pour ce monde-là et qu'il ne me reste plus qu'à attendre la fin du mois pour redescendre, car je risque de faire une vraie connerie et j'ai passé l'âge des conneries. » (*MU*, 172-3) Le tourisme de masse moderne et libéral dénature et désacralise l'espace et fait de l'île un endroit irrespirable où Marc-Antoine, en homme engagé dans la problématique sociale, suffoque, constatant que la Corse s'ethnicise face au véritable impact socio-culturel du tourisme qui dynamise la rupture entre le *moi* et le *eux* :

Des Allemands à la tronche rougeaude qui passent une heure à examiner une salade, d'immondes *pinzuti* au verbe haut qui vitupèrent contre les prix pratiqués dans ce pays scandaleux qu'ils ont choisi pour leurs vacances (mais qui les y oblige ?), des richards parisiens venus retrouver leur luxueuse résidence pour une quinzaine de jours et qui naviguent dans les rayons en cherchant à se faire discrets, moi-même enfin, me faisant chier, tout fiévreux, parmi cette faune. Plus les masses de touristes débarquaient, plus les boutiques de fringues estivales et autres bouis-bouis où se vendent toutes les merdes du monde ouvraient leurs portes et plus je sentais la dépression s'installer en moi. (*MU*, 119-120)

Le protagoniste biancarellien, se vantant d'une noblesse d'âme esthétisante, s'afflige de l'inculture grossière du touriste vu comme l'homme de masse par excellence, c'est-à-dire de l'homme moyen, non désireux de s'élever intellectuellement car n'ayant aucun goût pour la culture ou tout juste celui de la facilité.

Je ne propose en effet ni paninis, ni cartes postales, ni bobs ou maillots de bain, je vends de la marchandise pour la cervelle or tous ces connards se contrefoutent de leur cervelle, ce qui les préoccupe c'est le hâle de leur cul. La pizza du soir est une chose importante. La glace dégustée en terrasse à la tombée de la nuit, voilà ce qui compte. (MU, 119-120)

Le touriste continental dont la présence demeure physique, agressive, encombrante, est pour Marc-Antoine un *autre*, avide, qui se surévalue mais reste profondément identique aux *mêmes*. Il se désespère de voir ses compatriotes complices de devenir une véritable attraction touristique et de succomber aux dangers de l'assimilation et de l'aliénation culturelle. Il souhaite jouer le rôle de révélateur et se lamente de ne pas pouvoir préserver la culture insulaire corse au sein d'un monde mondialisé où le "soi" est une marchandise que l'on produit et commercialise. Face à cette situation et se sentant esseulé, Marc-Antoine va poser un regard critique sur son mode de vie allant jusqu'à nier ouvertement la culture corse :

j'y décris comment j'ai pu pourrir dans un lieu lui aussi pourrissant dans son absurdité perpétuelle. Les pires endroits de la terre peuvent produire des choses extraordinaires, comme cette sombre cité de Liverpool qui a vu naître les Beatles, mais ces pauvres terres-ci n'ont rien produit au fil des siècles. Du tourisme, des stations balnéaires et rien d'autre. La plupart de ceux qui sont nés et ont vécu sur ces maudites terres sont retournés au néant, sans rien léguer d'important à la culture universelle. (MU, 181)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Cet extrait n'est pas sans rappeler le jugement éloquent de l'Infernu, personnage principal du roman *Orphelins de Dieu*, qui le voit évoluer dans une Corse du 19<sup>ème</sup> siècle : « J'ai ma théorie sur ce pays. Je me dis que Dieu l'a choisi pour y expérimenter tout ce que les hommes sont capables de mettre en œuvre pour s'affronter et se détruire. Je crois comme ça que cette ordure qui est Notre Seigneur a pris un peu de tous les ingrédients les plus pourris de la nature humaine et qu'Il a foutu tout ça dans un bocal, avec nous au milieu pour voir ce que ça pourrait donner, et comme ça Il saurait, et Il éviterait de reproduire partout le même potage. Je crois pas qu'Il y arrive vraiment, mais disons que dans son expérimentation du pire, Il nous a choisis parmi les cobayes les plus zélés. La haine, le ressentiment, la jalousie, la convoitise, la médisance, on dira que c'est à peu près ce qui se partage le mieux dans ce putain de territoire, et si l'on y rajoute l'enculerie, la politique, la tyrannie, l'oppression et la guerre permanente, la vengeance et la corruption, je crois qu'on a un terreau durable pour que le merdier légué par nos anciens se perpétue encore longtemps. Enfin bref, j'ai vu un peu le monde, par obligation, et je vais pas te dire qu'il est beau, mais quand même, je dois à l'honnêteté de reconnaître que notre pré carré sent



Marc-Antoine ressent une hostilité proche de la haine envers les touristes, qu'il accuse non pas d'aller *vers* la chose mais *vers les images littéraires ou visuelles* de la chose, encouragés par le comportement de concitoyens issus d'un « pays où tout peut se vendre » (MU, 261). La Corse est réduite à une des destinations insulaires archétypales que les photographies et les guides touristiques embellissent. L'*entre-soi* que recherche le touriste qui débarque sur l'île, dans l'optique d'une rencontre et d'un irrépressible désir d'île, se heurte aux réticences de Marc-Antoine d'accorder à la Corse la fonction d'*entre-lieu* liminal, sorte de paradis relationnel, favorisant le mode de sociabilité de la coprésence. Face à ce constat qui voit la Corse se muer en enclave touristique, se dresse le droit spécifique et respectable de Marc-Antoine d'être à part, hors de, dans une mise à distance de l'Autre, de ne pas appartenir, le droit à la solitude et à l'isolement. Ce refus du vivre-ensemble se confronte à la question de l'individualisme. Marc-Antoine navigue entre désengagement et repliement sur soi pour s'affirmer soi-même et engagement de soi-même vis-à-vis d'autrui, entre attachement à l'idée du *là-bas* continental et détachement de la réalité de l'*ici* insulaire. Face à la crise de la transmission qui voit les contemporains de Marc-Antoine plier sous le poids du passé, il se désespère de voir que la Corse ne propose plus des conditions culturelles, idéologiques, pour refonder le lien social permettant aux individus individualisés de vivre ensemble dans un même territoire : « Il est temps de dessiner un nouvel idéal du lien social, combinant la liberté de chacun et le respect mutuel, reposant sur une autre forme de civilité. Un “nous” qui sache respecter les “je” dans leur liberté et dans leur identité complexe. Un lien qui sache unir, sans trop serrer. »<sup>1</sup> Et ainsi ne pas céder à la dérive d'un “agir” indépendamment d'autrui et/ou au détriment d'autrui pouvant favoriser les risques de la déliaison sociale. La forme de l'île est mise en abyme par la clôture du village d'I Sarconi qui se resserre sur la lutte intestine du personnage entre nostalgie de la mémoire et réalité malade du lieu. Enfin s'y noue la crainte que ces “rives” métaphoriques de l'être ne subissent le même sort que les bords de mer poubellisés :

Il leur reste un pays dégueulassé après une saison estivale, la piteuse cyclicité d'existences insensées, le règne des imbéciles portés au pinacle, les copains des stars, ce dernier refuge pour saisonniers éperdus et pour tous les va-nu-pieds en quête d'un nouvel Eden. (MU, 217-8)

---

particulièrement le moisi, et même je trouve qu'il exhale plus que de raison un fumet de chairs en décomposition dont je ne te dis que ça. » (Marcu BIANCARELLI, *Orphelins de Dieu*, *op. cit.*, p. 160)

<sup>1</sup> François DE SINGLY, *Les uns avec les autres. Quand l'individualisme crée du lien*, Paris, Armand Colin, coll. « Individu et Société », 2003, quatrième de couverture.

Le protagoniste biancarellien *via* un mimétisme autoscopique et une mise en abyme sérielle endure le même assaut que les bords de mer, dénonce l’hostilité du littoral et le nauséux cocon du village. Il répond en écho à la métaphore de l’île dans l’île, dont il est un des avatars. L’occupation collective du sol modélise l’identité singulière. Avec la démocratisation du voyage et l’avènement du tourisme de masse qui mise sur la déterritorialisation, les circulations mondialisées et les croisements culturels, Marc-Antoine devenu étranger chez lui sans être enraciné ailleurs, subit l’exiguïté et le surpeuplement qui tous deux nourrissent une douloureuse claustrophobie-claustrophilie insulaire. La recherche de l’altérité qui revêt des masques modélisés par une logique sociale, culturelle, symbolique, imaginaire, la quête du dépaysement par le touriste qui supprime la distance géographique en se rendant sur l’île, organisent une construction de l’identité commodifiée à des fins mercantiles. Daniell accuse l’industrie touristique, soumise à des impératifs économiques, de promouvoir un imaginaire lié à l’espace et à l’altérité pour le touriste étranger en mal d’exotisme. Opulence, jouissance sans souffrance, affirmation d’une dynamique d’entre-soi, fonctionnement standardisé, tout prête à la satire :

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’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 [...], 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* [...]. (PI, 19-20)

Dans sa quête de bonheur, le touriste trouve un ordonnancement efficace du monde moderne qui promeut, par l’injonction aux loisirs, une socialisation collective dans les villages de vacances où « toute “évasion” est planifiée, toute “découverte” organisée. Non seulement la curiosité a disparu, mais du même coup sa puissance motrice. »<sup>1</sup> La clôture délimite la structure spatiale et par une dynamique de retranchement accentue le processus d’insularisation du complexe touristique. Ce dernier combine la déterritorialisation en attirant nombre de vacanciers et l’extraterritorialité en proposant un imaginaire puissant de séduction

---

<sup>1</sup> Maud GRANGER REMY, « Le tourisme est un posthumanisme. Autour de Plateforme » (p. 277-286), in Murielle Lucie CLÉMENT et Sabine VAN WESEMAEL (dir.), *Michel Houellebecq sous la loupe, op. cit.*, p. 280.

et de simulation qui se veut comme hors du monde et brise la temporalité pour être, à terme, un lieu “hors quotidien”. Marc-Antoine et Daniell contestent l’exigence du loisir, la mise en place d’un tourisme patrimonial et la spectacularisation aliénante de la société pour qui le voyage ne mène plus à la rencontre de l’Autre mais à sa dissolution. D’ailleurs si la vie est un spectacle alors Daniell naît sur scène quand Marc-Antoine quitte la salle...

Tonio a souvent été “le touriste” lorsqu’il a entrepris de nombreux voyages en Italie. En effet, pour lui, pouvoir s’adonner au tourisme implique la reconnaissance d’un statut social au pouvoir économique non négligeable qui tranche avec les difficultés financières rencontrées lors de sa jeunesse. Mais voyager représente surtout la possibilité de quitter la Corse et donc de caresser le rêve d’une vie meilleure en foulant une terre nouvelle :

Il est vrai que Nora qui, à Venise, décidait de ne plus remettre les pieds dans l’île, après la guerre prit l’habitude d’y passer deux mois chaque été ; je ne l’y accompagnais pas, d’abord parce que je ne m’accordais de vacances qu’à la faveur de mes voyages professionnels — un jour de flânerie par-ci par-là — ensuite, parce que je n’avais plus de liens avec ma ville natale depuis la mort de ma mère. Quels amis y aurais-je retrouvés ? Quels souvenirs agréables ? (MA, 340-1)

Pérégriner, c’est, pour Tonio, avoir le goût de l’exploration, de la connaissance de l’Autre, de la découverte de valeurs prétendument supérieures qui composent la racine de tout voyage, pour mieux se sentir vivant. Découvrir l’inconnu, c’est également voyager à l’intérieur de soi-même. L’expérience de l’île est angoissante, éprouvante et Madame de Trani le dénonce, non sans raison : « “Les îles, si vous saviez”, soupira-t-elle » (MA, 275)

#### **IV.B.3. Lieux de liberté, lieux de réclusion**

L’île houellebecquienne désigne un Ailleurs avec lequel Daniell éprouve graduellement le désir de se lier. Pour Tonio et Marc-Antoine le bonheur est justement *ailleurs* qu’en Corse, territoire de la clôture, lieu stable et étouffant. Pourtant habité par l’espoir timide de voir la Corse se relever de la régression, le protagoniste de *Murtoriu : Ballade des innocents* rejoint avec moins de mépris mais à contrecœur les attitudes parfois trop jusqu’au-boutistes de Tonio. Tous deux reconnaissent que la Corse est soumise à un immobilisme mortuaire. La réclusion insulaire *ferme* l’île pour s’opposer au continent qui n’est pas une terre *fermée*. La notion de *lointain* — qui est de l’ordre de la métrique — est couplée à l’encerclement géographique par les eaux qui reposent sur une double opposition : la mer est à la fois une barrière et une ouverture, la mer sépare sans délier. Frontière naturelle

entre la Corse restrictive et le continent libérateur, la mer attise l'imaginaire de Tonio pour le mener vers une autre dimension du monde : « je reprenais ma course vers la mer, vers la représentation du bonheur. » (*MA*, 200) La mer mène donc vers un espace continental attrayant qui désormais s'attire les poncifs quelque peu galvaudés que les nombreux observateurs attribuaient à l'insularité. Par un mouvement d'inversion, la dimension onirique de l'île s'atténue pour désormais caractériser le continent, ce *hors-là* où tout le potentiel des possibles n'est pas une chimère : « Mais ce qui est pire que tout, pire que ces catastrophes qu'on peut lire dans la presse, pire que ces conflits qui exterminent la moitié de la planète et dont on voit les images à la télé, pire que les sempiternelles lamentations sur les dysfonctionnements de cette lointaine humanité, c'est que, précisément, il y a au loin quelque chose qui fonctionne » (*MU*, 122). À l'île-tombeur rinaldienne et l'île-piège biancarellienne se joint la perception houellebecquienne qui voit dans Lanzarote l'horizon d'un Ailleurs enchanté et une île-attractive où le sacré prend vie grâce à la rencontre unique entre un peuple et un lieu consacré : « Il ne s'était pourtant rien passé depuis la résurrection mise en scène au début de l'été, à Lanzarote ; mais l'événement avait eu un tel impact médiatique que cela avait suffi, les demandes d'information affluaient continûment, et beaucoup étaient suivies d'une adhésion, le nombre de fidèles et les fonds disponibles augmentaient sans cesse. » (*PI*, 358)

La stabilité insulaire fonde le déséquilibre identitaire des personnages biancarelliens et rinaldiens puisque « la forme d'un lieu, ici insulaire, produit toute une série d'incidences sur la manière dont on se figure l'espace, à travers des "structures significatives" pour employer les termes de Clifford Geertz s'inspirant des travaux de Paul Ricœur, assignant à l'imagination un rôle fondamental dans toute configuration, par le texte comme par l'action. »<sup>1</sup> Tonio souffre au-delà de toute raison d'un mal insidieux : le mal de l'enfermement qu'induit géographiquement l'espace insulaire avec pour corollaire la solitude et le repli. À travers les descriptions détaillées de sa topographie, des us et coutumes corses, des particularités insulaires, d'un vécu singulier, Angelo Rinaldi procède à une démonstration pour asséner au lecteur un jugement surchargé de valeurs méprisantes :

Je suis après tout d'un pays où, dans une végétation rase, brunâtre, rampante, ne sont toujours verts et ne s'élancent que les cyprès qui signalent les cimetières ; je suis d'un pays où l'on bâtit des tombeaux à grands frais au bord des routes, comme on s'achète une voiture pour manifester l'éclat de son rang et où, de la sorte, il arrive parfois que l'on meure au-dessus de ses moyens, selon la boutade que Wilde s'appliqua à lui-même, avec cette

---

<sup>1</sup> Dominique VERDONI, « L'insularité : approche herméneutique de la variation » (p. 436-442), in Anne MEISTERSHEIM (dir.), *L'Île laboratoire, op. cit.*, p. 437.

frivolité que la circonstance rendait héroïque, et dont mes compatriotes ne sont pas capables dans la plus plate des occasions. (MA, 29)

Une description qui n'est pas sans rappeler le roman *Le Guépard* qui regorge effectivement d'allusions à l'insularité :

j'ai dit les Siciliens, j'aurais dû ajouter la Sicile, l'atmosphère, le climat, le paysage. Ce sont ces forces-là qui, en même temps et peut-être plus encore que les dominations étrangères et que les viols incongrus, ont forgé cette âme : ce paysage qui ignore le juste milieu entre la mollesse lascive et l'âpreté damnée ; qui n'est jamais mesquin, terre à terre, détendu, humain, comme devrait l'être un pays fait pour que des êtres rationnels y demeurent [...] Cette violence du paysage, cette cruauté du climat, cette tension perpétuelle de chaque aspect, ces monuments, aussi, du passé, magnifiques mais incompréhensibles parce qu'ils n'ont pas été édifiés par nous et qu'ils se trouvent autour de nous comme autant de très beaux fantômes muets ; [...] toutes ces choses-là ont forgé notre caractère qui demeure donc conditionné par des fatalités extérieures autant que par une terrifiante insularité spirituelle.<sup>1</sup>

Ne pouvant choisir son lieu de naissance, Tonio a dû se résoudre à voir la Corse s'imposer à lui. Tout au long du roman la Corse est appelée sobrement l'île et il faut attendre la vingt-septième page pour que l'île soit nommée pour la première fois. Cette non-reconnaissance du langage opère une mortification de la Chose : « Une île sans nom n'est plus qu'une tache sur une carte, un îlot plus qu'une île. C'est la nomination, l'entrée de l'île dans le parler des hommes qui fait vraiment l'île. »<sup>2</sup> Perçue comme un territoire sinistre, l'île est le lieu de la captivité et le personnage rinaldien ressent pleinement les limitations de l'insularité dont le caractère prégnant l'enlise, l'étouffe. L'*ici-insulaire* est le lieu maudit du *sur-place* qui marque l'arrêt de l'évolution ontologique, culturelle, professionnelle de Tonio et ce jusqu'à un départ, passage de l'individu vers son émancipation. Et les avertissements de Madame de Trani ne font que le rassurer sur sa pensée d'une insularité castratrice qui pousse à l'errance : « Nous devons fuir les îles, elles portent malheur ; nous devons les fuir avant qu'elles ne

<sup>1</sup> Guiseppe TOMASI DI LAMPEDUSA, *Le Guépard*, Jean-Paul MANGANARO trad., Paris, Seuil, coll. « Points », 2007, p. 188-9.

