

---

Raphaël Baroni

## La guerre des voix

Critique polyphonique et divergences interprétatives dans l'œuvre de Michel Houellebecq

---

### Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

**revues.org**

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

---

### Référence électronique

Raphaël Baroni, « La guerre des voix », *CONTEXTES* [En ligne], Varia, mis en ligne le 10 octobre 2014, consulté le 29 octobre 2015. URL : <http://contextes.revues.org/5979> ; DOI : 10.4000/contextes.5979

Éditeur : Groupe de contact F.N.R.S. CONTEXTES

<http://contextes.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://contextes.revues.org/5979>

Document généré automatiquement le 29 octobre 2015.

© Tous droits réservés

Raphaël Baroni

## La guerre des voix

Critique polyphonique et divergences interprétatives dans l'œuvre de Michel Houellebecq

*J'aimerais que ce que je pense, moi, personnellement, n'ait aucune importance. C'est le sens de l'époque qui cherche à m'entraîner dans la polémique. Moi, je crois que j'écris bien et c'est ma vraie fierté. Cela dit, il semble que j'aie une espèce de flair de cochon pour déceler ce qui va faire mal à la société autour de moi.*

Michel Houellebecq<sup>1</sup>

### Il est un peu lourdingue, quand même, Molière...

- 1 Le lundi 8 octobre 2012, dans une émission diffusée sur *France Inter*, on pouvait entendre Kathleen Evin interviewer Jean-Pierre Vincent, qui venait de mettre en scène le *Dom Juan* de Molière à la *Comédie Française*. Un court extrait de cet entretien me paraît révélateur de la manière dont nous interprétons les fictions, et du problème singulier qui consiste à attribuer la responsabilité d'un énoncé produit par un personnage à une instance énonciative potentiellement différente de celui-ci :

K. E. : Mais en même temps, il faut dire, quand même, que cette pièce, de temps en temps, elle nous agace un peu, parce que Molière a tellement voulu donner des leçons de morale à tous ses ennemis. Par exemple, lorsque le père de Dom Juan fait irruption, vers la fin de la pièce, il vient faire des remontrances à son fils en lui disant : « Qu'est-ce que tu crois ? Être noble, ce n'est pas comme tu vis ! Ce n'est pas croire que tout est permis ! » On se dit qu'il est un peu lourdingue, quand même, Molière, alors on se le dit aujourd'hui, parce que...

J.-P. V. : Non ! Non ! C'est le père qui est lourdingue, ce n'est pas Molière !

K. E. : Bah ! Euh... c'est une tirade qu'il reprend vraiment à son compte.

J.-P. V. : Mais pas du tout ! Mais pas du tout !

K. E. : Ah ! Je n'ai pas compris alors...

J.-P. V. : Mais non ! Enfin, disons que ce n'est pas le problème de Molière, de reprendre à son compte les tirades. C'est sûr que la structure du langage, la structure physique du discours, ressemble beaucoup, par exemple, à un discours que Molière se fait tenir à lui-même dans *L'Impromptu de Versailles*, pour défendre son théâtre contre les autres théâtres. C'est la même faconde, c'est la même rhétorique, c'est la même puissance oratoire. Mais sur les autres personnages, que ce soit sur Elvire, etc., non, ce n'est pas le problème, ce n'est jamais le problème de Molière de s'identifier. Ce n'est pas le problème de Shakespeare non plus. Les grands auteurs ne s'identifient pas aux personnages. Ils inventent des personnages de fiction, et ce père, il représente des valeurs de l'ex-chevalerie, d'avant les guerres de religion. Je suis allé hier à Nanterre voir *Britannicus*, la mise en scène de Jean-Louis Martinelli, qui est formidable, et on voit aussi une Agrippine, là, qui fait partie de la famille royale depuis plusieurs générations, et qui ne veut pas lâcher ! Elle ne veut pas, elle ne peut pas lâcher, et le père ne peut pas lâcher cette tradition chevaleresque.

- 2 On peut tirer un certain nombre de constatations de ce qui précède. Premièrement, il paraît évident que l'origine d'un énoncé produit par un personnage de fiction ne saurait être définie de manière univoque. Au contraire, la question de savoir qui parle véritablement, qui se sert de la voix du personnage pour s'exprimer à travers lui, est sujette à discussion, voire à controverse. Stanley Fish signale ce problème, qui n'est d'ailleurs pas propre uniquement aux discours fictionnels, en le rattachant au phénomène de la polyphonie<sup>2</sup> et de l'indétermination de l'interprétation :

Quand un homme dit à sa femme : « ce n'est pas toi, c'est ta mère qui parle », il témoigne, premièrement, du fait que les significations que l'on attribue aux mots varient suivant le locuteur auquel ils sont assignés et, deuxièmement, du fait que les mots ne vous disent pas qui est ce locuteur<sup>3</sup>.

- 3 Du point de vue strictement linguistique, on peut donc affirmer que tout énoncé peut, potentiellement, être rattaché à une instance énonciative différente de la personne qui l'articule, ce qui a amené Oswald Ducrot à distinguer le *sujet parlant*, producteur empirique de l'énoncé, du *locuteur*, instance qui assume la responsabilité de l'acte de langage, lui-même

distinct de l'*énonciateur* tel qu'il est construit par le discours<sup>4</sup>. Cette dernière distinction est très importante, car elle marque la possibilité que l'instance responsable du discours ne corresponde pas à l'*énonciateur* tel qu'il est désigné par les structures linguistiques.

- 4 En effet, dans le cas mentionné par Fish, et dans celui discuté par Kathleen Evin et Jean-Pierre Vincent, le problème n'est pas le marquage linguistique de la polyphonie, ou ce que Jacqueline Authier-Revuz<sup>5</sup> appellerait l'hétérogénéité « montrée » du discours, mais bien ce que cette dernière désigne comme une hétérogénéité « constitutive ». En d'autres termes, il s'agit d'un problème qui relève essentiellement, ainsi que l'affirme Fish, des significations que l'on attribue aux mots dans un contexte où ces derniers ne vous disent pas nécessairement qui est le locuteur. Ainsi que le résume Alain Rabatel :

Le sujet racontant, par cela même qu'il raconte, et surtout par le fait même de raconter, en mettant en scène des centres de perspective différents, ouvre potentiellement une boîte de Pandore d'où sortent des voix autorisées et d'autres qui le sont moins, mais qui néanmoins sapent l'autorité des premières, en sorte que le récit, loin d'être l'illustration d'une vérité préétablie, ouvre sur les possibles infinis de l'interprétation<sup>6</sup>.