<sup>2</sup> Françoise LETOUBLON, Paola CECCARELLI et Jean SGARD, « Qu'est-ce qu'une île ? » (p. 9-27), in Françoise LETOUBLON (dir.), *Impressions d'îles*, Toulouse, Presses Universitaires de Mirail, coll. « Cribles », 1996, p. 17.

nous aient complètement englués. » (MA, 273)<sup>1</sup> Étau qui se resserre autour de la destinée de Tonio, la Corse établit une spirale négative et met en place des cercles concentriques vicieux qui entravent : la mer, l'île, la ville, le quartier, la famille et « [l]a maison des Atlantes [qui] valait bien une courte répulsion. » (MA, 234) La Corse d'Angelo Rinaldi s'apparente à un espace pénitentiaire pour son protagoniste et il est intéressant d'évoquer qu'« au sens propre comme au sens figuré : la prison est une vocation terriblement permanente de l'île »<sup>2</sup> et que l'on

ne peut évoquer l'île sans rencontrer l'une de ses fonctions terriblement permanentes : celle de lieu d'enfermement. Les prisons les plus dures et les plus célèbres, les pénitenciers, les bagnes et les exils sont presque toujours situés dans les îles. Les Anciens exilaient déjà dans les îles ceux de leurs concitoyens ou sujets qu'ils voulaient punir : Sénèque fut exilé en Corse.<sup>3</sup>

Pour Tonio, la réclusion n'est pas seulement géographique mais s'étend à bien d'autres strates : le clanisme politique, dont le népotisme permet la transmission « [d]es mandats législatifs depuis un siècle, de génération en génération » (MA, 104), s'apparente à un processus d'encadrement, l'enfermement économique insulaire voit se mettre en place « une fresque de cette vie provinciale où l'on passe du néant au pittoresque » (MA, 184). Puis d'un point de vue culturel et social, Tonio remarque que les Corses n'ont pour horizon que l'absence d'ambition et la pauvreté et il n'est pas rare d'entendre les aventures conjugales d'« un quelconque traîne-savate, comme il y en a tant en Corse, qui tirait ses ressources du poker. » (MA, 27) Les effets de la réclusion s'accumulent même au niveau linguistique où le corse est comparé à du « dialecte, en petit-nègre » (MA, 37) et donc participe à l'incommunicabilité qui nourrit le sentiment de malaise. L'«*enclosure*» apparaît ainsi comme un élément racinaire du schème insulaire. L'existence de Tonio sur le territoire insulaire se synthétise ainsi en trois mots qui ne sont pas sans rappeler la doctrine rédemptrice de Saint-Augustin : naître, souffrir et mourir.

À en croire Marc-Antoine, la Corse est l'île de l'engloutissement : des valeurs, des aspirations, des envies, des motivations, des amitiés... Une île meurtrie par « sa descente aux

---

<sup>1</sup> On retrouve une remarque de cet ordre dans *L'Éducation de l'oubli* : « les îles sont des pièges dont on ne se dégage pas sans mal quand on s'y est fourvoyé sans armes. » (Angelo RINALDI, *L'Éducation de l'oubli*, op. cit., p. 192)

<sup>2</sup> Anne MEISTERSHEIM, « Figure de l'îlétité, images de la complexité » (p. 109-124), in Daniel REIG (dir.), *Île des merveilles : mirage, miroir, mythe : colloque de Cerisy*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 111.

<sup>3</sup> Anne MEISTERSHEIM, *Figures de l'île*, op. cit., p. 72.

abîmes et de sa sempiternelle soumission » (*MU*, 45) qui stimule chez le personnage biancarellien, l'expression d'une double douleur identitaire : celle de quitter la terre insulaire qu'il se plaît tant à arpenter en espérant un soubresaut porteur de nouveaux espoirs et d'une autre modernité politico-économique et celle de demeurer durablement dans l'île pour y ressasser ses névroses, source de tensions du lien au lieu et du lien à l'autre. En somme hésiter entre l'apaisement que promet un *ailleurs* qui n'a de signification que dans son opposition à l'*ici* et la souffrance de l'enfermement. Serait-on tenté, non sans ironie, d'évoquer un choix cornélien ? Toutefois, le dualisme entre lieux de liberté et lieux de claustration s'articule également au sein de l'occupation des sols insulaires dans la topique narrative biancarellienne qui s'exprime dans un factuel historique. L'Histoire de la Corse a toujours été prise entre la ville/plaine et le village/montagne avec toutes les répercussions morales, physiques et esthétiques qu'entraînent ces oppositions spatiales qui se métamorphosent en autant de dualismes de représentation :

sans que je sache pourquoi, la plaine commençait à me sortir par les yeux. Si j'y demeure trop quelque chose me trouble, j'en viens presque à déprimer. C'est que je l'ai suffisamment arpentée cette plaine, pas un coin que je n'aie foulé de mes pas un jour, aucune rue qui ne me rappelle un mauvais souvenir et je ne supporte pas les souvenirs.  
(*MU*, 81)

Par l'incessante confrontation entre l'hier, l'aujourd'hui et le demain, le registre duel archaïsme vs modernité s'identifie aux distinctions spatiales. Cette superposition constitue une schématisation fondamentale de la pensée de l'espace-temps chez Marcu Biancarelli. Traditionnellement, l'espace citadin et les gens de la plaine s'opposent radicalement à l'archaïsme des villages reculés de l'arrière-pays, ces « non zone[s] » (*MU*, 10), nourrissant ainsi un sentiment de ségrégation — au sens d'une pratique de l'isolement des habitants — socio-spatiale. Marc-Antoine ne fait pas exception et insiste sur la démarcation territoriale excluant de fait une médiation essentielle du rapport espace / société : « Et puis je ne me sens plus chez moi dans cette plaine, j'ai besoin d'une maison à moi. Comme le temps tournait au beau en janvier je suis reparti aux Sarconi. J'ai repris mon existence montagnarde, à bonne distance de la plaine, à bonne distance de la merde et de mes congénères. » (*MU*, 81) La distinction entre le nomadisme guerrier et pastoral montagnard, l'implantation historique des villages sur les collines et l'expansion moderne des villes du littoral participe de l'antagonisme vertical « des dominants comme celui des soumis » caractérisant une société inégalitaire gouvernée par un pouvoir féodal « tombé sous la coupe des conservateurs abrutis

qui nous servent d'hommes politiques. » (*MU*, 39) La montagne et sa vaste réserve de nature sauvage et préservée véhiculent dans l'imaginaire collectif la vision traditionnaliste d'une société archaïque, celle des seigneurs et des bergers. Elle diverge autant de l'ordre familial du village, qui est aussi le lieu de l'interconnaissance, que de l'individualisme de la ville qui renvoie l'image d'une société fragmentée où les rapports sociaux se délitent mais où se trouvent cependant les pouvoirs et les institutions aux prétentions civilisatrices et régulatrices. L'espace montagnard oppose sa rudesse climatique et géologique à l'aménité urbaine et à la douceur de son littoral. Mais celui-ci est submergé par le tourisme balnéaire et l'étalement urbain qui à terme constituent un danger pour la vallée et une menace de contamination de la montagne :

La seule chose que je sais, c'est que je vois le monde à travers les territoires desquels j'écris, ils constituent donc — je le répète pour ceux qui sont longs à la détente — le centre de mon univers spatial et mental. Et quant à votre État, à votre besoin de confort moral, aux sectateurs de toute obédience, aux masses grouillantes de touristes et, de façon générale, à la pourriture consumériste, ils représentent pour moi des zones périphériques, plus ou moins lointaines qui, à des degrés variables, envahissent cet espace que je décris. Et le fait de pénétrer dans cet espace, ce monde boueux et pullulant comme un bouillon de culture, peut se révéler tout aussi meurtrier que les dynamiques de guerre que j'évoquais. (*MU*, 42)

Les sols changent de propriétaires et la libre circulation ronge l'espace villageois et son zonage symbolique. Au schéma d'aménagement où cohabitent la montagne, le village et la ville correspondent aussi les espaces linguistiques des deux langues, le français et le corse, soumises elles-mêmes à la fourchette de leurs actualisations soutenues *vs* familières *vs* argotiques. Le corse montagnard et le français urbain alternent ou se mélangent dans les zones géographiques et linguistiques intermédiaires. Captif de l'espace citadin qu'il compare à un « coin pourri » (*MU*, 44), Marc-Antoine fait le choix de l'ancrage dans une zone rurale close et limitée afin de perpétuer une façon d'être au monde. Son retrait assumé, bien que douloureux, le place en figure de résistance et d'alternative face à l'avancée tentaculaire de la ville accélérée par le capitalisme : « Ma maison est en hauteur, excentrée et ça me va très bien. Je peux dominer pleinement les quatre maisons insignifiantes qui font office de voisinage ainsi que cette plaine infecte et corrompue par le tourisme et la débauche qui s'étendent à l'horizon. » (*MU*, 137) Face à la fracture des mondes, expliquée par la volonté rageuse ou impassible d'extension territoriale économique ou d'uniformisation géopolitique et culturelle, subsiste une volonté différente fondée sur la coexistence des espaces intérieurs non réductibles à l'île globalisée. La somme des parties insulaires n'est pas égale à son tout,



du moins résiste-t-elle désespérément à cette équivalence. Si l'espace reclus du village représente un territoire de contemplation et de ressourcements par rapport à la plaine, source de tourments, le rétrécissement accéléré du territoire montagnard participe néanmoins à rendre l'environnement angoissant. Le manque d'opportunités de l'*ici* insulaire attise le détachement du lieu et nourrit l'espace idéalisé de la liberté et du mouvement du *là-bas* continental. Partir sans quitter ou quitter sans partir, telles sont les hésitations qui animent Marc-Antoine.

La Corse de *Murtoriu : Ballade des innocents* et de *La Maison des Atlantes* s'est vue transformer en *locus horribilis* et apparaît comme l'inversion du *locus amoenus* houellebecquien, Lanzarote. De prime abord, l'île espagnole est une eutopie qui représente le "lieu heureux", le "lieu du bien", un Éden retrouvé où la société élohimate se présente comme une alternative considérablement meilleure à la société marchande où vit Daniell (et Michel Houellebecq et ses lecteurs ?). À la Corse asphyxiante rinaldienne et la Corse névrosée et agonisante biancarellienne, s'oppose l'île houellebecquienne qui propose la miniaturisation d'un recommencement, à la fois absolu et abstrait, du monde. Ambitionnant d'être à l'origine d'une humanité nouvellement créée et placée dans une réalité également sans faille, les Elohims sacralisent Lanzarote en lui conférant un haut rendement symbolique : « Nous étions nous-mêmes des êtres incomplets, des êtres de transition, dont la destinée était de préparer l'avènement d'un futur numérique. » (*PI*, 220-1) Lanzarote se présente comme un espace cosmogonique et devient un lieu terminal avant la renaissance d'un bonheur de l'*ailleurs* et du *lendemain* dans un monde de l'*ici* et du *maintenant* déchu et en attente. Espace libertaire, Lanzarote se démarque également par son climat où le motif du soleil, symbole de lumière, de clairvoyance et de renaissance, enveloppe l'île en créant une atmosphère particulière : « À mon réveil le soleil était bas dans le ciel, et j'eus tout de suite la sensation qu'il se passait quelque chose d'étrange. Le temps était à l'orage mais je savais qu'il n'éclaterait pas, il n'éclatait jamais, la pluviosité dans l'île était pratiquement nulle. Une lumière faible et jaune baignait le village des adeptes » (*PI*, 271). L'évolution de l'avancée scientifique élohimate impacte d'autant de changements la situation insulaire. La secte élohimate va entreprendre un cheminement vers l'opposé. Jean-Jacques Wunenburger avec son ouvrage *La Raison contradictoire*<sup>1</sup> et sa critique du monisme, du dualisme et de la dialectique de triangularisation débouche sur un concept : l'*énantiodynamie*, terme désignant un horizon de pensée plurielle,

---

<sup>1</sup> Voir Jean-Jacques WUNENBURGER, *La Raison contradictoire : Sciences et philosophie modernes - La Pensée du complexe*, Paris, Albin Michel, coll. « Sciences et symboles », 1989.

ouverte à la contradiction et au paradoxe. Pour expliquer cette notion, citons Paul Watzlawick :

Depuis Héraclite, le grand philosophe du devenir, nous appelons énantiodromie la transformation des choses en leur contraire. Un des fragments qui nous restent de sa pensée dit : « Ce qui est taillé en sens contraire s'assemble ; de ce qui diffère naît la plus belle harmonie ; tout devient par discorde ». Après Héraclite, de nombreux penseurs ont, au cours des siècles, décrit et tenté d'expliquer ce phénomène dans ses formes les plus diverses. Mais seule la pensée moderne — avec les concepts de systèmes et de propriétés des systèmes — semble avoir trouvé un cadre conceptuel capable de rendre compte de ces processus non logiques, et donc inexplicables dans les termes d'une causalité classique et linéaire. [...] D'un point de vue purement empirique, on a nettement l'impression que l'énantiodromie est liée à la radicalisation d'une attitude ou d'une orientation. Ceci s'applique évidemment aux réalités que construisent les idéologies.<sup>1</sup>

Autrement dit, en voulant créer un bonheur factice post-métaphysique en abolissant le contact physique entre les hommes, la secte élohimite n'a pu supprimer la souffrance du manque de l'autre, source d'angoisse et de peine. L'élohimisme s'assimile donc à une pragmatique du Multiple, proscrit la communication et les interactions entre individus par un mouvement de dépassement de l'humain par l'humain :

Daniel revit en moi, son corps y connaît une nouvelle incarnation, ses pensées sont les miennes, ses souvenirs les miens ; son existence se prolonge réellement en moi, bien plus qu'aucun homme n'a rêvé se prolonger à travers sa descendance. Ma propre vie pourtant, j'y pense souvent, est bien loin d'être celle qu'il aurait aimé vivre. (*PI*, 405-6)

Lanzarote n'est donc plus le lieu de l'eutopie car comme l'exprime Emil Cioran : « 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 ruine. »<sup>2</sup>

#### **IV.B.4. Du déplacement au sentiment d'exil**

Invitation au changement et origine du possible ou contraignant à l'isolement, l'île biancarellienne, houellebecquienne et rinaldienne interroge les figures du déplacement — physique, psychologique, culturel, linguistique et politique — qui initient la découverte de tout ce qui se trouve ailleurs. Elles nous confrontent aux notions d'exil, d'errance, de voyage,

<sup>1</sup> Paul WATZLAWICK, *L'Invention de la réalité, Contributions au constructivisme*, Paris, Seuil, 1988, p. 258.

<sup>2</sup> Emil CIORAN, *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1960, p. 100.

d'appartenance, de frontières, de quête identitaire. Les motivations, les contradictions, les potentielles dérives du déplacement interrogent l'ancrage territorial de Marc-Antoine, de Daniel1 et de Tonio ainsi que ce qui le fonde, le divise et le lie à l'Autre.

La première occurrence d'un schème du *déplacement*, qui voit les protagonistes enserrés dans des territoires particuliers, se modélise autour du concept d'insularisation et de désinsularisation. Marc-Antoine est tributaire de cette dynamique conceptuelle lorsque, dans un premier temps, il se confine dans son village de montagne coupant tout lien avec la plaine et ses habitants. Puis lorsqu'il s'insularise davantage lors de ses promenades forestières pour échapper à la claustration mortifère du village. Enfin, la rupture socio-culturelle entre ses valeurs et celles que la société moderne corse génère, le deuil de Mansuetu, le renoncement à s'inscrire durablement sur le territoire, tout cela le pousse à se désinsulariser en évoquant un départ volontaire, voire inéluctable, d'une Corse révélée comme un lieu absurde au sens camusien : « l'absence de toute raison profonde de vivre, le caractère insensé de toute cette agitation quotidienne et l'inutilité de la souffrance [...] dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger. »<sup>1</sup> La pensée de Marc-Antoine sur les envies de départ de Lucifer Maroselli est avant tout adressée à lui-même : « il existe un ailleurs qui veut bien lui ouvrir les bras, à condition qu'il le veuille. » (*MU*, 53) Chez Daniel1, l'insularisation, qui au départ est le fruit d'une simple envie curieuse puisqu'il « étai[t] à la retraite maintenant, [il] pouvai[t] faire un peu de tourisme, des excursions sociologiques, essayer de vivre des moments pittoresques ou drôles » (*PI*, 223), va s'avérer un nouveau mode de vie prétexte à se divertir pour s'extirper de la grisaille de sa vie, de son existence continentale morose. Mis à mal par les aléas difficiles de sa vie sentimentale avec Esther et par le suicide d'Isabelle, Daniel1, éprouvé physiquement et mentalement, s'insularise dans sa détresse, perdant « l'habitude de sortir » (*PI*, 371) et fait de sa résidence une île sur laquelle il tente de survivre : « Je cessai progressivement de sortir de ma chambre et j'en vins à passer la plus grande partie de mes journées au lit, dans un état de grand vide mental, douloureux pourtant. » (*PI*, 371) La situation de Daniel1 n'est pas sans rappeler celle de Jean-Jacques Carton-Mercier, héros d'Éric Reinhardt :

Je m'assois sur le canapé avec le Bounty dans la main. Mon appartement, depuis quelque temps, lui aussi, c'est une île. Ma personne, depuis quelque temps, elle aussi, c'est une île. Insularisé par le virage fatidique, détourné par l'infamie qui en a résulté, je n'ai jamais été aussi circonscrit que depuis cette réclusion forcée dans mon appartement. Mais à l'inverse

---

<sup>1</sup> Albert CAMUS, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 20.

de l'île ovale que je tiens dans mes doigts, je suis une île que l'on bombarde, une île que l'on insulte, que l'on éventre, que l'on retourne, que l'on saccage, que l'on démonte pièce par pièce sans ménagement ni scrupule.<sup>1</sup>

Une analogie avec l'œuvre de Georges Pérec, *Un Homme qui dort*, demeure pertinente notamment dans l'extase du vide dans laquelle baigne les deux narrateurs, dans cette « espèce de lassitude »<sup>2</sup>, ce malaise insidieux.

Daniell cède donc à l'injonction de Lanzarote et, multipliant les allers-retours entre l'île et le continent, se prête à une sorte d'errance mi-contrainte mi-provoquée, attestant que l'idéal est toujours une virtualité lointaine. Le désir du lointain, se traduisant par un désir de l'ailleurs, exige de Tonio une volonté de désinsularisation, lui qui déplore devoir vivre son insularité ailleurs qu'en Corse. Les propos de Jean-Toussaint Desanti abondent dans ce sens :

La peau qui nous enveloppe, c'est notre île, notre insularité. Nous ne pouvons pas en sortir, elle nous accompagne partout. Nous sommes tous insulaires au sens propre. Nous sommes obligés de montrer nos sentiments sur notre peau et de lire, sur la peau des autres, leurs sentiments. Nous sommes toujours dans ce rapport à la fois d'exclusion et d'intériorité. L'intérieur et l'extérieur se tiennent. La notion de frontière doit être pensée entièrement, elle n'est pas une ligne de séparation, mais une relation mobile.<sup>3</sup>

L'insularisation s'opère par rapport à Soi comme une opposition à l'ouverture au monde mais nécessite l'intervention de l'Autre. D'ailleurs les propos de Jean-Toussaint Desanti font écho à ceux du narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* : « Je ressens ma peau comme une frontière, et le monde extérieur comme un écrasement. L'impression de séparation est totale ; je suis désormais prisonnier en moi-même. Elle n'aura pas lieu, la fusion sublime ; le but de la vie est manqué. »<sup>4</sup>

La maison des Atlantes, véritable maison-île possédant une dimension à la fois protectrice et oppressante, synecdoque de l'espace insulaire, participe au processus d'insularisation en replaçant la notion de frontière au cœur de la vie quotidienne de Tonio. La Corse s'est fragmentée jusqu'à faire de la ville de Bastia « un quartier délabré de Gênes parti à la dérive » (MA, 185), voire de chaque quartier, une île dans l'Île. L'espace dramatique de la

<sup>1</sup> Éric REINHARDT, *Existence*, Paris, Stock, coll. « Bleue », 2004, p. 179-180.

<sup>2</sup> Georges PÉREC, *Un homme qui dort* in *Romans et récits*, Paris, Le livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2002, p. 223.

<sup>3</sup> Propos de Jean-Toussaint DESANTI recueillis par Ange CASTA, *La Parabole corse : rencontres avec l'identité*, Ajaccio, Albiana, 1995, p. 10-1.

<sup>4</sup> Michel HOUELLEBECQ, *Extension du domaine de la lutte*, op. cit., p. 156.

Corse engendre une dimension dialectique de la frontière entre clôture du *dedans* et ouverture du *dehors* qui ne fait qu'alimenter le désir exilique sans cesse grandissant de Tonio.

Définis selon ces trois mouvements, le départ migratoire biancarellien, l'errance houellebecquienne et l'exil choisi rinaldien se polarisent dans la découverte d'un ailleurs. Animés d'une envie lancinante de partir, rêvant d'une vie meilleure, Marc-Antoine, Daniell et Tonio espèrent échapper à une existence trop douloureuse et trop souvent incertaine. Redoutant de voir disparaître ce qui l'a institué, Marc-Antoine préfère quitter la nocivité de la Corse et le retour est un horizon de plus en plus fuyant :

Libre et désormais délié de tout ce qui m'empoisonnait, des vains espoirs, de ce qui m'étranglait et me clouait à ma propre infamie. Je suis là et je cherche cette possible paix que je sens approcher, peu à peu, elle est à ma portée du fait même que j'y crois. Cette paix que je me suis promis d'atteindre, mon ami. (MU, 270)

En ayant pris la décision de migrer, Marc-Antoine accepte de ne plus fouler le territoire insulaire et consent à se déraciner en entraînant des réflexions sur le Soi corrélées à la découverte d'un nouveau territoire qui détermine et est déterminé par la rencontre de l'altérité qui restructure une identité heureuse. C'est justement cette « aspiration à l'enracinement »<sup>1</sup> s'apparentant à une expérience ontologique qui motive Marc-Antoine dont l'existence insulaire s'était laissée enfermer dans un triple processus de négation de l'être : désocialisation, décivilisation et dépersonnalisation. Migrer implique un déplacement significatif dans le lieu de la coupure qui se situe entre le territoire insulaire et le continent. Marc-Antoine dépasse cette frontière renouvelée pour renaître en sujet réellement libéré de tout rapport spéculaire avec l'insularité, de tout lien avec son passé. Le déficit identitaire, la déstructuration culturelle et sociopolitique qu'implique la migration imposent à Marc-Antoine un nouveau statut qui redéfinit son rapport au monde et donc au territoire qu'il souhaite réinvestir. Désireux de rester indépendant, en mouvement, affranchi des limites et des lignes de démarcation, il souhaite tout à la fois s'immiscer dans l'actualité d'une situation sociohistorique stimulante et rester capable de distance lucide face à elle. Cela passe en partie par la (ré)appropriation d'une identité sans renier l'origine pour éviter une dépossession de soi. Ainsi pour reprendre conscience de soi et coïncider avec une remise en ordre de l'être-au-monde, Marc-Antoine éprouve le besoin de partir malgré l'attachement viscéral à sa Corse et

---

<sup>1</sup> André KARÀTSON, « Essai sur le déracinement dans la prose narrative européenne. Perspectives historiques sur le déracinement » (p. 13-33), in André KARÀTSON et Jean BESSIÈRES, *Déracinement et littérature*, Lille, Université de Lille III, 1982, p. 33.

surtout à celle de ses ancêtres. La situation du protagoniste biancarellien trouve un renforcement inattendu et une résonance dans les mots de Friedrich Hölderlin : « oh Terre, cet amour que j'ai pour toi [...] et tout va bien ainsi »<sup>1</sup> avant de conclure « et pourtant je ne songe point à demeurer. »<sup>2</sup> Le départ biancarellien, qui fait suite à l'impossibilité de vivre sur la terre qui a vu mourir son ami et une situation insulaire qui le consume intérieurement, est nourri par un fantasme de l'*être chez-soi dans l'ailleurs* et implique une échappatoire psychologique et physique. La migration tend finalement à unifier ce qui est séparé, à mettre en mouvement un Marc-Antoine immobile. À l'asphyxie insulaire qui se dégage de la Corse se substitue donc l'espace continental vivifiant du pays d'accueil. Du *vide-mortuaire*, comme absence de matière et terreur obscure et insondable, au *trop-plein* du vivant, l'ailleurs est le témoin du changement :

loin de moi, ici, de ma vie médiocre et de mon enlèvement dans l'attente qu'un improbable touriste daigne m'acheter un livre, il y a, sois-en sûr, bien loin de moi et de mes menus espoirs, il y a de la vie, tout bêtement ça : de la vie. Comment tenir le coup ici, Baptiste, sachant que dans les étendues peuplées de ce continent, en Espagne, dans les villes d'Italie si proches, dans la froide Moscou ou la Londres embrumée, il y a des masses de gens qui vivent ! Et pendant ce temps-là je crève ! (MU, 122)

C'est en voyant la Corse s'éloigner de plus en plus que Marc-Antoine assume complètement sa condition d'émigré car, délesté de ses névroses, il peut jouir d'une nouvelle liberté :

Je t'écris de Barcelone comme tu le sais. [...] Tu veux que je t'avoue une chose ? Je me sentais un peu seul en résistance. Et résister pourquoi ? Contre qui ? Assis là sur mon rocher, en haut de la plus haute pointe, cherchant de l'air pour pouvoir respirer tandis que je voyais les tas d'ordures monter et monter encore. Je me suis dit : vais-je finir comme ça ? Esseulé avec mes scrupules ? Jusqu'à ce que les tas d'ordures m'envahissent, m'engloutissent et me noient. (MU, 261)

La Corse qui est un lieu douloureux s'oppose à Barcelone<sup>3</sup> d'où émane un parfum libertaire, un brin de scandale et une folie revigorante. Des ingrédients qui poussent Marc-Antoine à être

<sup>1</sup> Friedrich HÖLDERLIN, *Patrie* in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 885.

<sup>2</sup> Friedrich HÖLDERLIN, *Migration*, *op. cit.*, p. 846.

<sup>3</sup> Barcelone joue un rôle central dans une autre œuvre de Marcu BIANCARELLI : « Barcelone était calme et séductrice, c'était la Barcelone fière et riche de son caractère, ou la Barcelone légère et arrogante qui regardait dominatrice [...] la mer Méditerranée qui lui offrait une brise marine bien venue. Toutes les villes de Méditerranée se prennent pour le centre du monde, elles croient dominer l'univers entier, elles ont toutes le même orgueil, la même superbe, une ironie, même, et il faut croire que le centre du monde est vraiment ici, le

libéré par son départ. Milan Kundera, véritable antidote au discours identitaire/altéritaïre, avait su accorder à la définition de l'exil, connoté négativement, une dimension émancipatrice : « Cette sensibilité compatissante a embrumé le problème de l'exil d'un moralisme larmoyant et a occulté le caractère concret de la vie de l'exilé qui [...] a su souvent transformer son bannissement en un départ libérateur »<sup>1</sup>. Attaché malgré tout à la Corse, Marc-Antoine n'est pas mû par un sentiment de non-appartenance en débarquant à Barcelone. C'est justement ce qui le distingue de Tonio. En effet, Marc-Antoine sait ce qu'il quitte au même titre que ce qu'il va trouver et c'est cette tension entre la nostalgie de la terre natale et l'enthousiasme, générateur d'une curiosité de l'ailleurs, qui construit sa double identité. Avec son identité affirmée corse qui possède des similitudes avec l'identité catalane forte, Marc-Antoine effectue un décentrement du soi pour un engagement vers l'autre. Un autre pas vraiment étranger qui le révèle à lui-même et s'offre comme un rempart à la sensation d'incomplétude, au "revécu" du traumatisme, à la lente déperdition de soi et à la perte totale de repères. Le caractère inhabitable du lieu insulaire s'oppose au socle d'humanité bien réelle présent dans un ailleurs qui semble ne percevoir aucune limite et dont Marc-Antoine ne cesse de ressentir des symptômes d'appel. Marc-Antoine accepte de trouver sa liberté dans le mouvement incessant puisqu'il « y a ici une chose inestimable : le fait de pouvoir choisir » (*MU*, 270). Un choix de vie qui résonne : Pars afin de te renouveler ! Mais Marc-Antoine comprend qu'il n'y a pas de fin, mais plusieurs fins, et surtout plusieurs (re)commencements.

Multipliant les allers-retours entre le continent et Lanzarote, selon une dynamique de va-et-vient, Daniell est, à plusieurs égards, la figure de l'errance au monde au sein du roman houellebecquien. Tout d'abord parce que le voyage de Daniell n'implique aucune volonté de retour et ne peut avoir une fin puisque l'immortalité s'oppose à cela, trouvant naissance dans le passé et subsistant dans le futur. L'issue du voyage ne se situe pas sur le territoire géographique mais dans le territoire intérieur de Daniell, induisant une mutation de l'être, puisque ledit voyage devient celui de la pensée. À l'image de Marc-Antoine, Daniell se perd pour mieux se retrouver. Malgré la stérilité de l'errance, en mal d'ancrage, Daniell transcrit une problématique du lien et du lieu, de l'espace et de l'identité. Non seulement initiatique mais également relationnelle, l'errance houellebecquienne, en démultipliant les lieux pour mieux les dépasser, rapproche autant qu'elle éloigne, parcourt des espaces où l'on se perd ou

---

génie est ici, ses racines, sa nature profonde... » (Marcu BIANCARELLI, *Saint-Jean à Patmos* [*San Ghjuvanni in Patmos*], *op. cit.*, p. 87)

<sup>1</sup> Milan KUNDERA, *Une Rencontre*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2009, p. 123.

se cache. En allant justement sur Lanzarote, Daniell laisse derrière lui ce qui l'opresse : crise amoureuse, solitude dépressive, l'émergence incontrôlée et sclérosante du désir des profondeurs de l'être, etc... Paradoxalement, dans l'espace continental illimité, l'errance est orientée, prédestinée à la finalité élohimate alors que l'errance dans l'espace insulaire clos renvoie à l'autonomie et à la liberté. Se sentant étranger sur sa propre terre, Daniell trouve néanmoins dans Lanzarote les forces nécessaires à un nouveau départ vers lui-même. Sa condition d'errance nomadique métaphorise, comme le font bien des éloignements rituels, le prélude à la re-naissance du retour. Lanzarote, territoire circonscrit dont il est possible de s'éloigner, rappelle sans cesse Daniell qui navigue entre le non-lieu continental atopique et le non-lieu élohimate insulaire utopique. Marc Augé peut affirmer : « Le non-lieu est le contraire de l'utopie : il existe et il n'abrite aucune société organique »<sup>1</sup>. Les relations nouvellement établies sur l'île sont à prolonger ailleurs puisque le caractère utopique, de façade, de l'île n'engage pas à l'enracinement. L'errance suscite un approfondissement de soi et mène Daniell à se prêter à une exploration intérieure d'un territoire fermé, fixe. Puis à déambuler sur le continent, ouvert, tourné vers le dehors. Mais l'horizon le déprime : « évitant le chantier situé en face de la maison, je prenais le chemin qui montait par les collines, puis je redescendais jusqu'aux falaises ; de là je contemplais la mer, immense et grise ; aussi plate, aussi grise que ma vie. » (*PI*, 377) Avec l'errance, Daniell est désormais libéré de son passé, de son identité, de son appartenance, stimulé par les espérances élohimites qui lui certifient de renaître de toutes les morts qui lui seront infligées. Il incarne un itinérant, un "passant considérable" pour reprendre les termes de Stéphane Mallarmé à propos d'Arthur Rimbaud, qui n'a plus d'opposants sinon lui-même. L'errance houellebecquienne joue de la tension entre le passé et le devenir et Daniell, en héros de la marge et de la déambulation mélancolique, poussé par les Elohims qui le font revivre, va laisser une *trace* en procédant à la narration de ses récits de vie. En somme errer pour exister...

À la re-naissance du retour de Daniell s'opère une re-naissance du non-retour de Daniel<sup>25</sup>. Son périple marque l'aboutissement d'une dispersion du soi et du contact avec l'Autre après avoir reconnu une condition existentielle de profonde souffrance :

cette routine solitaire, uniquement entrecoupée d'échanges intellectuels, qui avait constitué ma vie, qui aurait dû la constituer jusqu'au bout, m'apparaissait à présent insoutenable. Le bonheur aurait dû venir, le bonheur des enfants sages, garanti par le respect des petites

---

<sup>1</sup> Marc AUGÉ, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 1992, p. 140.



procédures, par la sécurité qui en découlait, par l'absence de douleur et de risque ; mais le bonheur n'était pas venu, et l'équanimité avait conduit à la torpeur. (*PI*, 429-430).

Attiré par le dehors, Daniel25 traverse la barrière protectrice du monde néo-humain avec l'ambition de vivre davantage et d'approfondir sa connaissance du monde environnant. Corps sédentaire, figé dans une sorte de perpétuel présent — comment situer dans le temps ce qui est éternel ? —, Daniel25 se lasse de l'isolement voire de la claustration que son mode de vie privilégie. Face à l'insatisfaction que sa situation engendre, il sera parcouru par un sentiment aigu de séparation, initiant une errance spatiale qui progresse vers les zones littorales, pour y retrouver Lanzarote et son attractivité présupposée par les récits de vie. Daniel25 s'inscrit dans un double mouvement dialectique de "désinsularisation souhaitée — réinsularisation espérée" structurant par ailleurs un schème du déplacement vagabond qui s'établit au carrefour du fond historique d'une époque ancrée dans la mémoire collective des clones précédents et le cadre géographique d'une Espagne post-apocalyptique. Daniel25 décide de parcourir des terres arrachées aux mains de l'humanité en prenant conscience de la solitude éternelle et de l'inconsistance de la vie prônée par la Sœur Suprême à laquelle il semble destiné : « c'est au contraire la tristesse, la mélancolie, l'apathie languide et finalement mortelle qui avaient submergé nos générations désincarnées. » (*PI*, 430) Il accomplit ainsi une révolution ontologique de l'exil et de l'*insil*, deux modalités du mouvement — vers l'extérieur, vers l'intérieur — qui amplifie le schème du déplacement. Le *vide* du clone est assouvi par le *plein* du dehors. C'est dans les ruines métalliques et chaudes d'une ancienne civilisation que Daniel25 achève le cycle d'une néo-humanité damnée par l'éternité, la véritable agonie étant celle dont on ne voit pas la fin, pour ouvrir un temps la possibilité du *devenir-autre* comme chance de réconciliation, de salvation et de renouveau : « J'étais parvenu à l'innocence, à un état non conflictuel et non relatif, je n'avais plus de plan ni d'objectif, et mon individualité se dissolvait dans la série indéfinie des jours ; j'étais heureux. » (*PI*, 439) Mais l'état de grâce est de courte durée et Daniel25, submergé par un flot de conflits et de contradictions, admet qu'« il n'y avait peut-être pas, dans ce monde, de place qui [lui] convienne. » (*PI*, 454). Rejoindre Lanzarote où il ne trouve aucune communauté marque la fin de son voyage et franchir le seuil entre l'espace géographique discontinu et la mer dans ses lointains presque infinis marque l'engagement du protagoniste houellebecquien vers la dissolution, la dispersion, mais cela ne constitue plus une angoisse puisqu'il est désormais habité de certitudes : « le bonheur n'était pas un horizon possible. Le monde avait

trahi. » (PI, 474) La découverte de la mer, qui stimule de sensuelles exultations, modélise une première occurrence du schème de la dissolution :

C'était donc cela que les hommes appelaient la mer, et qu'ils considéraient comme la grande consolatrice, comme la grande destructrice aussi, celle qui érode, qui met fin avec douceur. J'étais impressionné, et les derniers éléments qui manquaient à ma compréhension de l'espèce se mirent d'un seul coup en place. Je comprenais mieux à présent, comment l'idée de l'infini avait pu germer dans le cerveau de ces primates ; l'idée d'un infini accessible, par transitions lentes ayant leur origine dans le fini. Je comprenais, aussi, comment une première conception de l'amour avait pu se former dans le cerveau de Platon. (PI, 473)

Daniel25, soumis à ce désir d'anéantissement programmé du "moi", consent à se fondre, se dissoudre, *se perdre* dans l'espace et la non-vie. Daniel25, en tant que potentialité en transformations, opère un basculement de ce double mouvement involutif-évolutif de l'être en *l'être-là* puis en *l'être-ailleurs*. Daniel25, enrichi des multiples existences vécues par les avatars-descendants, s'expose à la dissolution océanique, à un "eau-delà" :

Je me baignais longtemps, sous le soleil comme sous la lumière des étoiles, et je ne ressentais rien d'autre qu'une légère sensation obscure et nutritive. [...] Le monde avait trahi. Mon corps m'appartenait pour un bref laps de temps ; je n'atteindrais jamais l'objectif assigné. Le futur était vide ; il était la montagne. Mes rêves étaient peuplés de présences émotives. J'étais, je n'étais plus. La vie était réelle. (PI, 474)

Il ressent les multiples autres, qui induisent autant de plis de consistance du soi, palpiter en lui. Daniel25 qui est lui-même *plus* d'autres s'anéantit dans la mer pour renaître à une nouvelle existence soumise à une éthologie du vide. La non-vie impliquant de passer par la mort pour retrouver le sens de la vie, la dilution de Daniel25 marque l'ultime figure de la déterritorialisation.

La décision d'un exil dit volontaire entraîne la construction du sentiment d'exister du protagoniste rinaldien. Tonio est tout d'abord dépaysé dans sa propre famille où l'éclatement de la structure familiale traditionnelle a anéanti les relations de confiance et d'identification : la figure paternelle perd toute autorité positive en pliant inconsciemment Tonio à un régime de culpabilité et se voit destituée en tant qu'instance respectable ; la figure maternelle joue un rôle dans la honte culturelle, la honte de la pauvreté et la honte des origines sociales qui l'accablent. Tonio est exilé dans sa propre patrie où il est partagé entre la langue corse qu'il côtoie sans vraiment la pratiquer et la langue française, source d'élévation intellectuelle. Enfin, il se sent tiraillé dans l'entre-deux vertigineux car porté par l'élan vers l'ailleurs qui le

pousse à franchir les bornes insulaires et l'être-insulaire toujours menacé d'asphyxie et d'immobilisme. Une situation qui se rapproche de celle vécue par Antoine dans *Les Dames de France* : « Ici, il y a un horizon au-dessus de l'horizon et, au-delà, c'est la vie pleine brillant sous d'autres soleils, et vers laquelle nous allons marcher demain. »<sup>1</sup> Vécu comme une promesse pour Tonio, l'exil s'articule autour d'un schème du franchissement désigné par un déplacement physique réductible à des causalités territoriales et un déplacement psychique intérieur animé par le sentiment du chez-soi et le rapport à la perte : celle de l'origine, de la mémoire autant que de la transmission. La perte s'inscrit moins dans la disparition du lieu que dans la possibilité d'envisager « l'existence du lieu-sans-moi »<sup>2</sup>. Pour Tonio, s'exiler, c'est se défaire du lieu insulaire maudit auquel il se sent asservi car si symboliquement l'exil est vécu comme une fracture, celle-ci est pour lui une véritable délivrance : « je quitterai l'île avec Nora pour m'inscrire au barreau (le barreau de n'importe quelle ville pourvu que je parte) » (MA, 153). Par une figure d'inversion, l'exil, perçu comme une mort symbolique, devient une renaissance réelle. Avant de pouvoir quitter la Corse, les suppliques de Tonio ne sont pas s'en rappeler la prière que Saint-Augustin adresse à Dieu :

Mais je retombe en ce bas monde dont le poids m'accable, je redeviens la proie de mes habitudes, elles me tiennent, et malgré mes larmes, elles ne me lâchent pas. Tant est lourd le fardeau de l'accoutumance ! Je ne veux pas être où je suis et je ne puis être où je veux : misère de part et d'autre !<sup>3</sup>

De fait, l'exil est une chance qui prend racine dans la logique traumatique de Tonio. En effet, la mémoire de l'être contraste avec l'oubli de l'île faisant du monde continental le lieu de l'exil. Pour le protagoniste rinaldien, l'existence insulaire est une demi-vie et l'exil contribue à la complétude de l'être et apparaît comme la quête d'un moi incomplet. À demi vivant, ressassant son malaise sur une île funèbre qui le marque d'un destin spectral, la Corse n'est autre que la métonymie de la tombe :

De son pays, depuis toujours, les meilleurs s'en allaient, et lui y était retourné. (Les meilleurs ne supportent pas cette impression que l'on a de descendre vivant au tombeau, et ne songent qu'à fuir ; à fuir n'importe où, quitte à se résigner ailleurs à une misère plus profonde encore, pourvu qu'elle soit mouvement, qu'elle accorde une chance à l'imprévu, au miracle dont on ne peut même pas dans l'île entretenir l'espérance quand on regarde

---

<sup>1</sup> Angelo RINALDI, *Les Dames de France*, op. cit., p. 105.