- 5 On peut ajouter, à la suite de Rabatel, que cette question de la pluralité des voix potentielles déborde le problème de l'intentionnalité du discours, puisque la « femme » dont parle Fish prétendait probablement parler en son nom propre, tout comme le père de Dom Juan, en tant que personnage de fiction, ne prétend pas s'exprimer au nom de quelqu'un d'autre. Mais ce sont les interlocuteurs, les spectateurs ou les interprètes qui ne l'entendent pas de cette oreille : ils devinent parfois la présence d'autres voix derrière celles qui sont désignées explicitement par le discours ou qui sont assumées par les locuteurs<sup>7</sup>. Si le mari entend sa belle-mère derrière les paroles de sa femme, ce n'est pas parce que cette dernière cite sa génitrice, mais c'est parce que ces paroles ont *déjà* été prononcées *ailleurs*, parce qu'elles font partie d'un répertoire de formes symboliques socialement partagées, potentiellement réactualisables et virtuellement identifiables. En effet, toute parole appartient à un répertoire de formes symboliques (qui ne se limite pas à un lexique et à une « grammaire ») sans lequel nous serions incapables de communiquer et de nous exprimer. En outre, cette réactualisation ne relève pas nécessairement de l'intentionnalité du sujet parlant, du moins au sens usuel du terme, car ce dernier peut très bien réactualiser des formes discursives, par exemple des genres, des tournures de phrase ou des stéréotypes, sans avoir conscience de le faire, tout simplement parce que nous apprenons à parler en imitant les discours des autres. Ainsi que l'affirmait Bakhtine :

Seul l'Adam mythique abordant avec sa première parole un monde pas encore mis en question, vierge, seul Adam-le-solitaire pouvait éviter totalement cette orientation dialogique sur l'objet avec la parole d'autrui. Cela n'est pas donné au discours humain concret, historique, qui ne peut l'éviter que de façon conventionnelle et jusqu'à un certain point seulement<sup>8</sup>.

- 6 On peut toutefois imaginer la suite de la dispute entre le mari et sa femme, cette dernière pouvant refuser que l'on attribue son discours à sa mère, et dénoncer une stratégie de son mari visant à discréditer son argumentation. Il y a donc un conflit potentiel entre, d'une part, l'intention du locuteur, dont dépend la stratégie énonciative de son discours et, d'autre part, l'interprétation empirique qui serait faite de ce discours, qui peut très bien être en décalage par rapport à ce qui avait été planifié par le locuteur. Par conséquent, les définitions linguistiques ou narratologiques de la polyphonie ne parviennent pas à cerner entièrement le problème de l'hétérogénéité constitutive des discours dont il est ici question, car cette dernière dépend autant de l'origine insondable de la parole que de la manière plus ou moins imprévisible dont elle sera interprétée. Bref, en amont et en aval de la matérialité discursive se profilent des horizons partiellement indéterminés<sup>9</sup> à partir desquels émergent, dans le cas de la fiction littéraire, les figures de l'auteur et de ses lecteurs.
- 7 Il faut souligner par ailleurs ce qui fait la spécificité de la fiction : dans ce type de discours, l'énonciation est d'emblée placée sous le signe de la complexité et de l'équivoque. Dans le cas du *Dom Juan*, les producteurs empiriques du discours sont, au minimum, au nombre de quatre : l'auteur qui a rédigé le texte, le metteur en scène qui interprète le texte de Molière, le comédien qui incarne le personnage sur la scène<sup>10</sup>, et le personnage qui est censé produire le discours

dans l'univers fictionnel. Dans une fiction romanesque, la triade auteur-narrateur-personnage serait tout aussi ambivalente. On sait que Wayne C. Booth<sup>11</sup> a introduit le concept hautement polémique d'*auteur implicite* de manière à pouvoir distinguer occasionnellement, derrière la voix d'un narrateur qui n'est pas toujours fiable (*unreliable narrator*), celle d'une instance énonciative distincte, qui parviendrait à se faire entendre de manière sous-entendue. C'est ce qui permet de percevoir de l'ironie derrière le discours du narrateur de *Lolita*, parce que Nabokov ne partage pas nécessairement l'éloge de la pédophilie qu'il met en scène dans son roman. Ainsi, le fait d'affirmer qu'un récit est homo ou hétérodiégétique, que la focalisation est interne ou externe, ou que le personnage cite quelqu'un d'autre ou parle en son nom propre, tout cela ne suffit pas à régler le problème de l'attribution par le lecteur d'une voix qui serait responsable de l'énoncé, et l'hypothèse que l'auteur, entre autres voix, peut potentiellement se faire entendre dans sa fiction reste toujours plausible.

8 Nous constatons par ailleurs que pour Kathleen Evin et Jean-Pierre Vincent, le partage des voix de l'auteur et du personnage demeure une question centrale, et que leurs jugements éthiques et esthétiques de l'œuvre de Molière en dépendent étroitement. En effet, lorsqu'elle entend la « voix » de Molière dans la tirade du père de Dom Juan, Kathleen Evin juge la pièce « lourdingue », et le caractère moralisateur de la pièce lui semble inactuel. Pour sa part, Jean-Pierre Vincent concède que le « style argumentatif » de Molière est identifiable, quand bien même il affirme que la visée argumentative du discours ne doit pas être attribuée à l'auteur. Il souligne que la « structure physique du discours », sa « faconde », sa « rhétorique » et sa « puissance oratoire » ressemblent à un discours que le Molière-auteur fait tenir au Molière-comédien-personnage dans *L'Impromptu de Versailles*. Cependant, Jean-Pierre Vincent ajoute que la posture idéologique du père de Dom Juan se distingue de celle de Molière et incarne, en réalité, une instance de discours non plus individuelle, mais collective, représentative de la *doxa* chevaleresque. Vincent rapproche d'ailleurs ce discours de celui tenu par un autre personnage, dans une autre pièce, écrite par un autre auteur : l'Agrippine du *Britannicus* de Racine.