<sup>2</sup> Lya TOURN, *Travail de l'exil, deuil, déracinement, identité expatriée*, Lille, ANRT, 2003, p. 13.

<sup>3</sup> Saint AUGUSTIN, *Les Confessions*, Paris, Flammarion, 1999, p. 248.

autour de soi ceux qui ne sont jamais partis, les laissés-pour-compte, corps et âme à l'image de la végétation, rabougrie parce qu'elle dépense toute sa sève à pousser des racines dans la terre, à la recherche des ténèbres.) (MA, 193-4)

C'est avec cette description que par inversion Tonio met l'accent sur son manque d'enracinement pour se montrer hors sol et hors soi. Ainsi en se coupant de son territoire, il se coupe également d'avec l'Histoire insulaire car bien qu'il connaisse les deux, il n'est pas prêt à supporter le poids des déterminations phénoménologiques originelles. La Corse natale est alors vécue sur le mode de l'évitement. Si selon la formule de Martin Heidegger, « Être homme veut dire : être sur terre comme mortel, c'est-à-dire : habiter »<sup>1</sup>, Tonio doit par l'exil créer et reconstruire un chez soi hors de l'ici insulaire. Contrairement aux personnages biancarelliens et houellebecquiens, l'exil chez Tonio implique un retour à l'origine, au lieu natal, puisque souterrainement l'exil renforce la prégnance du territoire insulaire : « Mais, s'il y a plus d'un stratagème pour s'évader d'une ville, on ne ruse pas avec les îles, on ne s'en arrache pas, quand on y parvient, sans que quelque chose au fond de soi se casse à jamais. »<sup>2</sup> Demeure alors la quête fantasmée de l'origine en dépit ou à cause d'un souvenir dont la douleur s'efface en apparence avec le temps. De retour chez lui, l'exilé se laisse submerger par une "suprasensibilité" à l'égard des signes insulaires et c'est ainsi que Tonio choisira de finir sa vie en Corse.

Le départ biancarellien, l'errance houellebecquienne et l'exil volontaire rinaldien induisent trois modalités distinctes de la thématique du déplacement. Marc-Antoine, Daniell et Tonio entrent alors dans une phase de *dis-location* modifiant substantiellement l'objet de l'idéalisation. Le départ à Barcelone est le signe d'une renaissance intérieure qui est elle-même la conséquence d'une véritable mobilisation de soi. L'ailleurs offre la possibilité de dépasser le grave moment de crise identitaire qui ronge Marc-Antoine. Dépersonnalisé, Daniell, quant à lui, semble une ombre, un spectre qui erre comme en état d'apesanteur sur une terre disloquée traçant sa tristesse sur tous les sillons du monde. Enfin, Tonio s'exile avec la détermination farouche d'oublier la Corse. L'espace insulaire a cassé le processus de développement identitaire du personnage rinaldien qui a exacerbé des rancœurs vis-à-vis d'une société corse qui a rejeté l'un des siens. Mais l'appel du retour, pouvant être perçu comme un retour en arrière, est trop fort et l'exil n'est alors que temporaire. La boucle est

---

<sup>1</sup> Martin HEIDEGGER, *Essais et conférences*, préfacé par Jean BEAUFRET, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993, p. 173.

<sup>2</sup> Angelo RINALDI, *L'Éducation de l'oubli*, op. cit., p. 204.

bouclée et en y repensant dans exil n'entend-on pas le mot île ? Doit-on partir pour mieux revenir ?

#### IV.B.5. La simplicité ou l'exil stylistique

La *simplicité* qui est « [l']ensemble des solutions trouvées par les organismes vivants pour que, malgré la complexité des processus naturels, le cerveau puisse préparer l'acte et en projeter les conséquences »<sup>1</sup> demeure une notion particulièrement productive quand il s'agit de comprendre comment la littérature (entre autres) permet de résoudre par l'élégance d'une réponse simple (une narration) toute une série de problèmes trop complexes pour être abordés et solutionnés frontalement, mais aussi de saisir pourquoi et comment cette même littérature vient enrichir, dans un processus sans fin, cette complexité. Il va de soi que cette réponse offerte par l'œuvre littéraire se tient non seulement sur le plan des schémas sémantiques qu'elle exploite et remodèle, mais aussi sur celui des structures narratologiques, et enfin sur celui des spécificités stylistiques qui constituent une "signature"<sup>2</sup> singulière mais peut-être aussi collective : la marque d'une époque qu'elle reflète et impacte. La littérature, à l'image du cerveau, est « un répertoire de schèmes sensori-moteurs qui sont autant d'actes possibles et organisant la perception avant même que les stimuli sensoriels ne soient traités ».<sup>3</sup> La complexité est une donnée dûment mesurable en principe (en information, en nombres de niveaux et de circuits, etc.), alors que la simplicité, si elle n'est pas seulement l'inverse de la complexité, est un concept parfaitement abstrait, sinon intuitif. La simplicité serait ainsi une modalité d'un "agir au mieux". La simplicité reconnaissable au geste verbal d'auteurs tels que Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi s'étalonne, dans le domaine de la littérature, sur trois niveaux herméneutiques : le niveau structural, le niveau figuratif et le niveau symbolique. On peut très bien se demander dans quelle mesure la narration, la fiction, ne sont pas pour Michel Houellebecq une modalité de détour "amplifié", impérative certes, pour l'expression de la critique sociétale qu'il véhicule. Si la simplicité, c'est le pragmatisme, la notion de détour dénote l'idée qu'une solution simplexe serait inattendue ou paradoxale et opère un saut qualitatif dans la formation d'une suite d'interactions dans la relation du vivant

<sup>1</sup> Alain BERTHOZ, *La Simplicité*, Paris, Odile Jacob, coll. « Sciences », 2009, p. 12.

<sup>2</sup> Voir Nelson GOODMAN, *Manières de faire des mondes*, Marie-Dominique POPELARD trad., Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 2006. Le style est également défini comme « un air de famille que nous reconnaissons même si nous ne sommes pas en mesure de le décrire, de le détailler ou de l'analyser. » (Antoine COMPAGNON, *Le Démon de la théorie*, op. cit., p. 224.)

<sup>3</sup> Alain BERTHOZ, *Le Sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, coll. « Sciences », 1997, p. 26.

à son milieu. Le détour défini par Walter Benjamin comme « renoncement au cours ininterrompu de l'intention »<sup>1</sup> entrouvre la porte de la vérité. À nous d'y faire le premier pas.

La simplicité permet de réfléchir à la "texture" elle-même, à l'écriture et ses caractéristiques et différences, dans une perspective intégrant la narratologie et/ou la poétique et pas uniquement la thématique. Elle permet de jongler avec les concepts mis en place pour explorer les structures syntaxiques, lexicales, car la couche sémantique n'est que peu d'utilité dans cette configuration.

Transgressant la langue conventionnelle, la grossièreté, la vulgarité ont envahi par petites touches l'espace littéraire de Marcu Biancarelli et de Michel Houellebecq. La grossièreté repose sur une triple tension : la portée libératrice, brute et brutale de celui qui la prononce, la perturbation injurieuse qu'elle engendre par celui qui la reçoit et la juge choquante ou pas puis l'analyse qu'en fait celui qui la lit s'attardant sur la forme et sur l'usage déviant de la parole, sur l'imaginaire prescriptif attaché à la langue : « La censure bâillonne. Elle réduit au silence. Mais elle ne violente pas la langue. Seul l'abus de langage la violente en la dénaturant. [...] Peut-être, pour exprimer ce second effet, faudrait-il créer le mot SENSURE, qui par rapport à l'autre indiquerait la privation de sens et non la privation de parole. »<sup>2</sup> Alors, assiste-t-on à une langue déliée ou un délit de langue ? Que ce soit sur le plan existentiel, typologique ou évaluatif, l'injure se définit pluriellement :

Les linguistes tentent de cerner l'injure par les particularités sémantiques ou stylistiques qu'ils y repèrent, à l'appui des théories qu'ils avancent. Les historiens se réfèrent à l'injure pour illustrer la nature du conflit, retrouver les termes qui ont été employés par des personnages célèbres, ou lors d'une période particulière. Les psychologues s'intéressent à l'injure comme manifestation agressive, compulsive, et y voient le symptôme de telle ou telle pathologie. Les sociologues s'attachent à ce qu'ils nomment violence verbale et incivilités pour étudier telle ou telle frange de la population qui s'y adonne tout particulièrement. Enfin les juristes s'emploient à définir l'injure comme délit afin d'y appliquer une sanction.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Walter BENJAMIN, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2000, p. 24.

<sup>2</sup> Bernard NOËL, « L'outrage aux mots » (p. 147-166.) in *Le Château de Cène*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1992, p. 157-8.

<sup>3</sup> Évelyne LARGUÈCHE, « L'injure à la trace » (p. 75-93) in Dominique LAGORGETTE (dir.), *Les Insultes en français : de la recherche fondamentale à ses applications (linguistique, littérature, histoire, droit)*, Chambéry, Université de Savoie, coll. « Langages », 2009, p. 75.

Toutefois, il convient de ne pas sous-estimer le contexte dans lequel est proférée une locution grossière puisqu'il renseigne sur l'interprétation à adopter face à ce phénomène de "mauvaise langue", agrammaticale et s'éloignant de la norme. Selon Catherine Kerbrat-Orecchioni, les

évaluatifs axiologiques portent, sur l'objet dénoté par le substantif qu'ils déterminent, un jugement de valeur, positif ou négatif. [...] Pour les substantifs axiologiques, nous avons été amenée à distinguer ceux qui sont marqués de façon relativement stable d'un trait de (dé)valorisation attaché au sémème de l'unité et ceux qui, dans tel idiolecte ou tel contexte particuliers, peuvent occasionnellement se charger d'une connotation axiologique.<sup>1</sup>

L'insulte dévalorisante, blessante, provoquante, se pare d'un aspect négatif et se choisit pour sa valeur expressive. Elle qui s'articule comme un jeu de langage est également tributaire de l'intention avec laquelle elle est émise. La répétition, le rythme graduel, l'intonation excessive, les enclosures prédicatives injurieuses associées à n'importe quel substantif neutre ou nom propre, soulignent l'effet perlocutoire de l'injure :

— Ça te surprend que j'aie du goût alors que je travaille pour un journal *de merde* ?  
(PI, 33) (Je souligne)

je claquai des milliers d'euros en payant des coupes de champagne français à des Roumaines *abruties* qui n'en refuseraient pas moins, dix minutes plus tard, de me sucer sans capote. (PI, 104) (Je souligne)

« Ne tire pas, dit Don Pierre, il va être gentil. Et maintenant, *espèce d'enculé*, tu me laisses entrer. » (MU, 229) (Je souligne)

Voir leurs *sales gueules* livides et pleines de déception et, tu sais... que ce pharmacien *de merde* ne sache plus où se mettre ! Mais non ! Je vais mourir et j'aurais encore à les supporter jusqu'à la fin. Et quand ce ne sera plus celui-là, de maire, il va falloir qu'on supporte son fils, et puis son petit-fils, et comme ça jusqu'à la disparition finale de cet endroit *de merde*. (MU, 71-2) (Je souligne)

Si l'injure ou l'invective demeurent une figure rhétorique travaillée et d'interpellation, liée au face à face, la présence d'appellatifs axiologiques péjoratifs souligne le côté jouissif de la vulgarité : « elle avait l'air d'une *belle salope* » (PI, 158), « cette *infernale petite salope* » (PI, 215), « Tu es une *salope*, une *sacrée salope*, je le savais, j'avais compris que tu étais une *traînée* » (MU, 109). Ainsi, l'usage de mots grossiers, vulgaires, comme outrage à la langue,

<sup>1</sup> Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 91.

chez Marcu Biancarelli et Michel Houellebecq interpelle et interroge ce processus complexe, situationnel et interactionnel. Ne constitue-t-il pas comme une tentative désespérée, vaine, panique en quelque sorte, de fragmenter l'île du langage convenu, introduire des îlots de révolte et de provocation dans la phrase ? Mais pourquoi est-ce si peu efficace ? N'est-ce pas parce qu'en définitive, tout se joue au niveau de la grammaire et non pas du lexique : « Faire des néologismes ou des archaïsmes dans le langage, préférer le rare et l'étrange, viser à la richesse des expressions plutôt qu'à la restriction, c'est toujours le signe d'un goût qui n'a pas encore atteint sa maturité ou qui est déjà corrompu. »<sup>1</sup> La grammaire n'est-elle pas selon Friedrich Nietzsche le dernier refuge de Dieu, autrement dit du Sens ? Le langage se veut comme une matrice de réflexion et la pensée ne devient consciente que grâce à lui car « mieux écrire signifie en même temps penser mieux »<sup>2</sup>. De fait, il devient indispensable dans la conception relationnelle de l'homme au monde. Le "text'île" biancarellien et houellebecquien se tisse des multiples couches du langage et les actes du langage, à l'image du schème, s'entrelacent, s'entremêlent, interagissent les uns avec les autres et inversement. Le discursif, le non-discursif et le pré-linguistique fusionnent dans des formes de violence qui suggèrent peut-être que l'homme n'est plus ou, plus probablement que l'individu n'est pas encore advenu.

*La Possibilité d'une île* et *Murtoriu : Ballade des innocents* partagent des moyens stylistiques pour rapprocher l'histoire fictionnelle et le réel. Dès lors, le narrateur-personnage via la récurrence d'énoncés aphoristiques, participe à l'élaboration d'une forme d'énigme narratologique. Face aux interventions que Daniel I fait en voix propre, l'énonciateur s'éclipse instillant de fait un doute quant au statut du narrateur :

La seule chose qui puisse vous enlever vos dernières illusions sur l'humanité, c'est de gagner rapidement une somme d'argent importante ; alors on les voit arriver, les vautours hypocrites. Il est capital, pour que le dessillement s'opère, de *gagner* cette somme d'argent : les riches véritables, nés riches, et n'ayant jamais connu d'autre ambiance que la richesse, semblent immunisés contre le phénomène, comme s'ils avaient hérité avec leur richesse d'une sorte de cynisme inconscient, impensé, qui leur fait savoir d'entrée de jeu qu'à peu près toutes les personnes qu'ils seront amenés à rencontrer n'auront d'autre but que de leur soutirer leur argent par tous les moyens imaginables ; ils se comportent ainsi avec prudence, et conservent en général leur capital intact. (*PI*, 64)

<sup>1</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Humain, trop humain*, Paris, Le livre de poche, coll. « Les Classiques de la Philosophie », 2015, p. 593.

<sup>2</sup> Friedrich NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 578.



Le schéma se répète également avec Marc-Antoine que révulse l'immoralité de « l'ignoble piston » :

Être intelligent, cela consiste simplement à connaître les bonnes personnes, à comprendre que la distance entre celui qui désire un appui et celui qui peut l'offrir n'est pas immense. L'intelligence, l'adaptabilité au système, c'est pouvoir estimer la juste distance de l'un à l'autre et saisir intuitivement la manière selon laquelle on pourra en tirer un quelconque bénéfice. D'aucuns appliquent la règle tous azimuts. C'est une vraie manière d'être. (MU, 218-9)

Ces passages définis à valeur de vérité générale apparaissent comme des îles gnomiques morcelant le flot continu du récit proprement dit et sur lesquelles s'ancre le lecteur pour y déceler la présence d'un auteur tout à la fois impliqué et implicite. Daniell parsème son texte d'aphorismes cinglants : « L'amour non partagé est une hémorragie » (PI, 309) ; « La vie commence à cinquante ans, c'est vrai ; à ceci près qu'elle se termine à quarante » (PI, 25). En interrogeant le monde par des digressions qui interpellent le lecteur et par ce que Jean-François Lyotard appelle l'« aporie logique de l'autorisation »<sup>1</sup>, Marcu Biancarelli et Michel Houellebecq font interagir leurs romans avec le réel :

Autrement dit, dès lors qu'on élargit le champ de la question de la référence au-delà de celle des noms propres vers celle des relations entre les prédications feintes et les états de fait tenus pour vrais dans le monde réel, on voit que le lien entre la fiction et la réalité ne saurait être rompu. Un récit fictif qui ne serait pas lié par mille fils à ce que nous tenons pour vrai concernant le monde réel, et qui par conséquent cesserait d'être jugé en partie selon sa conformité à ce savoir, serait illisible, incompréhensible au sens fort du terme.<sup>2</sup>

Les digressions enchâssées dans les récits fictionnels impliquent la pensée d'un processus d'auto-engendrement où le visage de l'auteur se dissocie en de multiples masques pour se déterminer "lui-même" et revendiquer la propriété de son identité. Les digressions renforcent

---

<sup>1</sup> Jean-François LYOTARD, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 1986, p. 85. Je cite également : « Si maintenant on se demande qui peut être y pour détenir cette autorité législative, on est vite renvoyé aux apories habituelles. Le cercle vicieux : y a autorité sur x parce que x autorise y à l'avoir ; la pétition de principe : l'autorisation autorise l'autorité, c'est-à-dire : c'est la phrase normative qui autorise y à normer ; la régression à l'infini : x est autorisé par y qui est autorisé par z, etc. ; le paradoxe de l'idiote (au sens de Wittgenstein) : Dieu, ou la Vie, ou un grand A quelconque, désigne y pour exercer l'autorité, mais y est le seul témoin de cette révélation » (*ibid.*, p. 69).

<sup>2</sup> Jean-Marie SCHAEFFER, « Le récit fictif » in Jean BESSIÈRE (dir.), *Modernité, fiction, déconstruction*, Paris, Lettres modernes, coll. « Études romanesques », n° 2, 1994, p. 55.

la présence de l'auteur et autorisent le lecteur à unir en une seule et même vision l'auteur et le narrateur :

[Les digressions] expriment des opinions (croyances) au sujet du monde réel. Une forme typique de digression « imagée » est la maxime : « Toutes les familles heureuses se ressemblent, mais chaque famille malheureuse l'est à sa façon. » Mais on trouve des digressions de plus grande extension, telles que des réflexions ou des essais [...]. La sémantique de ces digressions est déterminée par le fait qu'elles prétendent être valides dans le monde réel ; par conséquent, elles sont sujettes aux conditions de vérité propres aux textes factuels. Le lecteur ou l'interprète (qui ressent habituellement que ces digressions expriment les opinions propres à l'auteur) a le droit de demander si elles sont vraies ou fausses dans le monde réel.<sup>1</sup>

Derrière les masques qui préfigurent autant de voix, c'est le « fondement mystique de l'autorité »<sup>2</sup> qui légitime dans un processus d'« auto-autorisation »<sup>3</sup> la présence logiquement possible de l'auteur.

Les digressions excluent les narrateurs-personnages et « [on] dirait des événements blancs qui n'arrivent pas à concerner vraiment celui qui les provoque ou les subit, même quand ils le frappent dans sa chair : des événements dont le porteur, un homme intérieurement mort, comme dit Lumet, a hâte de se débarrasser. »<sup>4</sup> Le passage du « je » au « il » au sein de la narration atteste d'un renversement de l'identification. Gilles Deleuze ajoute :

On objecte que le spectateur s'est toujours trouvé devant des descriptions [...]. Mais ce n'est pas la question. Car les personnages, eux, réagissaient aux situations ; même quand l'un d'eux se trouvait réduit à l'état d'impuissance, était ligoté ou bâillonné, en vertu des accidents de l'action. Ce que le spectateur percevait, c'était donc une image sensori-motrice, à laquelle il participait plus ou moins, par identification avec les personnages. [...] Mais maintenant, c'est que l'identification se renverse effectivement : le personnage est devenu une sorte de spectateur.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Lubomir DOLEZEL, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Raphaël BARONI trad., Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998, p. 27.

<sup>2</sup> Voir Jacques DERRIDA, *Force de loi. Le fondement mystique de l'autorité*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1994

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>4</sup> Gilles DELEUZE, *L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 279-280.

<sup>5</sup> Gilles DELEUZE, *L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 9.

Les digressions opèrent donc une rupture du schème sensori-moteur, perçu comme « un enchaînement de perceptions et d'actions par l'intermédiaire d'affections »<sup>1</sup>, dans la destinée de Marc-Antoine et Daniell.

Les digressions sont également présentes dans la narration rinaldienne dont le style d'une épaisseur proustienne, jugé institutionnel et académique, n'atteint pas selon les reproches<sup>2</sup> l'illustre virtuosité de son modèle. La phrase longue en est la caractéristique la plus affirmée. Lorsqu'il évoque Daisy, une américaine raffinée rencontrée à Venise, Tonio se montre à la fois réflexif et sensible :

L'élégante dont j'ai parlé autant que de ma propre fille, et dont je suis probablement le seul au monde à me souvenir encore — mais n'est-ce pas par là qu'elle m'attache ? —, si j'en ai gardé si longtemps l'image, c'est que la frivolité de ses attitudes, trop délibérée pour n'être pas un masque — nous le découvrîmes quand Nora, après bien des manèges, réussit à lier connaissance avec elle au Florian —, cachait cette belle volonté de bonheur qui définissait à mes yeux les héroïnes stendhaliennes dont je rêvais. (MA, 140)

Une phrase qui trouve un écho dans l'œuvre de Marcel Proust :

Ce n'est pas seulement que cet état fût agréable. C'est surtout que (comme la tension plus grande d'une corde ou la vibration plus rapide d'un nerf produit une sonorité ou une couleur différente) il donnait une autre tonalité à ce que je voyais, il m'introduisait comme acteur dans un univers inconnu et infiniment plus intéressant ; cette belle fille que j'apercevais encore, tandis que le train accélérât sa marche, c'était comme une partie d'une vie autre que celle que je connaissais, séparée d'elle par un liseré, et où les sensations qu'éveillaient les objets n'étaient plus les mêmes, et d'où sortir maintenant eût été comme mourir à moi-même.<sup>3</sup>

Structurées autour de ressentiments personnels et de vérité générale, les deux phrases s'articulent autour d'un processus d'accumulation s'échelonnant sur plusieurs niveaux. La phrase proustienne se clôt sur une sentence mortuaire quand celle d'Angelo Rinaldi se termine sur une note plus joyeuse stimulant l'imaginaire. Les disjonctions de longueur

<sup>1</sup> Gilles DELEUZE, *Cinéma*, Paris, Gallimard, coll. « À voix haute », 2006, disque 5, piste 2.

<sup>2</sup> Angelo RINALDI, « Qui a (encore) peur d'Angelo Rinaldi ? » par Daniel GARCIA, article en ligne (URL : [http://www.lexpress.fr/culture/livre/qui-a-encore-peur-d-angelo-rinaldi\\_811365.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/qui-a-encore-peur-d-angelo-rinaldi_811365.html)). Je pense à ce passage précisément : « Quand je veux lire du Proust, je ne lis pas Angelo Rinaldi, je lis Proust », avait lancé Philippe Djian (c'était en 1983). Jean-Edern Hallier s'était montré plus féroce, rebaptisant Rinaldi « Tom Proust ».

<sup>3</sup> Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu. Tome II. À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 2<sup>ème</sup> partie, *op. cit.*, p. 226.

variable insérées entre les groupes de mots présents dans l'extrait de *La Maison des Atlantes* donnent l'impression d'une phrase à tiroirs renforcée par effet de clausule, marqué par le tiret, pouvant provoquer un sentiment de saturation ou d'allongement pour y enchâsser d'autres locutions. La phrase rinaldienne alterne détails narratifs et éléments cadratifs qui participent à ce foisonnement apparemment déstructuré. Elle déploie monologue intérieur, perceptions actuelles de Tonio, interpellation du lecteur et remémoration d'événements antérieurs. La phrase longue rinaldienne souhaite exprimer dans son unité le multiple. Claude Simon d'ailleurs tâchait d'expliquer cette démarche narrative : « La peinture a une grande supériorité sur l'écriture : la simultanéité. Vous voyez un retable : il représente diverses scènes de la vie d'un personnage que vous pouvez embrasser d'un coup d'œil. Il me plairait de parvenir à m'expliquer ainsi. »<sup>1</sup> Ainsi la phrase rinaldienne demeure l'exemple concret de la définition qu'avancait Albert Dauzat :

Telle est la phrase française, qui sait tour à tour, suivant le nombre, la qualité, l'ordre des matériaux employés, être courte et logique, disloquée et impressive, ou dont les longs plis, savamment diaprés, épousent dans leur variété et leur ampleur toutes les formes, toutes les modalités du jugement, du raisonnement, de l'émotion humaine.<sup>2</sup>

La "belle langue" et la "belle phrase" rinaldiennes sont des signes d'une mémoire de type proustien très passéiste et très "continentale" qui constitue comme un dédain à l'égard du caractère souvent fruste des langues minorées (à l'époque de Tonio du moins), voire du français actuel devenu si pauvre :

Quelques victimes d'une sorte de régression infantile s'efforcent, là-bas, de promouvoir, au détriment du français, un dialecte certes inséparable de la douceur œdipienne des choses, mais dénué de la richesse de la langue de Dante. À la surface des sentiments et des idées, le dialecte ne creuse pas plus profondément qu'une bêche, quand il faut, pour atteindre les profondeurs, les instruments du forage d'une langue à chefs-d'œuvre, telle que le français, dont la garde, la défense et l'accroissement des richesses vous incombent.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Claude SIMON, « Je cherche à suivre au mieux la démarche claudicante de mon esprit » in *La Tribune de Lausanne*, 20 octobre 1959, cité in Stuart SYKES, *Les Romans de Claude Simon*, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1979, p. 32.

<sup>2</sup> Albert DAUZAT, *Le Génie de la langue française*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1943, p. 255.

<sup>3</sup> Extrait du discours de réception qu'Angelo Rinaldi a prononcé sous la Coupole le 21 novembre 2002. Disponible en intégralité sur le site de l'Académie Française : <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-et-reponse-de-jean-francois-deniau>

Enfin, les trois romans que sont *Murtoriu : Ballade des innocents*, *La Possibilité d'une île* et *La Maison des Atlantes* trouvent un point commun dans une définition lapidaire signée Angelo Rinaldi : « Un roman, c'est une dépression nerveuse dominée par la grammaire »<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Phrase prononcée lors de son interview radiophonique mené par Philippe VANDEL lors de l'émission « Tout et son contraire » diffusé sur France Info le 2 novembre 2016. Podcast disponible au téléchargement (URL : [http://www.francetvinfo.fr/replay-radio/tout-et-son-contre/angelo-rinaldi-un-roman-cest-une-depression-nerveuse-dominee-par-la-grammaire\\_1891331.html](http://www.francetvinfo.fr/replay-radio/tout-et-son-contre/angelo-rinaldi-un-roman-cest-une-depression-nerveuse-dominee-par-la-grammaire_1891331.html))

## CONCLUSION

Une vision. Voilà ce qu'expriment les œuvres de Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi. La vision critique d'un déchirement du monde contemporain, la vision de leurs aspirations et de leurs interrogations sur la place qu'ils occupent dans la société, la vision d'une existence jalonnée d'une quête érotique, artistique, mystique, spirituelle, identitaire, la vision de l'humain forgée au carrefour des enjeux culturels et ontologiques, la vision du désespoir et du pessimisme moirés d'humour et d'ironie, la vision de l'autre et de sa présence, la vision d'un désir extrêmement ambivalent sinon mortifère, la vision de l'insularité comme motif structurant dans une perspective génologique, heuristique et herméneutique. Ce sont donc toutes ces représentations mentales, ces îles littéraires, cet essaim d'images surgies du récit, qui façonnent les potentialités et les virtualités contenues dans le schème insulaire.

*Murtoriu : Ballade des innocents, La Possibilité d'une île et La Maison des Atlantes* sont des masques qui renvoient à certaines figures (par exemple : les figures du romanesque), se déchiffrent en fonction d'elles dans l'expérience herméneutique du texte et s'inscrivent dans un cadre général qui est celui du Visage de l'œuvre. Autrement dit, l'implémentation<sup>1</sup>, qui est pour Nelson Goodman l'actualisation de l'œuvre par sa réception, traverse le masque sémantico-structurel en ayant toujours pour horizon d'attente<sup>2</sup> l'idée de l'art et les schèmes figuraux. C'est bien là la raison pour laquelle n'importe quel texte peut faire l'objet d'une lecture littéraire. Tout est donc affaire d'intentionnalité. Une citation présente dans l'ouvrage de Jean-Claude Michéa, *L'Enseignement de l'ignorance*, n'est pas sans éloquence quant aux caractéristiques du masque littéraire et de ses outrances (en excès ou en privation) : « S'il peut

---

<sup>1</sup> « L'implémentation d'une œuvre peut être distinguée de sa réalisation (*exécution*) [...] La réalisation consiste à produire une œuvre, l'implémentation consiste à la faire fonctionner. [...] [D]ans l'implémentation, j'inclus tout ce qui permet à une œuvre de fonctionner. Or, une œuvre fonctionne, selon moi, dans la mesure où elle est comprise, où ce qu'elle symbolise et la façon dont elle le symbolise [...] est discerné et affecte la façon dont nous organisons et percevons un monde ». (Nelson GOODMAN, *L'Art en théorie et en action*, Jean-Pierre COMETTI et Roger POUIVET trad., Édition de l'Éclat, coll. « Tiré à part », 1996, p. 54-55.)

<sup>2</sup> Ainsi, pour H.R Jauss, « la lecture d'une œuvre nouvelle s'inscrit toujours sur le fond des lectures antérieures et des règles et codes qu'elles ont habitués le lecteur à reconnaître. Elle mobilise également son expérience du monde. Aussi, la lecture est-elle toujours une « perception guidée ». [...] [Dès lors, la réception d'une œuvre littéraire est considérée comme un] « processus socio-historique liée à un horizon d'attente culturellement défini ». (Nathalie PIÉGAY-GROS, *Le lecteur, op. cit.*, p. 54.)

y avoir la moindre chance d'atteindre l'oreille de l'autre, ce n'est qu'en donnant le plus de tranchant possible à son propos. Les temps heureux où l'on pourrait s'en dispenser, où l'on pourrait éviter l'outrance et faire dans la sobriété, ne sont pas encore venus. »<sup>1</sup> Cette formule s'applique parfaitement aux textes de Marcu Biancarelli et de Michel Houellebecq, et il faut aller chercher derrière le masque de leurs outrances, les figures plus générales de l'humanité auxquelles ils renvoient et qu'ils masquent le plus souvent, jusqu'à atteindre l'idée de l'art à laquelle ils se réfèrent et aux fonctions duquel ils se remettent.

Les aspects du schème et les procédures de schématisation sont fondamentaux puisque c'est sur eux que repose la possibilité de comprendre comment les œuvres étudiées s'emparent d'un schéma (= masque) insulaire pour lui imprimer leurs variations (= défiguration, configuration) selon la dialectique posée par Ernst Gombrich entre schéma et correction. C'est également sur cette base que pourront se faire sentir les éventuels bouleversements d'ordre pragmatique, voire existentiel que l'œuvre littéraire est susceptible d'induire chez son lecteur. Cet aspect concerne la dimension ontologique de l'œuvre d'art.

De fait, les mouvements mentaux qui relient le visage, la figure et les masques, le schème, les schématisations et les schématismes sont extrêmement fluides. Ils ne cessent, dans une pensée vivante, de monter et de descendre, le déductif ne s'arrête pas de se combiner à l'inductif, la phénoménologie à la métaphysique. Lorsque cette fluidité s'épaissit ou s'endurcit, on est dans le monde défiguré de Michel Houellebecq, dans le monde dévisagé et mal formé de Marcu Biancarelli, dans le monde déchiré du sentiment d'identité d'Angelo Rinaldi. La démarche du processus subconscient du schème est initialement inductive, elle procède du "bas" (empirique, sensoriel, linguistique, intertextuel, etc.) composé de multiples éléments plus ou moins hétérogènes pour remonter vers le haut, une "idée" globale, vague mais se précisant au fur et à mesure par l'enregistrement personnel de stimuli de tous ordres : « Entre ciel et terre, entre l'abstrait du concept et le concret des incarnations réelles, le masque dans l'existence et le schème dans l'écriture sont une conjugaison qui tente de répondre aux secrets de la vie, de l'amour, de l'univers. »<sup>2</sup> Une fois trouvé non pas tant le contenu homogène de l'idée que le "mot" (le concept) susceptible de la porter, le travail d'inspection alors imprégné d'idées-valeurs fait chemin inverse impliquant que d'autres idées naissent de l'idée primordiale : quelles représentations géométriques, quelles couleurs, quelles

---

<sup>1</sup> Épigraphe issue de l'ouvrage de Günther ANDERS, *De la Bombe*, citée dans Jean-Claude MICHÉA, *L'Enseignement de l'ignorance*, *op. cit.*

<sup>2</sup> Jacques ISOLERY, *François Augiéras : Trajectoire d'une Ronce*, *op. cit.*, p. 73.

matières, quelles formes, etc. ? Henri Planchon donne à ce propos une définition lumineuse sur ce phénomène de modélisation :

l'élaboration d'une modélisation se rapproche de l'écriture d'un poème, où pour mieux traduire ses émotions, on s'autorise certaines licences, on enfreint certaines lois afin de dégager une émotion, une esthétique qui pourra aider l'approche de l'indicible, de ce monde presque incommunicable que le poète vit pleinement et qu'il met tous ses efforts à partager avec d'autres. Le poète tente de construire ce qui peut se montrer et qui ne peut se dire. Lire un poème, ce n'est pas être uniquement à l'écoute, ni dans une observation attentive, c'est pénétrer la pensée de l'auteur à travers soi. Un poème, comme une modélisation, ne s'appréhende pas comme un objet, il se partage.<sup>1</sup>

La pensée d'Alain Berthoz sur la simplicité éclaire également le concept de schème : « l'idée d'Ockham est subtile : les formes abstraites de la pensée — les “concepts”, les “intentions”, les “similitudes” avec le monde extérieur, les “intellections” — sont des signes mentaux qu'il n'y a aucune raison de distinguer de l'acte lui-même d'“intelliger” ».<sup>2</sup> Le schème est donc un processus de simplexification des perceptions du monde, un producteur d'images, stimulant une intuition dynamique du fonctionnement matériel et idéal. Une nuance s'établit avec la pensée de Robert Estivals qui privilégie le processus de schématisation et pour qui le schème est une intuition structurée, « une donnée immédiate et brève de la conscience [...] un fait fugitif »<sup>3</sup>. Le schème est une puissance de figuration, une matrice figurale, qui se situe en deçà des objets représentés : « Il est créateur, parce que, contrairement à l'image, il existe à l'état de pure tendance et peut sans cesse être actualisé »<sup>4</sup>. Ces motifs produisent chez Marcu Biancarelli, la crise existentielle, la décomposition du monde rural, le deuil personnel et celui du père, l'emprisonnement social ; chez Michel Houellebecq, la détresse du rejet, la vieillesse repoussante, le désir érotique inassouvi, les corps-sexes féminins et masculins décriés, la consommation-consumation d'un capitalisme enrégé ; chez Angelo Rinaldi, la honte parentale, l'*imago* maternelle, l'abandon paternel, l'aliénation insulaire, l'envie d'ailleurs, l'amour passionnel comme reliquat de l'angoisse.

---

<sup>1</sup> Henri PLANCHON, *La modélisation et les modélisations. ACIM : Activité Cognitive Images Modélisées*. Article en ligne (URL : <http://acim.ouvaton.org/spip.php?article14>)

<sup>2</sup> Alain BERTHOZ, *La Simplicité, op. cit.*, p. 211.

<sup>3</sup> Robert ESTIVALS, *Théorie générale de la schématisation*, Tome 3, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 90.

<sup>4</sup> Éric MANGUELIN, « Schème, schématisation, schématisme » (p. 19-39), in Jean-Pierre MOUREY et Béatrice RAMAUT-CHAVASSUS, *Miroirs, fragments, mosaïques. Schèmes et création dans l'art du XXe siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. « Travaux du CIEREC Arts », 2005, p. 22.



L'objectif de cette thèse a été d'interroger ce que le schème insulaire recouvrait comme réalité psychique, ce qu'il induisait comme comportements de la part des personnages, mais surtout la façon dont ce schème s'incarnait dans l'écriture mais aussi au niveau de la lecture. Le schème insulaire constitue une sorte de mise en abyme au sein de l'œuvre des processus d'interprétation et de signification que ces œuvres déclenchent non seulement dans le rapport des personnages entre eux mais surtout dans celui que le lecteur investit. La Corse et Lanzarote génèrent un schème spatial de territoire "au bout" du monde ou "au milieu" des flots. En définitive, le schème insulaire polarise des évocations sensorielles, intuitives, spontanées, et des résonances affectives et idéologiques.

Les dynamiques du schème permettent de saisir comment la mise en perspective d'œuvres littéraires permet d'illustrer l'articulation, selon un processus de continuité mais aussi de rupture, entre une réalité sociétale concrète, une "idée" à la fois complexe et intuitive du caractère spécifique de l'île, les concepts qui permettent de donner corps à cette idée et ses actualisations dans différents imaginaires insulaires. La structure herméneutique circulaire du travail engagé dans cette thèse finit par refléter non seulement celle, également circulaire, du schème mais aussi celle de son objet d'étude ; elle rend compte à la fois des processus de production des textes et des enjeux de leur réception. Il s'agit toutefois d'un cercle dynamique qui s'avère soit "ouvert" dans la perspective des différences, soit "fermé" dans la pétrification passéiste d'une fiction identitaire.