9 Dans tous les cas, nous voyons donc que des considérations stylistiques et intertextuelles, – qui impliquent la prise en compte du contexte biographique, historique et culturel du discours – jouent un rôle déterminant dans l'attribution d'une voix à un énoncé, et cette voix peut être celle d'un personnage de fiction, tout en ayant le « grain » de la voix d'un auteur (en l'occurrence, son « style » argumentatif) et l'orientation idéologique d'une voix collective, par exemple celle d'une *doxa* étrangère aux opinions défendues par cet auteur. Du moins, c'est avec ces arguments stylistiques, intertextuels, biographiques et historiques que Jean-Pierre Vincent construit son interprétation.

10 Dans ce cas, le metteur en scène semble avoir un point de vue mieux étayé que celui de la journaliste – qui concède « Ah ! Je n'ai pas compris alors... » – mais cela ne signifie par que les désaccords interprétatifs puissent toujours être réglés. Il n'y a d'ailleurs aucune raison de penser que Jean-Pierre Vincent doive nécessairement avoir le dernier mot dans cette affaire. Pour contrer ses arguments, il suffirait d'adopter une approche psychanalytique. Sigmund Freud affirmait en effet que l'auteur était susceptible de « scinder son *moi* par l'auto-observation en "*moi partiels*", ce qui l'amène à personnifier en héros divers les courants qui se heurtent dans sa vie psychique<sup>12</sup> ». Le fait que le grain de la voix du père de Dom Juan soit semblable à celui de Molière quand il défend son théâtre, ainsi que le concède Jean-Pierre Vincent, pourrait dès lors être interprété comme un symptôme trahissant l'expression du *surmoi* de l'auteur.

11 Par ailleurs, on pourrait tout aussi bien mettre en doute l'affirmation de Jean-Pierre Vincent selon laquelle « les *grands* auteurs ne s'identifient pas aux personnages ». De nombreux mouvements artistiques, notamment depuis le Romantisme, et jusqu'aux derniers avatars autofictionnels, apparaissent au contraire comme autant de désaveux des postures qui séparent l'œuvre de l'auteur et qui sanctifient son autonomie, cette dernière posture que Jérôme Meizoz, à la suite de Nathalie Heinich, rattache à une manière « opéraliste » d'attribuer de la valeur au texte<sup>13</sup>.

Du point de vue « personnaliste », en revanche, la valeur s'attache à l'artiste comme individu. Le discours biographique, les vies d'artistes, les anecdotes sur les malheurs des grands hommes et plus tard les sagas des écrivains ou peintres maudits témoignent d'une centration sur la personne plus que sur l'œuvre. La méthode de Sainte-Beuve, et toute la vogue des biographies hagiographiques participent de cette tendance.

- 12 Jérôme Meizoz ajoute par ailleurs que Paul Bénichou et Nathalie Heinich « notent dès avant le Romantisme, un double mouvement de tension entre ces pôles<sup>14</sup> », ce qui laisse entendre que cette problématique affecte également de « grands auteurs » tels que Shakespeare et Molière.
- 13 On le voit, le point de vue adopté ici ne vise pas à établir une méthode interprétative qui permettrait de déterminer de manière objective et définitive la voix « authentique » qui se dissimulerait derrière tel ou tel énoncé fictionnel. Au contraire, il s'agit de mettre en évidence l'existence d'un espace dialogique en tension, au sein duquel plusieurs voix sont susceptibles de se faire entendre en même temps ou, du moins, alternativement. Cet espace en tension ne concerne pas uniquement les rapports entre les différents interprètes du texte, qui peuvent être en désaccord, mais qui peuvent aussi bien se mettre d'accord et former des communautés interprétatives plus ou moins homogènes ; il s'agit également d'envisager le rapport entre l'auteur et ses lecteurs : ceux dont il espère façonner l'interprétation (les lecteurs « modèles » d'Umberto Eco) mais aussi ceux, réels, qui lisent parfois les livres *autrement*. Dans cette relation auteur-lecteur, le créateur de l'œuvre dispose de deux leviers essentiels : il s'agit de tenir compte, d'une part, de ce que Jérôme Meizoz appelle la « posture » publique, que l'on peut considérer comme une stratégie contextuelle, et d'autre part, de ce que Dominique Maingueneau désigne comme la « scénographie » de l'œuvre, c'est-à-dire la scène énonciative construite par le texte et visant à légitimer « un énoncé qui, en retour, doit légitimer, doit établir que cette scénographie dont vient la parole est précisément *la* scénographie requise pour énoncer comme il convient<sup>15</sup> ».
- 14 Ici encore, il faut insister sur le fait que décrire la posture et la scénographie d'une œuvre permet de faire des hypothèses sur la stratégie d'un auteur et, éventuellement, de définir la ou les voix qu'il *espère* faire entendre à son lecteur « modèle », mais cela ne donne aucune garantie que cette stratégie sera couronnée de succès lorsque des lecteurs réels seront impliqués. Autrement dit, le pôle auctorial de la polyphonie n'épuise pas le dialogisme du texte, et il est intéressant d'analyser le désaccord, potentiel ou avéré, entre une stratégie énonciative et sa réalisation effective, qui dépend d'un acte interprétatif relativement libre. La polyphonie romanesque se trouve ainsi configurée par les trois pôles de la communication littéraire : 1) par *l'auteur*, qui se met en scène publiquement et qui configure son œuvre en lien avec une intention particulière ; 2) par le *texte*, qui présente une scénographie singulière et des potentialités de sens plus ou moins vastes ou canalisées ; et 3) par les *lecteurs*, qui appréhendent, dans un même geste, le texte et son contexte, et qui sont placés face à des choix interprétatifs dont dépendent leur expérience esthétique, éthique et aléthique de la fiction.
- 15 Par ailleurs, on peut faire l'inventaire des voix qui peuvent se faire entendre dans un énoncé fictionnel : à côté des voix de *l'auteur*, du *narrateur* et du *personnage*, on peut ajouter les voix de la *doxa* (par exemple « l'esprit chevaleresque » dont parle Jean-Pierre Vincent) et de la *vérité*<sup>16</sup> (par exemple si l'on considère que le *Dom Juan* met en scène un aspect universel de la condition humaine), voire celles de personnes réelles ou fictives qui pourraient être citées dans le discours. Dans le cas du théâtre, s'ajouteraient encore au minimum les voix des *comédiens*<sup>17</sup> et du *metteur en scène*. On peut enfin envisager un cas supplémentaire, déjà entrevu par Barthes : la possibilité que la voix du *lecteur* semble s'incarner dans le roman, comme si le discours fictionnel devenait un porte-parole révélant l'interprète à lui-même<sup>18</sup>.
- 16 Reste à montrer ce que pourrait être une approche de la littérature qui renoncerait à résoudre le problème de la polyphonie, c'est-à-dire qui renoncerait à cette attitude normative qui conduisait Jean-Pierre Vincent à rejeter l'interprétation de Kathleen Evin, et qui poussait cette dernière à reconnaître qu'elle n'avait « rien compris ». Il faudrait que cette approche refuse de résoudre le « problème » de la polyphonie et qu'elle affirme au contraire que cette dernière, loin d'être dépourvue de pertinence, constitue au contraire le foyer de toute interprétation, qu'elle soit ordinaire ou savante, naïve ou experte, personnelle ou collective. Il faudrait

montrer dans la foulée que les valeurs éthiques (exprimer le bien), aléthiques (exprimer le vrai) et esthétiques (exprimer le beau) de l'œuvre dépendent étroitement de la manière dont les interprètes rattachent ces énoncés à des voix spécifiques, et cela en dépit de l'indétermination partielle du discours. Ce qui revient à refuser de trancher le nœud gordien de la polyphonie, refuser également de le démêler, mais tout de même en analyser chaque brin et la manière dont il s'entrelace avec les autres.

- 17 On pourrait appeler cette approche la *critique polyphonique*, de manière à souligner que la polyphonie ne constitue pas seulement l'objet de l'analyse, mais également sa méthode, qui, d'ailleurs, ne nous condamne nullement à sombrer dans la relativité interprétative absolue ou à nous satisfaire du constat d'une subjectivité insurmontable. L'objectif de cette critique serait au contraire de mettre en lumière les facteurs (scénographie, intertextualité, posture auctoriale, positions des communautés interprétatives) conditionnant la configuration d'un espace interprétatif en tension. Je vais essayer d'illustrer, dans la suite de ce texte, la manière dont ces différentes perspectives peuvent s'articuler, en me penchant sur une œuvre singulière, celle de Michel Houellebecq, dont l'un des intérêts tient justement aux conflits d'interprétation qu'elle engendre.

## Un chien, c'est plus amusant qu'un enfant

- 18 Dans le dernier roman de Houellebecq, nous lisons ce constat désabusé sur les bonheurs de la maternité :

Dans un passage où il se lamente sur la décadence et la dénatalité française (déjà d'actualité dans les années 1930), l'auteur fasciste Drieu la Rochelle imite pour le fustiger le discours d'un couple français décadent de son époque, ce qui donne à peu près : « Et puis Kiki, le chien, c'est bien suffisant pour nous amuser... » [Hélène] était au fond tout-à-fait de cet avis, finit-elle par avouer à son mari : un chien, c'était tout aussi amusant, et même beaucoup plus amusant qu'un enfant, et si elle avait envisagé un moment d'avoir un enfant c'était surtout par conformisme, un peu aussi pour faire plaisir à sa mère<sup>19</sup>.

- 19 À un premier niveau d'analyse, on pourrait très bien juger que ce point de vue n'engage que le personnage qui l'énonce, puisqu'après tout il s'agit d'un discours rapporté qui paraît cohérent quand on le replace dans le contexte d'une existence fictive. Hélène, dont le compagnon est stérile, cherche probablement du réconfort dans la dépréciation des bonheurs de la maternité. Dans cette perspective, on peut alors réactiver l'argument formaliste traditionnel, qui consiste à affirmer que les énoncés fictionnels n'ont pas à être jugés comme des énoncés sérieux, et donc qu'ils sont neutres sur un plan éthique, mais plus ou moins cohérents vis-à-vis de l'œuvre prise dans sa totalité.

- 20 Toutefois, le lecteur assidu de Houellebecq se souviendra probablement que, dans de nombreux passages de *La Possibilité d'une île*, le narrateur exprimait également sa fascination et son affection pour l'espèce canine. Par exemple, nous pouvons lire ce constat admiratif :

Non seulement les chiens sont en eux-mêmes un sujet d'émerveillement permanent, mais ils constituent pour les humains un excellent sujet de conversation – international, démocratique, consensuel<sup>20</sup>.

Dans ce roman, une profonde affection unit le protagoniste avec son chien, alors qu'il confesse par ailleurs avoir coupé tous liens affectifs avec son fils. En outre, dans sa posture publique, Houellebecq ne cache pas les rapports qui existent entre sa conception du monde et les points de vue exprimés par ses personnages : il parle de son affection pour son chien et avoue également sa difficulté à s'investir dans des liens de filiation. La question des rapports entre Houellebecq et son chien ont fini d'ailleurs par prendre la tournure d'un règlement de compte familial sur la scène publique lorsque la mère de Houellebecq a affirmé que son fils, bien qu'attaché à son chien Clément, a toujours été incapable d'aimer des êtres humains<sup>21</sup>. Les thèmes de l'amour filial impossible, auquel se substitue le lien affectif, jugé supérieur, entre l'homme et son chien, apparaissent dès lors inscrits dans la trajectoire biographique de l'auteur autant que dans son parcours littéraire. Intertextes, épitextes, posture auctoriale et scénographie autofictionnelle jouent conjointement un rôle décisif dans notre interprétation de l'énoncé romanesque, nous poussant à entendre la voix de Houellebecq derrière celle d'Hélène.

- 21 Toutefois, il ne faudrait pas en conclure trop hâtivement que Houellebecq subordonne nécessairement la voix de ses personnages à son propre point de vue sur la société et sur la

nature humaine, comme si les êtres de fiction se réduisaient au simple rôle de porte-parole. Ainsi que le relève Pierre Jourde, Houellebecq a parfois intérêt à souligner la distance qui existe entre sa voix et celle du narrateur ou celle de tel ou tel personnage secondaire, notamment lorsqu'il s'agit d'atténuer la responsabilité de certains propos scandaleux :

[Houellebecq] joue habilement sur la différence entre auteur, narrateur et personnage. Tous les propos ouvertement racistes ou antimusulmans sont généralement tenus par des personnages secondaires ou, dans *Les Particules élémentaires*, par le demi-frère de Michel, Bruno. L'autre Michel, celui de *Plateforme*, n'est lui aussi qu'un personnage. Dans l'hypothèse idéale, Houellebecq nous montrerait comment un individu peut devenir raciste, comment ce racisme peut prendre naissance dans ses problèmes sexuels, son malheur, sa frustration afin de mieux condamner ce processus<sup>22</sup>.