Les touches ironiques, pénétrantes dans la pénombre de l'humour, qui émaillent *Murtoriu : Ballade des innocents*, *La Possibilité d'une île* et *La Maison des Atlantes* participent à l'incarnation du schème, enserré entre abstraction et représentations. L'ironie, l'humour et le sarcasme, liés par leurs caractères malléables, articulent un multiple schème comique perturbateur. En premier lieu, celui du désenchantement du monde biancarellien où les protagonistes connaissent des phases d'émergence du sentiment de solitude, des moments de renoncement et des perspectives de reconstruction. Un schème qui nous aide ensuite à repérer dans le roman houellebecquien, la déconstruction de l'individu rongé par la dépression et de la société moribonde souffrant de la dérive libérale. Et celui, pour conclure, du lâcher-prise rinaldien qui module une période de crise identitaire propice au jaillissement du ressentiment du personnage principal résultant de tourments intellectuels et d'expériences traumatiques qui débordent le cadre étroit de son destin insulaire. Avec leur verve ironique mordante et leur humour noir à la saveur amère, Marc-Antoine et Daniell aspirent à transcender leur médiocrité supposée, leurs pulsions autodestructrices, leurs désirs de renouveau :

Lire Houellebecq nous permet de satisfaire la part d'agressivité plus ou moins abondante et latente en chacun de nous. Le névrosé auteur établit un lien de relation avec le névrosé qui sommeille dans son lecteur et ainsi le comique négatif devient le domaine d'une libération compensatrice.<sup>1</sup>

Tonio use et abuse du sarcasme né de l'entrelacement de l'aigreur et de l'emportement pour marquer la distance qu'il souhaite établir avec l'insularité à laquelle pourtant il est assimilé au profit d'un idéal continental à même de répondre favorablement à ses envies d'ailleurs et à ses convictions. L'ironie, l'humour noir anti-social et le sarcasme vont permettre d'assouvir le caractère subversif et nihiliste des personnages principaux engendré par un réel jugé décevant et à la dérive. Tout ceci, sans encourir le risque de se détourner du cheminement d'une pensée qui insuffle de l'incongruité entre le récit et la réalité :

Le grand ironiste apparaît dans des périodes agitées, troublées, incertaines. [...] Alors l'ironiste se retire en lui-même, sans d'ailleurs y séjourner. Il s'y reprend et s'y affermit. Revenant vers le dehors et le public, il questionne les acteurs pour savoir s'ils savent très bien pourquoi ils risquent leur vie, leur bonheur ou leur absence de bonheur, sans compter le bonheur des autres ou leur malheur. [...] L'ironiste prend conscience de la distance qui, déjà et devant lui, sépare les points brillants de ces constellations : les actes, les projets, les représentations, les hommes, et remplit d'ombres les intervalles.<sup>2</sup>

Face à l'intuition de l'Autre, à la relation à l'Autre, au regard du jugement, Marc-Antoine, Daniell et Tonio ont conscience des masques ironiques, humoristiques, sarcastiques qu'ils revêtent pour eux et envers le monde face à une pensée tragique. Ces trois modalisations d'un ressort comique qui parcourt les textes dessinent « des réponses fondamentales de l'homme confronté à sa situation existentielle »<sup>3</sup>. Si l'ironie, l'humour et le sarcasme font écho à une dérision du réel pour mieux se prémunir de sa violence, ils ne demeurent jamais un refuge sûr. Engagés dans une lutte existentielle pour s'affirmer et se défaire de la bride serrée du réel miné par les injustices et les absurdités, Marc-Antoine, Daniell et Tonio jouent avec le langage, l'intention et le sérieux. Tout en revendiquant un rapport ironique au monde, souhaitant suspendre toute croyance à toutes sortes de systèmes écrasants et dogmatiques, les personnages trahissent une réalité pénible pour prendre la raison à rebours, la faire vaciller et

<sup>1</sup> Sabine VAN WESEMAEL, *Michel Houellebecq. Le plaisir du texte*, Paris, L'Harmattan, coll. « Approches littéraires », 2005, p. 206.

<sup>2</sup> Henri LEFÈBVRE, *Introduction à la modernité. Préludes*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1962, p. 15.

<sup>3</sup> Georges MINOIS, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000, p. 13.

tendre à sa déconstruction. Le recours aux figures ironiques, humoristiques et sarcastiques, qui banalisent la réalité autant qu'elles l'illuminent, impulse aux protagonistes la volonté de recoller les morceaux de soi et modélise des schèmes de dispersion et de (ré)intégration. Des schèmes qui eux-mêmes nourrissent l'arborescence narrative du schème insulaire tel qu'il s'incarne dans *Murtoriu : Ballade des innocents*, *La Possibilité d'une île* et *La Maison des Atlantes*. En somme, la mise en abyme d'un schème dans un autre schème dévoilant une série d'emboîtements virtuellement infinie ou quand la poupée gigogne se fait le jouet de la littérature.

L'ironie, l'humour et le sarcasme permettent d'exprimer l'inquiétude existentielle qui ronge les personnages biancarelliens, houellebecquiens et rinaldiens. Marc-Antoine et Tonio sont livrés aux supplices de la solitude et de la détresse morale qu'ils ont eux-mêmes entretenus par le repli sur soi et une triple marginalisation : territoriale, sociale, quotidienne. Le sentiment d'isolement, voire de claustration, induit par l'insularité, accentue leur malaise autant qu'il amplifie leur sentiment d'altérité et leur envie d'ailleurs. Daniel est, à quelques nuances près, sujet aux mêmes tourments. Il fustige à la fois le libéralisme sexuel et le libéralisme économique, se considérant comme un perdant du jeu social malgré sa réussite professionnelle. Le malaise existentiel, le mal-être amoureux, la désillusion passionnelle et la crise de reconnaissance nourrissent un schème obsédant de l'exclusion qui place les protagonistes dans une sorte d'enfermement presque définitif et qui joue ici un rôle fondamental dans la détérioration des relations entre les personnages et la société, voire une rupture totale avec les contingences sociales du quotidien et l'évolution de la société souligne encore davantage leurs inadaptations. La vision pessimiste de l'existence est partagée par les protagonistes principaux et l'ennui, que le réel génère au sommet violent de son ascèse, les accable. La définition qu'en donnait Paul Valéry les caractérise :

non l'ennui passager ; non l'ennui par la fatigue, ou l'ennui dont on voit le germe, ou celui dont on sait les bornes ; mais cet ennui parfait, ce pur ennui, cet ennui qui n'a point l'infortune ou l'infirmité pour origine, et qui s'accommode de la plus heureuse à contempler de toutes les conditions, — cet ennui enfin qui n'a d'autre substance que la vie même et d'autre cause seconde que la clairvoyance du vivant. Cet ennui absolu n'est en soi que la vie toute nue, quand elle se regarde clairement.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Cité par Norbert JONARD, *L'Ennui dans la littérature européenne: Des origines à l'aube du XXe siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 1998, p. 7.

Traversées par une insatisfaction brutale et troublées par le réel, leurs existences turbulentes restent sous l'emprise d'une solitude barbare. L'accomplissement de soi, l'absence de passion, l'immobilité de l'attente insulaire corse qui s'oppose à la dynamique de la projection dans l'ailleurs continental, la déconstruction identitaire à travers l'errance houellebecquienne où l'unité de Daniel<sup>25</sup> est restructurée autour du multiple des clones antérieurs, participent aux variables narratives du schème insulaire que déploient *Murtoriu : Ballade des innocents*, *La Possibilité d'une île* et *La Maison des Atlantes* dans des mouvements d'emboîtement gigogne. La quête ontologique des personnages est conditionnée à l'acceptation d'un présent réel et à jamais insatisfaisant et à la croyance d'un futur idéal jamais concrétisé.

La productivité du schème insulaire condense une potentialité infinie dont la dynamique duelle de l'attraction et de la répulsion incitée par le rapport au lieu, à la perception de l'espace, à la trajectoire géographique, est une de ses représentations les plus caractéristiques. L'insularité empoisonne le jugement de Marc-Antoine et Tonio en leur forgeant une identité repliée qui répondra tout de même à l'appel de la découverte de l'ailleurs. Tonio souhaite d'ailleurs s'éloigner de « la ville détestée » (MA, 52) qu'est Bastia :

En fait de pittoresque, notre ville ne pouvait fournir que des personnages exubérants, volubiles, se chamaillant sans cesse, la tête près du bonnet et le cœur sur la main, chantant du matin au soir. Des personnages chargés, en somme, de rappeler que la ville, si lugubre qu'elle fût [...] était au bord de la mer (cette Méditerranée devenue à ce point synonyme d'un bonheur allègre et gambadant que même ceux qui sont nés sur ses bords, qui ne les ont pas quittés et y crèvent de faim, finissent par le croire, pour peu que l'on insiste). (MA, 185)

Le manque de l'*ici* insulaire induit la plénitude du *là-bas* continental. La Corse amorphe, étouffante, sclérosante, s'oppose au continent énergique et l'étroitesse de la vie insulaire est une constante et une menace angoissante. Le ressenti rinaldien se rapproche de celui de Marie Susini :

Je n'ai jamais eu le mal du pays. Dès que l'avion approche de la Corse et que brutalement elle est là, âpre, sinistre, ma gorge se serre, j'ai envie de fuir sur-le-champ, avant même d'avoir posé le pied sur le sol. Dans le temps de ce regard, elle émerge comme le dernier reste de l'immense chaos qui déchira la nuit du monde.<sup>1</sup>

Le mouvement, à savoir le départ migratoire biancarellien et l'exil choisi rinaldien, opère dans l'imaginaire de Marc-Antoine et Tonio une évolution et accorde des qualités positives, revitalisantes : de la stagnation insulaire subie au désir de recommencement que stimule

<sup>1</sup> Marie SUSINI, *La Renfermée, la Corse*, Paris, Seuil, 1981, p. 30-1.

l'ailleurs continental. Le schème du déplacement comme générateur de distances spatio-temporelles et donc de comparaisons et d'évaluations autorise cependant toute velléité de nostalgie comme en témoignent les contacts maintenus entre Marc-Antoine et Trajan et le retour de Tonio sur l'île. La Corse biancarellienne et rinaldienne accentuent la tragédie existentielle et demeurent le lieu de l'inachevé et du non-sens puisque l'horizon fixe et déterminé de l'île, produisant une nostalgie close, séparant les espaces de la pensée et de l'imaginaire, s'oppose à l'horizon mouvant et indéterminé du continent, produisant des pensées tournées vers l'infini. L'incapacité à trouver une osmose entre le *dedans* insulaire et le *dehors* continental, motive le déplacement : l'aller et retour rinaldien et l'aller sans retour biancarellien. Toutefois « l'état insulaire est inné, indépendant du lieu de naissance. Il est donc une forme d'exil qui existe en soi, et, où qu'on aille, on le porte *en et avec soi* ». <sup>1</sup> En définitive, la forme du voyage rinaldien épouse celle du *nostos* ulysséen. Retrouver la Corse se sera *se retrouver* puisque si l'île n'a pas changé, Tonio la ressent et la perçoit différemment parce qu'un autre Moi, nourri des expériences du voyage et d'une pratique de l'Ailleurs, y est retourné cheminant sur les traces de son propre reniement.

Dénonçant les diktats médiatiques, la recherche perpétuelle de la fraîcheur des corps, l'individualisme "narcissique", l'idéologie de marché libérale, la société de consommation, Daniell, naufragé de la vie, trouve pour un temps un refuge en la secte élohimate qui se bâtit sur un discours hédoniste et une volonté eschatologique qui « devait donner naissance à une nouvelle espèce, asexuée et immortelle, ayant dépassé l'individualité, la séparation et le devenir. » <sup>2</sup> Les conflits moraux représentés sont ceux d'une âme à la recherche d'elle-même. L'émotionnel s'articulant avec l'économique, Daniell déplore l'analogie entre l'amour et la logique marchande dans la modernité néolibérale. Lorsque le désir n'est plus, l'homme n'est plus que l'ombre de lui-même. Daniell prend pour référence Arthur Schopenhauer avant de conclure avec le ton d'une révolte résignée : « l'existence humaine ressemble à une représentation théâtrale qui, commencée par des acteurs vivants, serait terminée par des automates revêtus des mêmes costumes ». Je ne voulais pas devenir un automate » (*PI*, 217-8). La découverte de la secte élohimate donnera naissance aux récits de vies qui serviront de supports aux clones dont la diversité de ces voix constitue le kaléidoscope d'un unique visage : celui de Daniel. Face à la crise morale qui marque la dégradation de Daniell,

---

<sup>1</sup> Georgiana LUNGU-BADEA, « Errances autour de soi-même. Sur l'insularité innée, assumée, imposée, individuelle, collective chez Antonio Rinaldis : *L'Isola fatale* et *Dancing Nord* » (p. 163-178), in Andreea GHEORGHIU (dir.), *Dialogues francophones n°17*, Timisoara, Editura Universitatii de Vest, 2011, p. 166.

<sup>2</sup> Michel HOUELLEBECQ, *Les Particules élémentaires op. cit.*, p. 308.

l'élohimisme représente un nouvel intérêt pour ce cynique désabusé. Lanzarote est un espace réduit qui s'ouvre à l'infini et à l'immensité et Daniell<sup>1</sup>, en entreprenant un déplacement vers l'ailleurs qui organise un schème de l'*en-avant*, explore les mutations de l'être. L'opposition réduction-amplification s'organise donc autour du schème insulaire qui fait de Lanzarote, l'île houellebecquienne du renouveau, de l'imaginaire qu'on espère fouler : « Rêver des îles, avec angoisse ou avec joie peu importe, c'est rêver qu'on se sépare, qu'on est déjà séparé, loin des continents, qu'on est seul et perdu — ou bien c'est rêver qu'on repart à zéro, qu'on recrée, qu'on recommence. »<sup>1</sup>

En évitant les écueils de la réflexion philosophique, en “traduisant” la dimension schématologique par des métaphores plus proches de l'expérience à la fois vécue, esthétique, éthique et littéraire, cette thèse offre à la réflexion sur les trois romans étudiés mais aussi plus largement sur notre propre époque et ses dérives, des perspectives tout à fait convaincantes, même si la tonalité n'en est pas toujours optimiste. L'île, sous le regard critique et le plus souvent ironique de Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi, apparaît ainsi moins sous les traits d'un laboratoire que d'une lamelle placée sous un microscope où s'agitent, désordonnées, des cellules susceptibles à tout moment de muter en cancer, en clones, en explosif : une métaphore, vraiment ? Le Visage et les masques projettent dans l'espace géographique insulaire comme territoire littéraire bien des schèmes qui régissent l'imaginaire de l'île et d'où jaillissent de multiples arborescences imaginaires. Ainsi, « l'existence est un grand théâtre où l'on ne peut jouer sa partie qu'à condition de vivre en densité chacun de ses masques comme autant d'étapes et de volutes d'un enveloppement développé. »<sup>2</sup> Dès lors, s'esquisse un schème de la création auquel ces œuvres participent car écrire n'est-ce pas « transformer l'impossibilité de vivre en possibilité de dire »<sup>3</sup> ? Un schème, du moins, qui met en abyme et illustre, en le miniaturisant, le schème ontologique et existentiel de l'homme post-moderne, reclus dans son insularité.

---

<sup>1</sup> Gilles DELEUZE, *L'île déserte et autres textes*, Paris, Éditions de Minuit, 2004, p. 12.

<sup>2</sup> Jacques ISOLERY, *François Augiéras : Trajectoire d'une Ronce*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>3</sup> Jean STAROBINSKI, « L'Encre de la mélancolie », in Jean CLAIR (dir.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident.*, Paris, Gallimard, coll. « Livre d'Art », 2008, p. 29.

## BIBLIOGRAPHIE

### Études, articles, lettres et publications concernant l'œuvre de Marcu Biancarelli, Michel Houellebecq et Angelo Rinaldi

ARÈNES Claire et Jacques, « Michel Houellebecq : prophète des temps finissants », (p. 796-803), in *Études*, tome 404, n° 6, 2006.

BIANCARELLI Marcu, *Vae Victis et autres tirs collatéraux*, Calvi, Éditions Materia Scritta, 2010.

BIRON Michel, « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq » (p. 27-41), in *Études françaises*, vol. 41, n° 1, 2005.

CLÉMENT Murielle Lucie et Sabine VAN WESEMAEL (dir.), *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam, Éditions Rodopi B.V., coll. « Faux titre », 2007.

REDONNET Marie, « La barbarie postmoderne » (p. 59-64), in *ArtPress*, Paris, vol 244, 1999.

VAN WESEMAEL Sabine, *Michel Houellebecq. Le plaisir du texte*, Paris, L'Harmattan, coll. « Approches littéraires », 2005 ; « L'ère du vide », (p. 85-97), in *RiLUnE*, Bologne, Edizioni Clueb, n° 1, 2005 ; « La hantise du néant », (p. 213-228), in Gavin BOWD (dir.), *Le monde de Houellebecq*, Glasgow, Université de Glasgow French and German Publications, 2006.

VIARD Bruno, *Houellebecq au laser. La faute à Mai 68*, Nice, Les Éditions Ovidia, coll. « Chemins de pensée », 2008 ; *Les tiroirs de Michel Houellebecq*, Paris, PUF, coll. « Hors collection », 2013.

WEITZMANN Marc, « Zone dépressionnaire », in *Les Inrockuptibles: Hors-série Houellebecq*, Paris, 2005.

### Ouvrages critiques et généraux

ABEILLE Jacques, *Qu'est-ce que la littérature érotique ? Soixante écrivains répondent*, Paris, Éditions Zulma - La Maison des Écrivains, coll. « Champs érotiques », 1993.

ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994.

ARNT Hérís, « Espaces littéraires, espaces vécus » (p. 53-60) in *Sociétés*, n° 74, Louvain, De Boeck Supérieur, 2001.

ASOR ROSA Alberto (dir.), *Letteratura Italiana. Storia e Geografia. L'era Contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989.

ATTIAS-DONFUT Claudine, « Images de la vieillesse », (p. 6-9.), in *Retraite et société*, vol. 34, n° 3, 2001.

AUGÉ Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 1992.

AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1991.

AVOCAT Charles (dir.), *Lire le paysage, lire les paysages*, Saint-Étienne, CIEREC, 1984.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1957 ; *Le Droit de rêver*, Paris, PUF, 2007.

BADINTER Elisabeth, *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel (XVII-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Flammarion, coll. « Documents et Essais », 1980 (réédition 2010).

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1978 ; *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1984.

BARAKAT ISSA Rana et Antoine MASSA, *Femme-pub — Médiascopie de l'image publicitaire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Questions contemporaines », 2013.

BARD Christine, Christian BAUDELOT et Janine MOSSUZ-LAVAU (dir.), *Quand les femmes s'en mêlent. Genre et pouvoir*, Paris, La Martinière, 2004.

BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964 ; *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971 ; *Critique et vérité*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966 ; « *Plaisir du texte* », (p. 217-264), in *Œuvres complètes*, tome IV, 1972-1976, Paris, Seuil, coll. « Art et Littérature », 2002.

BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957 ; *Œuvres complètes*, Tome VIII, *L'Histoire de l'érotisme — Le Surréalisme au jour le jour — Conférences 1951-1953 — La Souveraineté — Annexes*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1976.

BAUDRILLARD Jean, *De la séduction. L'horizon sacré des apparences*, Paris, Galilée, 1979 ; *Amérique*, Paris, Grasset, coll. « Grasset Essais Français », 1986 ; *Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité...*, Paris, Descartes, coll. « Essais », 1998 ; *Mots de passe*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio Essais », 2000.

BAYARD Pierre, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.



BAZIÉ Isaac, « Corps perçu et corps figuré » (p. 9-24), in Isaac BAZIÉ (dir.), *Le corps dans les littératures francophones*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, Études françaises, vol. 41, n° 2, 2005.

BEAULIEU Jean-Pierre et Andrea OBERHUBER, *Jeu de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1500-1940)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « L'école du genre », 2011.

BENJAMIN Walter, *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », [1991] 2000 ; *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2000.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale Tome I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966 ; *Problèmes de linguistique générale Tome II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines » 1974.

BERGSON Henri, *Le Rire* (1940), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1991.

BERQUE Augustin, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, coll. « Belin poche », 2009.

BERSANI Léo, « Le Réalisme ou la peur du désir » in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982.

BERTHOZ Alain, *Le Sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, coll. « Sciences », 1997 ; *La Simplexité*, Paris, Odile Jacob, coll. « Sciences », 2009.

BERTRAND Dominique (dir.), *Nature et politique : Logique des métaphores telluriques*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Volcaniques », 2005.

BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1949.

BOBIN Christian, *Le Très-Bas*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1992.

BONFAND Alain, *Picasso, la peinture seule, (1961-1972)*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001.

BOREL France, *Le vêtement incarné. Les métamorphoses du corps*, Paris, Pocket, coll. « Agora Evolution », 1992.

BOUCHENAF Houria, *Mon amour, ma sœur, L'imaginaire de l'inceste frère-sœur dans la littérature européenne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sexualité humaine », 2005.

BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 1998.

BOUVIER Nicolas, « Routes et déroutés. Réflexions sur l'espace et l'écriture » (p. 177-187), in *Revue des sciences humaines. Écriture et voyage*, n° 214, Paris, Avril-Juin 1989.

BRUCKNER Pascal, *Le Paradoxe amoureux*, Paris, Grasset, 2009.

- BRULOTTE Gaetan, *Œuvres de chair, figures du discours érotique*, Paris, L'Harmattan et Les Presses de l'Université Laval, 1998.
- BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2006.
- BUTOR Michel, *Répertoire II*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1964.
- CAILLOIS Roger, *Cohérences aventureuses. Esthétique généralisée, Au cœur du fantastique, La Dissymétrie*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1976.
- CAMET Sylvie, *Les métamorphoses du moi : Identités plurielles dans le récit littéraire (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les Introuvables », 2007.
- CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe* (1942), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985.
- CASTA Ange, *La Parabole corse : rencontres avec l'identité*, Ajaccio, Albiana, 1995.
- CAUQUELIN Anne, *L'Invention du paysage*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2011.
- CAVIGLIOLI François, *Le grand absent : L'histoire secrète du père méditerranéen*, Paris, Jean-Claude Lattès, coll. « Lattès Document contemporain », 2007.
- CHAUCHAT Hélène et Annick DURAND-DELVIGNE (dir.), *De l'identité du sujet au lien social*, Paris, PUF, Coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1999.
- CHOL Isabelle, *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2004.
- CHOMBART DE LAUWE Marie-José, *Un monde autre : l'enfance. De ses représentations à son mythe*, Paris, Payot, 1971.
- CITTON Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.
- CLOUSCARD Michel, *Le Capitalisme de la séduction - Critique de la social-démocratie*, Paris, Éditions sociales, coll. « Problèmes », 1981.
- COLLOT Michel, *La Matière-émotion*, Paris, PUF, coll. « Écritures », 1997.
- COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1998.
- CONTAT Michel et RYBALKA Michel, « Visages » (p. 560-564), in *Les Écrits de Sartre. Chronologie, Bibliographie commentée*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1970.
- CORBIN Alain, Jean-Jacques COURTINE et Georges VIGARELLO, *Histoire de la virilité. Volume II, Le triomphe de la virilité. Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2011.
- DARDEL Éric, *L'Homme et la terre*, Paris, PUF, 1952.
- DAUZAT Albert, *Le Génie de la langue française*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1943.

DE BEAUVOIR Simone, *La Force des choses*, Paris, Gallimard, coll. « Soleil », 1963 ; *La Vieillesse*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1970 ; *Le Deuxième sexe II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1976.

DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1962 ; *Présentation de Sacher Masoch*, Paris, Union générale d'éditions, (10-18), 1971 ; *L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983 ; *L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985 ; *L'île déserte et autres textes*, Paris, Éditions de Minuit, 2004 ; *Cinéma*, Paris, Gallimard, coll. « À voix haute », 2006, disque 5, piste 2.

DELECROIX Vincent, *Petit éloge de l'ironie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010.

DERRIDA Jacques, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1967 ; *Force de loi. Le fondement mystique de l'autorité*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1994 ; *Le Monolinguisme de l'autre ou La prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996.

DESCOMBES Vincent, *Le Même et l'autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979.

DE SINGLY François, *Les Uns avec les autres. Quand l'individualisme crée du lien*, Paris, Armand Colin, coll. « Individu et Société », 2003.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 1995.

DONADIEU Pierre et PÉRIGORD Michel, *Clés pour le paysage*, Paris, Ophrys Éditions, coll. « Géophrys », 2005.

D'ONOFRIO Salvatore, *L'esprit de la parenté : Europe et horizon chrétien*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2004.

DOLEZEL Lubomir, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Raphaël Baroni trad., Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998.

DOTTIN-ORSINI Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle.*, Paris, Grasset, 1993.

DUCROT Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1984.

DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1982.

ECO Umberto, *Lector in fabula. Le Rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985.

ESCARPIT Robert, *L'Humour*, Paris, PUF, 1981.

ESTIVALS Robert, *Théorie générale de la schématisation*, Tome 3, Paris, L'Harmattan, 2003.

FABRE Nicolas et Colette JACOB, *Figures de la mère*, Paris, L'Esprit du Temps, coll. « Imaginaire & inconscient », n° 6, 2002.

FINKIELKRAUT Alain, *La Sagesse de l'amour*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1984

FISCHER Gustave-Nicolas, *Psychologie des espaces de travail*, Paris, Armand Colin, coll. « U Psychologie », 1989.

FOUCAULT Michel, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon, 1961 ; *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1966 ; *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1969 ; *Histoire de la sexualité. Tome I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976 ; *Histoire de la sexualité II, L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1984.

FOUGÈRE Éric, *Les Voyages et l'ancrage. Représentation de l'espace insulaire à l'Âge classique et aux Lumières (1615-1797)*, Paris, L'Harmattan, 1995 ; *La Littérature au gré du monde. Espace et réalité de Cervantes à Camus*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Géographie du Monde », 2011.

FREUD Sigmund, « L'humour » (p. 321-328), in *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1985.

FUMAROLI Marc, *La Diplomatie de l'esprit*, Paris, Hermann, coll. « Savoirs Lettres », 1998.

GENETTE Gérard, *Figures III, « Discours du récit »*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972 ; *Des genres et des œuvres*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2012.

GERMAIN Sylvie, *Bohuslav REYNEK à Petrkov : un nomade en sa demeure*, Saint Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, coll. « Maison d'écrivain », 1998.

GIL José, *La Corse, entre la liberté et la terreur*, Paris, La Différence, 1984.

GIRARD René, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972 ; *Le Bouc émissaire*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 1986.

GLISSANT Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1990 ; *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981.

GOODMAN Nelson, *L'Art en théorie et en action*, Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet trad., Édition de l'Éclat, coll. « Tiré à part », 1996 ; *Manières de faire des mondes*, Marie-Dominique POPELARD trad., Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 2006.

GUERIN Michel, *La Terreur et la pitié*, tome 1, Arles, Actes Sud, coll. « Le génie du philosophe », 1990.

HABERMAS Jürgen, *L'Avenir de la nature humaine. Vers un eugénisme libéral ?*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2015.

HAMON Philippe, *L'Ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Recherches Littéraires », 1996.

HEIDEGGER Martin, *Essais et conférences*, préfacé par Jean BEAUFRET, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993.

HEILBRUNN Benoît, *La Performance, une nouvelle idéologie*, Paris, La Découverte, coll. « Hors-collection », 2004.

HEINICH Nathalie, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1996.

HÖLDERLIN Friedrich, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.

ILLOUZ Eva, *Pourquoi l'amour fait mal. L'expérience amoureuse dans la modernité*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2012.

INGARDEN Roman, *L'Œuvre d'art littéraire*, Lausanne, L'âge d'homme, coll. « Slavica », 1983.

IONESCO Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1966.

ISOLERY Jacques, *François Augiéras : Trajectoire d'une Ronce*, Paris, L'Harmattan, coll. « Homotextualités », 2011.

JABÈS Edmond, *Le Livre de l'hospitalité*, Gallimard, 1991.

JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Points », 1960.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'Ironie ou la bonne conscience*, Paris, PUF, 1950 ; *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Éditions Mouton, 1963 ; *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978.

JASPERS Karl, *Nietzsche. Introduction à sa philosophie*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1950.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1978.

JENNY Laurent, *La Parole singulière. Préface de Jean Starobinski*, Paris, Belin, coll. « Poche », 2009.

JONARD Norbert, *L'Ennui dans la littérature européenne: Des origines à l'aube du XXe siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 1998.

KANDINSKY Vassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 1988.

KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1944 ; *Fondements de la Métaphysique des mœurs*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de la philosophie », 2006.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.

KLOSSOWSKI Pierre, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, coll. « Essais », 1969 ; *La monnaie vivante*, Éditions Joëlle Losfeld, Paris, 1994.

KUHN Roland, *Phénoménologie du masque. À travers le test de Rorschach*, Paris, Desclée de Brouwer, 1957.

LACAN Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 1966 ; *Le mythe individuel du névrosé*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien », 2007.

LAMBOTTE Marie-Claude, *Le Discours mélancolique. De la phénoménologie à la métapsychologie*, Paris, Anthropos-Economica, coll. « Psychanalyse », 1993.

LAMIZET Bernard, *Politique et Identité*, Lille, Presses Universitaires de Lyon, 2002.

LASCH Christopher, *La culture du narcissisme*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Essais », 2008.

LAZZAROTTI Oliver, *Habiter, la condition géographique*, Paris, Belin, coll. « Mappemonde », 2006.

LE BRETON David, *Des visages. Essai d'anthropologie*, Paris, Métailié, 1992.

LECERCLE Jean-Jacques et SCHUSTERMAN Ronald, *L'emprise des signes. Débat sur l'expérience littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2002.

LEFÈBVRE Henri, *Introduction à la modernité. Préludes*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1962.

LEGENDRE Pierre, *Leçons IV. L'Inestimable objet de la transmission. Étude sur le principe généalogique en Occident*, Paris, Arthème Fayard, 1985.

LE GUEN Annick, *De mères en filles. Imagos de la féminité*, Paris, PUF, coll. « Épîtres », 2001.

LENCLUD Gérard, *En Corse : une société en mosaïque*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, coll. « Ethnologie de la France », n° 33, 2012.

LETOUBLON Françoise (dir.), *Impressions d'îles*, Toulouse, Presses Universitaires de Mirail, coll. « Cribles », 1996.

LEVINAS Emmanuel, *Le Temps et l'autre*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1983 ; *Éthique et infini - Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais »,

1984 ; *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 1990.

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

LORENZ Konrad, *L'agression : Une histoire naturelle du mal*, Paris, Flammarion, coll. « Champs sciences », 2010.

LÖWY Ilana, *L'Emprise du genre : Masculinité, féminité, inégalité*, Paris, La dispute, coll. « Le genre du monde », 2006.

LYOTARD Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971 ; *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 1986.

MAFFESOLI Michel, *L'Ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, Paris, Librairie Les Méridiens, coll. « Sociologies au quotidien », 1985.

MARIMOUTOU Jean-Claude et Jean-Michel RACAULT (dir.), *L'Insularité. Thématique et représentations*, Actes du colloque international de Saint-Denis de la Réunion, avril 1992, Paris, L'Harmattan, 1995.

MAUGARLONE François-George, *Retour à Merleau-Ponty*, Grasset, 2007.

MAULPOIX Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2000.

MEISTERSHEIM Anne, *L'Île laboratoire*, Ajaccio, Alain Piazzola, 1999 ; *Figures de l'île*, Ajaccio, DCL Éditions, 2001.

MENDES-LEITE Rommel, *Le Sens de l'altérité. Penser les (homo)sexualités*, Paris, L'Harmattan, 2000.

MENDEL Gérard, *La Révolte contre le père : Une introduction à la sociopsychanalyse*, Paris, Payot, 1968.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1964 ; *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969 ; *À la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, Paris, Editions Cynara, 1988 ; *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993.

MICHAUD Yves, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Hachette littératures, coll. « Pluriel », 2003.

MICHÉA Jean-Claude, *L'Enseignement de l'ignorance*, Paris, Flammarion, coll. « Climats », 1999 ; *L'empire du moindre mal : Essai sur la civilisation libérale*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2010.

MINOIS Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000.

- MONTANDON Alain, *Les mots du vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Cahiers de recherches du CRLMC », 2004.
- MOREAU Pierre-François, *Lucreèce. L'âme*. Paris, PUF, coll. « Philosophies », 2002.
- MORIN Edgar, *Le paradigme perdu : la nature humaine*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2016.
- MORIN Serge, *Les Montagnes tropicales. Identités, mutations, développement*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Espaces tropicaux », 2001.
- MOURA Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992 ; *Le Sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, 2010.
- NIETZSCHE Friedrich, *La Généalogie de la morale, Œuvres philosophiques complètes, VII*, Paris, Gallimard, 1971 ; *Par-delà le bien et le mal. Prélude à une philosophie de l'avenir*, Angèle Kremet-Marietti trad., Paris, L'Harmattan, 2006 ; *Humain, trop humain*, Paris, Le livre de poche, coll. « Les Classiques de la Philosophie », 2015.
- NOËL Bernard, *Le Château de Cène*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1992.
- ONFRAY Michel, *Théorie du voyage. Poétique de la géographie*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 2007.
- PIÉGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, coll. « Lettres sup », 1996 ; *Le Lecteur*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2002.
- PRIEUR Charlotte et Louis DUPONT, *Géographie et cultures : Les espaces des masculinités*, Paris, L'Harmattan, n° 83, 2012.
- RABATÉ Dominique, *Le Roman français depuis 1900*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1998 ; *L'Invention du Solitaire*, Bordeaux, PUF Bordeaux, coll. « Modernités », 2003.
- RACHDI Mohamed, *Art et mémoire : L'invention de l'oasis natale*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'ouverture philosophique », 2000.
- RATZEL Friedrich, *La Géographie politique : Les Concepts fondamentaux*, Paris, Fayard, 1987.
- RIBES Gérard, *Sexualité et vieillissement : comprendre et anticiper les évolutions*, Lyon, Chronique sociale, coll. « Comprendre les personnes », 2009.
- RICHARD Jean-Pierre, *Terrains de lecture*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1996.
- RICŒUR Paul, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1969 ; *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Ordre Philosophique », 1990 ; *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1997 ; *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005 ; *Vivant jusqu'à la mort suivi de Fragments*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2007.



- RIFFATERRE Michael, *La Production du texte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979.
- ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1972 .
- ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1997.
- ROSSET Clément, *Le Principe de cruauté*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1988 ; *Loin de moi. Étude sur l'identité*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Essais », 1999.
- RUBIN Gayle, *Surveiller et jouir, une anthropologie politique du sexe*, Paris, Epel, coll. « Les grands classiques de l'érotologie moderne », 2010.
- SALOMÉ Jacques, *Le Courage d'être soi : Une charte du mieux-être avec soi-même et avec autrui*, Paris, Pocket, coll. « Évolution », 1999.
- SALOMON Michel, *L'Avenir de la vie*, Édition Seghers, coll. « Les visages de l'avenir », 1981.
- SAMOYAUULT Tiphaine, *Intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Nathan/HER, coll. « 128 », 2001.
- SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985 ; *L'Imagination*, Paris, Folio, coll. « Essais », 2005.
- SCHELER Max, *L'homme du ressentiment*, Paris, Gallimard, 1970.
- SCHOENTJES Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001.
- STAROBINSKI Jean, *L'Œil Vivant*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1961.
- TADIÉ Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994.
- TAP Pierre (dir.), *Identité individuelle et personnalisation. Production et Affirmation de l'identité*, Toulouse, Privat, coll. « Sciences de l'homme », 1980.
- TIBERGHIE Gilles, *Finis Terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, coll. « Le rayon des curiosités », 2007.
- TOURN Lya, *Travail de l'exil, deuil, déracinement, identité expatriée*, Lille, ANRT, 2003.
- VERNIER Bernard, *La genèse sociale des sentiments : aînés et cadets dans l'île grecque de Karpathos*, Paris, Éditions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1991.
- VIART Dominique, *Le roman français au XXème siècle*, Paris, Hachette, 1999 ; « Écrire le réel », *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005.
- VIGNE Jean-Denis, *Îles, vivre entre ciel et mer*, Paris, Nathan, coll. « Museum Histoire », 1997.
- VILATTE Sylvie, *L'insularité dans la pensée grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

WALSER Martin, *Angstblüte*, Hamburg, Rowohlt, 2008.

WATZLAWICK Paul, *L'Invention de la réalité, Contributions au constructivisme*, Paris, Seuil, 1988.

WESTPHAL Bertrand (dir.), *La Géocritique : mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000.

WUNENBURGER Jean-Jacques, *La Raison contradictoire : Sciences et philosophie modernes - La Pensée du complexe*, Paris, Albin Michel, coll. « Sciences et symboles », 1989 ; *L'imaginaire*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1991.

## Articles

BOZON Michel et Nathalie BAJOS, « La sexualité à l'épreuve de la médicalisation : le Viagra », (p. 34-37), in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 128, n° 1, 1999.

BRETON Stanislas, « Symbole, schème, imagination. Essai sur l'œuvre de R. Giorgi » (p. 63-92) in *Revue Philosophique de Louvain*, Louvain, Quatrième série, tome 70, n°5, 1972.

CORIN Ellen, « Le beau et ses visages : les aléas de la subjectivation », (p. 15-43), in *Le Beau*, Trans : Revue de psychanalyse, n° 7, Montréal, 1996.

DE HENNEZEL Marie, « Corporéité et corporalité » (p. 91-95.), in Danièle BLOCH et Benoît HEILBRUNN et Gérard LE GOUËS (dir.), *Les représentations du corps vieux*, Paris, Fondation Eisai, Presses Universitaires de France, 2008.

DOUZOU Catherine, « *Les Grandes Blondes*, roman hyperréaliste ? », *Roman 20-50 : Revue d'étude du Roman du XX<sup>e</sup> Siècle*, vol. XXXVIII, décembre 2004.

DUBOIS Philippe, « La question des Figures à travers les champs du savoir : le savoir de la lexicologie : note sur *Figura* d'Erich Auerbach » (p. 11-24) in François AUBRAL et Dominique CHÂTEAU (dir.), *Figure, Figural*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 1999.

DUGAS Ludovic, « La fonction psychologique du rire » (p. 576-599), in *Revue Philosophique de la France et de l'étranger*, Tome 2, Paris, PUF, 1906.

FLAVIGNY Christian, « Le (pré)nom comme illustration de la transmission psychique » (p. 115-121), in Pierre FÉDIDA (dir.), *Actualités transgénérationnelles en psychopathologie*, Paris, Écho-Centurion, 1986.

FOREST Philippe, « Le Roman, malgré tout », in *Le Mouvement surréaliste. Poésie, roman, théâtre*, Paris, Vuibert, coll. « Thématèque Lettres », 1994.