22 En dépit de sa posture engagée et du choix de la scénographie autofictionnelle, Houellebecq a d'ailleurs beaucoup insisté sur son rejet d'une lecture purement biographique de son œuvre, qu'il dénonce comme une « *reductio biographica* », conduisant à affirmer que ses livres ne seraient « nullement l'expression d'une vérité humaine générale, mais celle d'un traumatisme individuel<sup>23</sup> ». L'auteur affirme ainsi qu'il cherche à exprimer, à travers ses romans, une « vérité humaine générale<sup>24</sup> », en l'occurrence, l'idée que la nécessité de faire des enfants représente une contrainte sociale facultative relevant d'un conformisme discutable. Au niveau des stratégies discursives, nous constatons d'ailleurs que l'auteur prend soin de contextualiser le point de vue du personnage en le confrontant avec le discours d'un auteur réel (Drieu la Rochelle), pourvu d'un ethos qui disqualifie ses arguments (il est qualifié de « fasciste »), et avec un phénomène social attesté (la dénatalité de la France) qui engage une question morale : la liberté du sujet confrontée aux valeurs familiales traditionnelles. De cette manière, le personnage de fiction entre en dialogue avec des voix singulière (personne citée) ou collective (*doxa*) qui appartiennent l'une comme l'autre au monde réel, et son discours parvient à s'ancrer dans un monde où vivent auteur et lecteurs.

23 Ben Jeffery avance pour sa part qu'il doit être possible d'établir une corrélation entre le succès commercial des œuvres de Houellebecq et leur capacité à saisir l'esprit de ses contemporains (ce que l'on aurait appelé autrefois le « *Zeitgeist* »), ce qui permet, d'un point de vue contextuel cette fois, de souligner la convergence éventuelle entre les voix fictives du roman et la voix collective des lecteurs :

Il est difficile en fin de compte d'échapper à la conclusion que l'une des raisons principales du succès de Houellebecq vient de ce qu'un nombre suffisant de personnes s'identifient réellement avec ces livres et que ces derniers mettent en mots des choses que les gens pensent et veulent entendre, tout en étant incapables de les articuler ou réticents à les admettre<sup>25</sup>.

24 On peut par ailleurs explorer la manière dont les romans de Houellebecq trouvent des moyens proprement stylistiques pour rapprocher la fiction de la réalité. On constate notamment la récurrence d'énoncés aphoristiques s'apparentant aux genres philosophiques ou scientifiques (sociologie, anthropologie, éthologie), dont la nature tient à leur caractère détachable du contexte où ils sont énoncés. Ainsi, l'un des passages les plus célèbres de son premier roman apparaît au début comme une réflexion personnelle émanant du narrateur, mais très rapidement, l'énonciateur s'efface, l'imparfait de la narration fait place à un présent intemporel, et l'on voit se multiplier les articles définis à valeur générique :

Décidément, me disais-je, dans 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. Les effets de ces deux systèmes sont d'ailleurs strictement équivalents. Tout comme le libéralisme économique sans frein, et pour des raisons analogues, 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 ». Dans un système économique où le licenciement est prohibé, chacun réussit plus ou moins à trouver sa place. Dans un système sexuel où l'adultère est prohibé, chacun réussit plus ou moins à trouver son compagnon de lit. En système économique parfaitement libéral, certains accumulent des fortunes considérables ; d'autres croupissent dans le chômage et la misère. En système sexuel parfaitement libéral, certains ont une vie érotique variée et excitante ; d'autres sont réduits à la

masturbation et à la solitude. Le libéralisme économique, c'est l'extension du domaine de la lutte, son extension à tous les âges de la vie et à toutes les classes de la société<sup>26</sup>.

- 25 La récurrence de ce genre de passages, typique du style de Houellebecq, donne parfois l'impression que les moments narratifs sont subordonnés aux discours de vérité générale dont on peut supposer qu'ils pourraient être assumés par d'un auteur à la fois implicite et impliqué. Dans de tels romans, le projet réaliste de l'auteur est soutenu par l'affaiblissement d'un contrat de lecture qui suppose que, dans les fictions, comme dans les autres pratiques relevant de la « feintise ludique », les énoncés ne doivent pas être pris au sérieux. Les romans ne se contentent pas de raconter des événements fictifs, ils portent également des jugements sérieux sur le monde. Ainsi que l'affirme Jean-Marie Schaeffer, la plupart des assertions feintes impliquent logiquement d'autres assertions qui, elles, sont soutenues sérieusement par l'auteur :

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>27</sup>.

- 26 Dans le même esprit, Vladimir Dolezel a décrit le statut logique des digressions que l'on trouve souvent enchâssées dans les récits fictionnels :

[Les digressions] expriment des opinions (croyances) au sujet du monde réel. Une forme typique de digression « imagée<sup>28</sup> » 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>29</sup>.

- 27 A la suite de Dolezel, on peut s'interroger sur l'effet polyphonique qui découle de l'effacement, dans les digressions de ce type, de la voix du narrateur, ce qui semble avoir pour conséquence paradoxale de renforcer la voix de l'auteur implicite<sup>30</sup>. On peut d'ailleurs considérer que des romans tels que *La Nausée*, *La Montagne magique* ou *L'Homme sans qualités* sont, quantitativement et qualitativement, dominés par les « digressions », au détriment de la narration proprement dite, ce qui explique que ces textes soient très souvent commentés dans des contextes qui ne tiennent pas compte de leur statut fictionnel. Ainsi que l'affirmait Ludovico Settembrini dans *La Montagne magique* (à moins que ce ne soit Thomas Mann) :

L'homme n'émet aucune affirmation de caractère général tant soit peu suivie sans se trahir tout entier, sans y mettre involontairement tout son Moi, sans y représenter, en quelque sorte par une parabole, le thème fondamental et le problème essentiel de sa vie<sup>31</sup>.

- 28 Au vu de l'importance de tels passages dans l'établissement de liens entre les éléments romanesques et des voix extratextuelles (celles de l'auteur, de la doxa, d'une vérité générale), et si nous suivons la typologie de Jean-Michel Adam<sup>32</sup>, on pourrait supposer que les séquences textuelles de nature descriptives et narratives, du fait de leur relative « objectivité », devraient être relativement neutres du point de vue de la polyphonie, tandis que l'argumentation, l'explication ou le dialogue impliqueraient davantage la question de savoir « qui parle ici ? ». Mais sur ce point, il est difficile de trancher sans mener une étude plus approfondie. En effet, dans son dernier roman, Houellebecq raconte un épisode dans lequel Jed, le personnage principal, agresse sauvagement une employée de la société zurichoise *Dignitas*, qui pratique l'euthanasie :

Jed se leva aussi, s'approcha d'elle et la gifla violemment. Elle émit une sorte de gémissement très étouffé, mais n'eut pas le temps d'envisager une riposte. Il enchaîna par un violent uppercut au menton, suivi d'une série de manchettes rapides<sup>33</sup>.

- 29 Ce geste impulsif, décrit du point de vue du narrateur comme une succession d'actions physiques, est difficile à comprendre au niveau de la logique de l'intrigue<sup>34</sup>, mais la scène



prend tout son sens lorsque Houellebecq, dans un magazine, affirme avoir habité quelques étages au-dessous de l'ADMD (l'Association pour le droit de mourir dans la dignité), qu'il désigne comme faisant partie de ses « ennemis ontologiques essentiels » :

Je me souviens que je m'interrogeais : si on mettait une bombe dans les locaux de l'association, y aurait-il des dégâts au rez-de-chaussée ? Finalement je n'ai pas posé de bombe, je ne suis pas comme ça. Mais vingt ans plus tard, à l'heure où différents indices me font craindre qu'il ne devienne nécessaire, bientôt, de livrer combat, mes convictions n'ont pas varié : l'euthanasie est un meurtre : je veux de l'amour et de la morphine ; la dignité, je lui chie sur la gueule<sup>35</sup>.

- 30 On constate dès lors que la narration brute d'un événement peut être interprétée, à l'instar d'une digression ou d'un discours représenté, comme un moyen visant à exprimer le point de vue de l'auteur concernant un phénomène de société bien réel. Ainsi que l'affirme Rabatel, la problématique du point de vue se manifeste dans des marques qui « affectent la construction de n'importe quel contenu propositionnel<sup>36</sup> ». D'ailleurs, les études portant sur les *gender* ou les *postcolonial studies* soulignent que tous les éléments d'une histoire, même les plus factuels, peuvent, en fonction de certains critères, être lus comme autant de prises de position idéologiques, et devenir ainsi l'expression de la « voix auctoriale » ou d'une doxa, culturellement et historiquement situées.

### Lire pour...

- 31 Cette rapide étude basée sur l'œuvre de Houellebecq ne donne qu'un aperçu de ce que pourrait être une analyse de la polyphonie romanesque qui permettrait de dégager les facteurs qui configurent l'espace des « voix possibles » du roman. Ainsi que nous l'avons constaté, une telle approche ne peut faire l'économie de l'étude, non seulement du texte, mais également du contexte, notamment de l'effet que l'auteur tente de produire sur son lecteur « modèle » (par sa posture et la scénographie de son roman) mais aussi de l'effet qu'il produit réellement sur ses lecteurs « empiriques », voire sur ceux qui refusent de lire, pour de bonnes ou de mauvaises raisons.
- 32 Du côté de l'auteur et de sa scénographie, je n'ai fait qu'effleurer quelques unes des techniques qui visent à canaliser la polyphonie. Il paraît évident que de nombreuses lectures sont possibles, mais il est tout aussi évident que toutes ne sont pas également probables, car elles sont partiellement déterminées par des contraintes textuelles et contextuelles qui peuvent être objectivées. Dans le cas discuté plus haut, il me paraît en effet difficile d'adopter une interprétation dont la portée serait restreinte à l'espace fictionnel ou à des enjeux stylistiques (comme ce serait probablement le cas pour la réception d'un roman de Blanchot ou de Toussaint). La posture publique par laquelle l'auteur déclare son mépris envers le style et reprend à son compte une partie des assertions de ses personnages, de même que le dispositif autofictionnel et l'usage fréquent de formes digressives, tout cela concourt à rapprocher la fiction du monde réel. Reste une indétermination (attestée par la réception « contrastée » des œuvres de Houellebecq) qui s'articule autour de la question de savoir si le roman exprime le point de vue de l'auteur (trahissant ses carences affectives ou sa misanthropie) ou s'il énonce une « vérité humaine générale ». Dans cette analyse, j'ai souligné les lignes de failles qui peuvent exister entre le projet auctorial et sa réalisation par le biais d'un acte de lecture concret. Nombreux sont les adversaires de Houellebecq qui sont tentés, du fait même de la posture de l'auteur et de la nature de ses romans, de réduire la portée du texte à un témoignage singulier et moralement discutable.
- 33 Ici encore, au-delà des positions anecdotiques que j'ai mentionnées, il faudrait compléter cette étude par une analyse beaucoup plus exhaustive et précise des réactions des lecteurs empiriques (incluant ceux qui refusent de lire pour telle ou telle raison). On pourrait ainsi faire émerger des lignes de force collectives permettant de dresser une carte des divergences et des convergences interprétatives significatives. Plusieurs voies pourraient être empruntées : on pourrait s'appuyer sur l'ensemble des comptes-rendus publiés (et leur évolution dans le temps), étudier la correspondance de l'auteur avec ses lecteurs, procéder à des tests empiriques (par exemple au sein d'une classe). Mais probablement que les meilleures sources d'information seraient les commentaires que publient les lecteurs ordinaires sur Internet, sur des blogs ou

sur des sites de vente en ligne. Je présente ici seulement deux exemples éloquentes, tirés des commentaires publiés sur le site amazon.fr, et qui portent sur l'édition en livre de poche des *Particules élémentaires* :

Je me suis arrêtée à la page 120... J'avais tellement entendu parler de ce livre et je dois dire que je suis extrêmement déçue et dégoûtée... Le mec est totalement misogyne, et un vieux porc pervers. Ses descriptions sexuelles sont à vomir ! La façon dont il voit les gens et surtout les femmes est répugnante.

Je comprends qu'on haïsse Michel Houellebecq. Parce qu'il n'épargne personne. [...] Parce qu'il n'hésite pas à être hyper-naturaliste, à décrire avec une crudité effroyable, au besoin pornographique, les pensées, les dires et les faits de ses personnages qui sont parfaitement plausibles. Pourtant, quelle lucidité et quelle précision d'analyse dans sa vision de la société et des générations soixante-huitardes et suivantes !