- GAVARINI Laurence, « Figures et symptômes actuels de l'enfance : l'enfant victime ou la construction d'une mythologie et d'une normativité éducative », (p. 91-110), in *Le Télémaque*, Presses universitaires de Caen, n° 29, 2006.
- GORI Roland et Yves POINSU, « Nom prénom et vérité. Essai d'anthropologie clinique » (p. 38-47), in *Mouvement Psychiatrique*, n° 13, Paris, 1972.
- GOULEMOT Jean-Marie, « De la lecture comme production de sens » in Roger CHARTIER (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Éditions Payot-Rivages, 1985.
- HENRARD Jean-Claude, « Vieillesse et vieillesse : idées reçues, idées nouvelles », (p. 13-15), in *Santé, Société et Solidarité*, vol. 5, n° 1, 2006.
- HUETZ DE LEMPS Christian, « L'histoire et les îles... » (p. 32-44), in *Hérodote : stratégies, géographies, idéologies*, n° 74/75, Paris, 1994.
- HUTCHEON Linda, « Ironie et parodie : stratégie et structure » (p. 467-477), in *Poétique*, vol. 9, n° 36, Paris, 1978.
- ISOLERY Jacques, « Ecritures en hiatus. Le schématisme modélisateur de l'imaginaire insulaire » (p. 15-32) in *Project-Iles : Ile, identités, patrimonialisation*, Ajaccio, Albiana, 2013 ; « De l'impossibilité d'une île et de la possibilité du livre : approche du schème insulaire dans l'œuvre de Jean Lods » (p. 205-227) in Maria DE JÉSUS CABRAL et Ana Clara SANTOS (dir.), *Les Possibilités d'une île*, Paris, Éditions Petra, coll. « Des îles - Dirigée par Éric Fougère », 2014.
- JIMENEZ Dolorès, « « Les charmantes illusions de la jeunesse » : le libertin confronté au temps, au XVIII<sup>e</sup> siècle » (p. 97-108), in Alain MONTANDON (dir.), *Éros, blessures et folie : détresses du vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.
- KARÀTSON André, « Essai sur le déracinement dans la prose narrative européenne. Perspectives historiques sur le déracinement » (p. 13-33), in André KARÀTSON et Jean BESSIÈRES, *Déracinement et littérature*, Lille, Université de Lille III, 1982.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, « Problèmes de l'ironie » (p. 10-46), in *Linguistique et sémiologie*, n° 2, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1976.
- LARGUÈCHE Évelyne, « L'injure à la trace » (p. 75-93) in Dominique LAGORGETTE (dir.), *Les Insultes en français : de la recherche fondamentale à ses applications (linguistique, littérature, histoire, droit)*, Chambéry, Université de Savoie, coll. « Langages », 2009.
- LAUDE Jean, « Voyages » (p. 159-165), in Raymond BELLOUR (dir.), *Cahier de l'Herne n° 8, Henri Michaux*, Paris, l'Herne, 1966.
- LE BOT Marc, « L'enfance » (p. 17-23.), *Corps écrit*, n° 32, « L'Origine », décembre 1989.

- LE BRETON David, « La conjugaison des sens : essai » (p. 19-28), in *Anthropologie et sociétés*, vol. 30, n° 3, 2006.
- LUNGU-BADEA Georgiana, « Errances autour de soi-même. Sur l'insularité innée, assumée, imposée, individuelle, collective chez Antonio Rinaldis : *L'Isola fatale* et *Dancing Nord* » (p. 163-178), in Andreea GHEORGHIU (dir.), *Dialogues francophones n°17*, Timisoara, Editura Universitatii de Vest, 2011.
- MANGUELIN Éric, « Schème, schématisation, schématisme » (p. 19-39), in Jean-Pierre MOUREY et Béatrice RAMAUT-CHAVASSUS, *Miroirs, fragments, mosaïques. Schèmes et création dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. « Travaux du CIEREC Arts », 2005.
- MARTY Joseph, « Le Cinéma en quête de père : Miroir de la société », (p. 189-197), in *La paternité. Pour tenir debout*, Paris, Christus, Assas éditions, tome 51, n° 202, avril 2004.
- MEISTERSHEIM Anne, « Figure de l'îléité, images de la complexité » (p. 109-124), in Daniel REIG (dir.), *Île des merveilles : mirage, miroir, mythe : colloque de Cerisy*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- NGUYÊN Albert, « La nuit du fantôme (Bataille-Quignard) » (p. 43-83) in *L'en-je lacanien. Du fantôme au réel*, Toulouse, ERES, 2007/2 (n° 9).
- NGUYEN Thi Tu Huy, « La vérité comme non-authentique » (p. 341-353) in Roger-Michel ALLEMAND et Christian MILAT (dir.), *Alain Robbe-Grillet. Balises pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, Presses Universitaires d'Ottawa, 2010.
- NOVARINA Valère, « La parole opère l'espace » (p. 98-103) entretien réalisé par Gilles COSTAZ, in *Le Magazine littéraire*, n° 400, juillet, 2001.
- PAGEAUX Daniel-Henri, « De la géo-critique à la géosymbolique. Regards sur un champ interdisciplinaire : littérature générale et comparée et géographie. » (p. 125-160), in Bertrand WESTPHAL (dir.), *La Géocritique : mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000.
- PANIKKAR Raimundo, « Les fondements de la démocratie (force, faiblesse, limite) » (p. 4-23.), in *Interculture*, n° 136, Montréal, 1999.
- PRADELLES DE LATOUR Charles-Henry, « Pères, qui êtes sous d'autres cieux », (p. 16-23), in *Le Père*, Paris, Nouvel Observateur trimestriel, Février 2003.
- PROBYN Elspeth, « Déplacés : honte, corps et lieux » (p. 39-58), in Gilles BIBEAU et Sherry SIMON, *Ethnographie et fiction – Fictions de l'ethnographie*, Laval, Anthropologie et Sociétés, publication du Département d'anthropologie de l'Université Laval, Vol. 28, n° 3, 2004.

- RIVIÈRE Carole-Anne, « La Pratique du mini-message. Une double stratégie d'extériorisation et de retrait de l'intimité dans les interactions quotidiennes » (p. 139-168.), in *Réseaux « Mobiles »*, Paris, vol. 20, n° 112-113, 2002.
- ROGER Alain, « Fragment d'un discours érotique. Le vieil impuissant » (p. 195-208), in Alain MONTANDON (dir.), *Éros, blessures et folie: détresses du vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.
- RONCATO Christophe, « L'atopie ou le processus de désencombrement. Une lecture de *The Blue Road* de Kenneth White » (p. 79-90), in *Études écossaises*, vol. 11, 2008.
- SALINI Dominique, « L'île entre laboratoire et lab-oratoire ou la complexité de la démesure », (p. 443-449) in Anne MESTERSHEIM (dir.), *L'Île laboratoire*, Ajaccio, Alain Piazzola, 1999.
- SCHAEFFER Jean-Marie, « Le récit fictif » in Jean BESSIÈRE (dir.), *Modernité, fiction, déconstruction*, Paris, Lettres modernes, coll. « Études romanesques », n° 2, 1994.
- SCHEFER Olivier, « Qu'est-ce que le figural ? » (p. 912-925.), in *Critique*, n° 630, Paris, novembre 1999.
- SCHMITT Jean-Claude, « La culture de l'image » (p. 3-36) in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Paris, janvier-février 1996.
- SCHOENTJES Pierre, « Ironie » in Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, coll. « Grands Dictionnaires », 2002.
- SEBBAH François-David, « Visage de clone » (p. 353-366), in *Les Études philosophiques*, Paris, PUF, n° 78, 2006/3.
- SIMMEL Georg, « La signification esthétique du visage », (p. 137-144), in *La Tragédie de la culture*, Paris, Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 1988 ; « Quelques réflexions sur la prostitution dans le présent et dans l'avenir » (1892), dans *Philosophie de l'amour*, Sabine Cornille et Philippe Ivernel trad., Paris, Rivages, 1988.
- SIMON Claude, « Je cherche à suivre au mieux la démarche claudicante de mon esprit » in *La Tribune de Lausanne*, 20 octobre 1959, cité in Stuart SYKES, *Les Romans de Claude Simon*, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1979.
- STAROBINSKI Jean, « L'Encre de la mélancolie », in Jean CLAIR (dir.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident.*, Paris, Gallimard, coll. « Livre d'Art », 2008.
- SYLVESTRE Françoise, « L'âme vagabonde, d'une île à l'autre » (p. 8-14), in Emeric FISSET (dir.), *Îles funestes, îles bienheureuses*, Paris, Éditions Transboréal, coll. « Chemins d'étoile », 2004.

TRINCAZ Jacqueline, « Les fondements imaginaires de la vieillesse dans la pensée occidentale », (p. 167-189), in *L'Homme*, vol. 38, n° 147, 1998.

VALERY Frédérique, « La vision du patrimoine corse par Prosper Mérimée » (p. 59-72) in Jacques ISOLERY (dir.), *Fert'îles 2, L'occupation littéraire des sols insulaires*, Bastia, Sammarcelli, 2014.

VERDONI Dominique, « L'insularité : approche herméneutique de la variation » (p. 436-442), in Anne MEISTERSHEIM (dir.), *L'Île laboratoire*, Ajaccio, Alain Piazzola, 1999.

VRIGNAUD Dominique, « Les Comptes de l'inceste ordinaire » (p. 129-169), in Françoise HÉRITIER, Boris CYRULNIK et Aldo NAOURI, *De l'Inceste*, Paris, Odile Jacob, coll. « Poches Odile Jacob », 2000.

W. FRANCIS Cécilia, « Souvenir et fragment : le discours autobiographique chez Gabrielle Roy » (p. 95-114) in Carlo LAVOIE (dir.), *Lire du fragment: analyses et procédés littéraires*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Terre américaine », 2008.

WUNENBURGER Jean-Jacques, « La créativité imaginative, le paradigme autopoïétique » (p. 153-182) in Cynthia FLEURY (dir.), *Imagination, imaginaire, imaginal*, Paris, PUF, coll. « Débats philosophiques », 2006.

### **Romans, Poésie, Théâtre, Littérature**

ALESSANDRI Pantaléon, *Indépendantiste Corse : Mémoires d'un franc-tireur*, Paris, Calmann-Levy, 2001.

ANTELME Robert, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.

AUGIÉRAS François, *Un Voyage au mont Athos*, Paris, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1996 ; *Domme ou l'essai d'occupation*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1997.

AUGUSTIN Saint, *Les Confessions*, Paris, Flammarion, 1999.

BECKETT Samuel, *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.

BEN JELLOUN Tahar, *L'Écrivain public*, Paris, Seuil, coll. « Cadre Rouge », 1983.

BIANCARELLI Marcu, *Prisonnier (Prighjuneri)*, Bastia, Albiana, 2000 ; *Saint-Jean à Patmos (San Ghjuvanni in Patmos)*, Bastia, Albiana, 2001 ; *Extrême Méridien*, Bastia, Albiana, 2008 ; *Orphelins de Dieu*, Arles, Actes Sud, coll. « Domaine français », 2014.

CAMUS Albert, *Le Premier Homme*, Gallimard, coll. « Folio », 2000 ; *L'Étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1957.

CIORAN Emil, *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1960 ; *Aveux et anathèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1987.

- CHATELET Noëlle, *La Femme coquelicot*, Paris, Stock, coll. « Littérature Française », 1997.
- COCTEAU Jean, *Vocabulaire, Plain Chant et autres poèmes (1922-1946)*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1983.
- COETZEE J.M., *Disgrâce*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001.
- CORNEILLE Pierre, *Le Cid*, Paris, Larousse, 2007.
- DAUMAL René, *Le Mont Analogue*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1981.
- DE CHATEAUBRIAND François-René, *Mémoires d'outre-tombe*, tome 1, Livres I à XII, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 2001.
- DE MONTHERLANT Henry, *La Tragédie sans masque. Notes de théâtre*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1972.
- DOUBROVSKY Serge, *Un Homme de passage*, Paris, Grasset, coll. « Littérature Française », 2011.
- DURAS Marguerite, *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Minuit », 1984.
- GARY Romain, *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978.
- GRAINVILLE Patrick, *L'Atelier du peintre*, Paris, Seuil, coll. « Cadre Rouge », 1988.
- HOUELLEBECQ Michel, *Les Particules élémentaires*, Paris, Flammarion, coll. « J'ai lu », 2010 ; *Interventions*, Paris, Flammarion, coll. « Fiction Française », 1998 ; *H.P. Lovecraft : Contre le monde, contre la vie*, Paris, Éditions 84, coll. « J'ai lu essai », 1999 ; *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Éditions 84, coll. « J'ai lu », 2001 ; *Plateforme*, Paris, J'ai lu, 2002 ; *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015.
- KANDINSKY Vassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 1988.
- KUNDERA Milan, *Une Rencontre*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2009.
- MALLARMÉ Stéphane, *Dix Poèmes de Stéphane Mallarmé*, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1948.
- MAURIAC François, *Le Nœud de vipères*, Paris, Grasset, 1933.
- MICHAUX Henri, *Face à ce qui se dérobe*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1975.
- MODIANO Patrick, *Les Boulevards de ceinture*, Paris, Gallimard, 1972 ; *Un pedigree*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005.
- PÉREC Georges, *Un homme qui dort* in *Romans et récits*, Paris, Le livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2002.
- PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu. Tome I. Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988 ; *À la recherche du temps perdu. Tome II. À*

*l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 1<sup>ère</sup> partie, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988 ; *À la recherche du temps perdu. Tome VII. Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1990.

QUIGNARD Pascal, *Petits traités II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990 ; *Vie secrète*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999 ; *La Nuit sexuelle*, Paris, Flammarion, coll. « HISTOIRE DE L'A », 2007.

REINHARDT Éric, *Existence*, Paris, Stock, coll. « Bleue », 2004.

RINALDI Angelo, *La Loge du gouverneur*, Paris, Denoël, coll. « Les Lettres nouvelles », 1969 ; *L'Éducation de l'oubli*, Paris, Denoël, 1974 ; *Les Dames de France*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977 ; *La Dernière fête de l'Empire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1980

SARTRE Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, coll. « Soleil », 1964 ; *La Nausée*, in *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Éditions de la Pléiade », 1982 ; *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2010.

SIGNORET Simone, *La Nostalgie n'est plus ce qu'elle était*, Paris, Seuil, coll. « Points actuels », 1978.

SIMON Claude, *Les Géorgiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

SUSINI Marie, *La Renfermée, la Corse*, Paris, Seuil, 1981.

TOMASI DI LAMPEDUSA Giuseppe, *Le Guépard*, Jean-Paul Manganaro trad., Paris, Seuil, coll. « Points », 2007.

TOURNIER Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 ; *Miroirs : Autoportraits*, Paris, Denoël, 1973.

VALÉRY Paul, *Œuvres. Tome II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.

VIALE Salvatore, *Canti popolari corse* [1843], Bastia, Stamperia Fabiani, 1855.

WILDE Oscar, *Œuvres. Tome II*, Paris, Stock, 1977.

## Dictionnaires

MOREL Corinne, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris, Archipoche, coll. « Archiréférences », 2009.



## Textes en ligne

LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave, « Les mille et une îles de Le Clézio » par Jean-Louis ÉZINE, article en ligne (URL : <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20081009.BIB2168/les-mille-et-une-iles-de-le-clezio.html>).

HOUELLEBECQ Michel, « Entretien » par Didier SÉNÉCAL, article en ligne (URL : [http://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-houellebecq\\_804761.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-houellebecq_804761.html)).

HOUELLEBECQ Michel, *Mourir*, 2005, article publié sur le blog personnel de Michel HOUELLEBECQ, aujourd'hui hors-service mais disponible sur <http://www.oliviersteiner.fr/blog/?p=490>.

MICHÉA Jean-Claude, « Pas de société socialiste sans valeurs morales communes » par Laurent ÊTRE, article en ligne (URL : <http://www.humanite.fr/tribunes/jean-claude-michea-pas-de-societe-socialiste-sans-517480>).

PLANCHON Henri, *La modélisation et les modélisations. ACIM : Activité Cognitive Images Modélisées*. Article en ligne (URL : <http://acim.ouvaton.org/spip.php?article14>).

RINALDI Angelo, lors de son interview radiophonique mené par Philippe VANDEL lors de l'émission « Tout et son contraire » diffusé sur France Info le 2 novembre 2016. Podcast disponible au téléchargement (URL : [http://www.francetvinfo.fr/replay-radio/tout-et-son-contraire/angelo-rinaldi-un-roman-cest-une-depression-nerveuse-dominee-par-la-grammaire\\_1891331.html](http://www.francetvinfo.fr/replay-radio/tout-et-son-contraire/angelo-rinaldi-un-roman-cest-une-depression-nerveuse-dominee-par-la-grammaire_1891331.html)).

## TABLE DES MATIÈRES

<b>Corpus et abréviations</b>	<b>1</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>2</b>
<b>I. VISAGE ET MASQUES</b>	<b>21</b>
I.A. Visage de l'insularité	21
I.A.1. Hypothèses terminologiques	21
I.A.2. Le corps insulaire	32
I.A.3. Le visage de l'insulaire	38
I.A.4. De quelques plis du visage	44
I.B. Masques de l'insularité	52
I.B.1. Bas les masques !	52
I.B.2. De l'art de la dissimulation	64
I.B.3. L'écriture, le troublant masque du réel	68
I.B.4. Ce que l'ironie et l'humour révèlent de nos pensées	80
<b>II. FIGURES INSULAIRES</b>	<b>95</b>
II. A. Les représentations féminines	95
II.A.1. La figure féminine biancarellienne	96
II.A.2. La femme dans l'univers romanesque de <i>La Possibilité d'une île</i>	105
II.A.3. De la marginalisation féminine à la prise de conscience "d'être femme" chez Angelo Rinaldi	112
II. B. Le masculin et ses mises en scène	120
II.B.1. Les derniers êtres éclairés	121
II.B.2. Ainsi courait Zarathoustra	130
II.B.3. De la souffrance de l'être à la douleur d'exister	138
II.C. L'explosion nucléaire	142
II.C.1. La révolte des fils	143
II.C.2. L'univers de la mère	160
II.C.3. L'enfant d'ailleurs, l'enfant victime	171
<b>III. L'ÉROS INSULAIRE</b>	<b>178</b>
III.A. L'Éros à la bouche	178
III.A.1. Échanges érotiques, le sexto pour sexualiser la conversation	178
III.A.2. La transgression	182

	321
III.A.3. De la fêlure à la fracture du désir : un affront à l'amour	191
III.A.4. Le « parler-mâle »	198
III.B. Corps infirmes, corps infâmes, corps informes	211
III.B.1. Le corps, entre aliénation et résistance	212
III.B.2. Figures du vieillir	217
III.B.3. Usure et dévastation	234
<b>IV. L'INSULARITE</b>	<b>239</b>
IV.A. Ile était une fois...	239
IV.A.1. Pour une géographie littéraire...	240
IV.A.2. La géologie insulaire ou les premiers pas du géographe	244
IV.B. Temporalités et altérités insulaires	256
IV.B.1. "Immob'îles" : <i>tempo</i> s insulaires	257
IV.B.2. L'île touristique, un "bout du monde" à portée de main	260
IV.B.3. Lieux de liberté, lieux de réclusion	265
IV.B.4. Du déplacement au sentiment d'exil	272
IV.B.5. La complexité ou l'exil stylistique	283
<b>CONCLUSION</b>	<b>292</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>301</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES</b>	<b>320</b>