- 34 J'espère avoir montré qu'une telle étude, malgré sa difficulté et son caractère embryonnaire, est porteuse de potentialités pour les études littéraires. En effet, la *critique polyphonique* permet, d'une part, d'engager un dialogue argumenté et ouvert entre différents types de lecteurs (naïf ou savant, enseignant ou apprenant, fan ou détracteur) et, d'autre part, d'orienter naturellement ce dialogue, comme dans l'échange entre Kathleen Evin et Jean-Pierre Vincent, vers l'évaluation éthique, aléthique et esthétique de la fiction, contribuant à réinsérer les œuvres littéraires dans le monde dans lequel nous vivons. Cette approche devrait aussi nous conduire à nous interroger sur la nature des outils que nous appliquons à l'étude des textes littéraires. On peut en effet considérer que les différents cadres épistémologiques qui visent à décrire ou à interpréter les textes (narratologie, analyse du discours, linguistique textuelle, psychanalyse, sociologie, histoire culturelle, biographie, etc.) fonctionnent comme autant de formes de canalisation de l'interprétation et de réduction de la complexité polyphonique du discours<sup>37</sup>. Dès lors, l'analyse polyphonique la plus riche nécessite la multiplication des points de vue sur l'objet littéraire, même, et surtout, lorsqu'ils ne s'accordent pas.

---

### **Bibliographie**

ADAM (Jean-Michel), *Les Textes: Types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan, 1997.

ATALLAH (Marc), « Expérimenter une vie sans fin », *Versants*, n° 52, 2007, pp. 53-72.

AUTHIER-REVUZ (Jacqueline), « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *DRLAV*, n° 26, 1982, pp. 91-151.

BAKHTINE (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BARONI (Raphaël), *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, 2009.

BOOTH (Wayne C.), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Chicago University Press, 1968.

CÉLIS (Raphaël), « De quelques grands enjeux éthiques et anthropologiques de l'œuvre romanesque de Michel Houellebecq », in *Quelle éthique pour la littérature ? pratiques et déontologies*, Genève, Labor et Fides, 2007, pp. 95-124.

GRIVEL (Charles), « Savoir social et savoir littéraire », *Littérature*, n° 44, 1981, pp. 117-127.

DOLEŽEL (Lubomir), *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998.

DUCROT (Oswald), *Le Dire et le dit*, Paris, Editions de Minuit, 1984.

FISH (Stanley), *Quand lire c'est faire*, Paris, Les prairies ordinaires, 2007.

FREUD (Sigmund), « La Création littéraire et le rêve éveillé », in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 69-81.

HEINICH (Nathalie), *L'Elite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

HOUELLEBECQ (Michel), *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Editions Maurice Nadeau, 1994.

HOUELLEBECQ (Michel), *La Possibilité d'une île*, Paris, Flammarion, 2005.

HOUELLEBECQ (Michel), *La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010.

- HOUELLEBECQ (Michel), Lévy (Bernard-Henri), *Ennemis publics*, Paris, Flammarion/Grasset, 2008.
- JEFFERY (Ben), *Anti Matter: Michel Houellebecq and Depressive Realism*, Winchester & Washington, Zero Books, 2011.
- JOURDE (Pierre), « L'individu louche : Michel Houellebecq », in *L'écriture sans estomac*, Paris, L'Esprit des péninsules, coll. « Pocket », 2002, pp. 265-289.
- MAINGUENEAU (Dominique), *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MANN (Thomas), *La Montagne magique*, Paris, Fayard, coll. « Le Livre de Poche », 1985.
- MEIZOZ (Jérôme), *Postures littéraires*, Genève, Slatkine Erudition, 2007.
- MEIZOZ (Jérôme), « Le roman et l'inacceptable. Sociologie d'une polémique: Plateforme de Michel Houellebecq » in *L'Œil sociologue et la littérature*, Genève, Slatkine Erudition, 2004, pp. 181-203.
- NOIVILLE (Florence), « Houellebecq et le retour de la mère indigne », *Le Monde*, 30 avril 2008, en ligne, consulté le 27 mars 2013.  
URL : [http://www.lemonde.fr/livres/article/2008/04/30/houellebecq-et-le-retour-de-la-mere-indigne\\_1040091\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2008/04/30/houellebecq-et-le-retour-de-la-mere-indigne_1040091_3260.html)
- RABATEL (Alain), *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Tome 1 : Les points de vue et la logique de la narration*, Limoges, Lambert-Lucas, 2009
- RABATEL (Alain), *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Tome 2 : Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Lambert-Lucas, 2009.
- ROUXEL (Annie) et Langlade (Gérard) (dir.), *Le Sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, PUR, 2004.
- SCHAEFFER (Jean-Marie), « Le récit fictif » in *Modernité, fiction, déconstruction*, Jean Bessière (dir.), Paris, Lettres Modernes, n° 2, 1994, p. 55

---

## Notes

- 1 Cité par Josyane Savigneau, « Houellebecq et l'Occident », *Le Monde*, 30 août 2001.
- 2 La polyphonie est un problème ancien. Platon souligne qu'Homère « lorsqu'il rapporte un discours particulier comme s'il était quelqu'un d'autre [...] calque, autant que possible, sa façon de s'exprimer sur celle de chacun de ceux à qui, nous prévient-il, il va donner la parole », or, en se « conformant à un autre » Platon affirme que le poète se « camoufle » (*République*, livre III, 393b-c). Selon lui, il y a donc une voix auctoriale dissimulée derrière la voix du personnage. C'est ce même problème qui sous-tend la réflexion de Bakhtine, mais pour ce dernier, l'échelle des valeurs est inversée : le roman devient polyphonique dans la mesure où les personnages se dissocient de la voix de l'auteur. Le personnage ne remplit alors plus seulement un rôle au sein de l'intrigue, mais il devient une personne autonome. Pour le poéticien russe, la polyphonie marque ainsi un véritable progrès, aussi bien éthique qu'esthétique, car, dans le roman, « l'homme acquiert une initiative idéologique et linguistique qui modifie sa figure. (Type nouveau et supérieur d'individuation du personnage.) » (*Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 471). Pour une approche plus récente de la polyphonie, je renvoie à Rabatel (Alain), *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, Lambert-Lucas, 2009, tome 2 : 361-380.
- 3 Fish (Stanley), *Quand lire c'est faire*, Paris, Les prairies ordinaires, 2007, p. 135.
- 4 Ducrot (Oswald), *Le Dire et le dit*, Paris, Editions de Minuit, 1984.
- 5 Authier-Revuz (Jacqueline), « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *DRLAV*, n° 26, 1982, pp. 91-151.
- 6 Rabatel (Alain), *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008, tome 1, p. 17.
- 7 Rabatel souligne que cette propriété tient entre autres aux processus inférentiels dont dépend la compréhension des discours narratifs, qui s'oppose aux « logiques contraignantes de l'argumentation », il ajoute que « la complexification du sens qui en résulte fait du sujet moins un état qu'un lieu de tensions et de possibles, produisant un infini tremblement du sens » (*Ibid.*, p. 16).
- 8 Bakhtine (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 102.
- 9 Dans l'interaction entre auteur et lecteur, la planification intentionnelle du discours par le premier joue un rôle évident de canalisation de l'interprétation du second, et cela en dépit des théories de la « mort de l'auteur ». Comprendre un énoncé signifie le plus souvent comprendre ce que le producteur de l'énoncé a voulu dire (ce qui justifie les approches culturelles, sociologiques, historiques et biographiques de la

- littérature, dans la mesure où ces dernières visent à recomposer l'horizon originel de l'œuvre). Il ne faut toutefois pas minimiser la liberté interprétative du lecteur, qui peut très bien lire dans la fiction autre chose que ce que l'auteur avait planifié.
- 10 Evidemment, suivant les choix de mises en scène et suivant l'interprétation, les voix du comédien et celle du metteur en scène peuvent se faire discrètes ou, au contraire, se faire entendre bruyamment, notamment lorsqu'il s'agit de réactualiser l'œuvre et de complexifier sa polyphonie pour faire entendre sa « résonance » avec le monde contemporain. Par exemple une prosodie ironique, ou un ton déclamatoire, peuvent complètement transformer le sens d'un énoncé et réactualiser son sens.
- 11 *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Chicago University Press, 1968.
- 12 Freud (Sigmund), « La Création littéraire et le rêve éveillé », in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971, p. 76.
- 13 Meizoz (Jérôme), *Postures littéraires*, Genève, Slatkine Erudition, 2007, p. 41.
- 14 *Idem*.
- 15 Meizoz (Jérôme), « Le roman et l'inacceptable. Sociologie d'une polémique: Plateforme de Michel Houellebecq » in *L'Œil sociologue et la littérature*, Genève, Slatkine Erudition, 2004, p. 193.
- 16 L'opposition entre doxa et vérité est complexe et controversée. Dans la philosophie de Parménide, la doxa, en tant qu'opinion confuse ou vérité populaire, s'oppose à la vérité/réalité (*alétheia*) mise au jour par la méthode rationnelle du philosophe. Pour Grivel (1981) opinion (doxa) et connaissance (épistémé) ne s'opposent pas, mais se tiennent dans un rapport dialectique, comme une force conservatrice (vers ce qui est tenu pour vrai) et une force progressiste (vers la connaissance de la vérité). Grivel (Charles), « Savoir social et savoir littéraire », *Littérature*, n° 44, 1981, pp. 117-127.
- 17 On connaît l'effet produit par certains acteurs ou comédiens qui sont si célèbres, et ont un jeu tellement singulier, que leur voix personnelle paraît dominer celle du personnage qu'ils incarnent.
- 18 Pour une description plus détaillée de cette répartition, voir Baroni (Raphaël), *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Seuil, 2009, p. 167-199.
- 19 Houellebecq (Michel), *La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010, p. 297-298.
- 20 Houellebecq (Michel), *La Possibilité d'une île*, Paris, Flammarion, 2005, p. 78.
- 21 Noiville (Florence), « Houellebecq et le retour de la mère indigne », *Le Monde*, 30 avril 2008, en ligne, consulté le 27 mars 2013.
- 22 Jourde (Pierre), « L'individu louche : Michel Houellebecq », in *L'écriture sans estomac*, Paris, L'Esprit des péninsules, coll. « Pocket », 2002, p. 273.
- 23 Houellebecq (Michel), Lévy (Bernard-Henri), *Ennemis publics*, Paris, Flammarion/Grasset, 2008, p. 241.
- 24 Sur la question de la valeur éthique et aléthique de l'œuvre de Houellebecq, je renvoie, entre autres, à Atallah (Marc), « Expérimenter une vie sans fin », *Versants*, n° 52, 2007, pp. 53-72 ; Célis (Raphaël), « De quelques grands enjeux éthiques et anthropologiques de l'œuvre romanesque de Michel Houellebecq », in *Quelle éthique pour la littérature ? pratiques et déontologies*, Genève, Labor et Fides, 2007, pp. 95-124 ; Jeffery (Ben), *Anti Matter: Michel Houellebecq and Depressive Realism*, Winchester & Washington, Zero Books, 2011.
- 25 Jeffery (Ben), *Anti Matter: Michel Houellebecq and Depressive Realism*, Winchester & Washington, Zero Books, 2011, p. 10, ma traduction.
- 26 Houellebecq (Michel), *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Editions Maurice Nadeau, 1994, p. 100.
- 27 Schaeffer (Jean-Marie), « Le récit fictif » in *Modernité, fiction, déconstruction*, Jean Bessière (dir.), Paris, Lettres Modernes, n° 2, 1994, p. 55.
- 28 Dolezel utilise le terme « imaging » pour renvoyer aux discours de nature non fictionnelle, qu'il s'agisse de textes entiers « imaging texts » (ou I-texts) ou de simples digressions enchâssées dans des fictions « imaging digressions » (I-digressions).
- 29 Dolezel (Lubomir), *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998, p. 27, ma traduction.
- 30 Sur cette question, voir (Alain), *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, Lambert-Lucas, 2009, tome 2, p. 577-611.
- 31 Mann (Thomas), *La Montagne magique*, Paris, Fayard, coll. « Le Livre de Poche », 1985, p. 408.
- 32 Adam (Jean-Michel), *Les Textes: Types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*. Paris, Nathan, 1997.
- 33 Houellebecq (Michel), *La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010, p. 375.
- 34 L'événement est à la fois surprenant et dépourvu de conséquences, donc relativement autonome par rapport au à l'enchaînement causal. En même temps, il est lié étroitement aux thèmes développés par le roman, notamment la question de la mort et de sa place dans la société.

35 Houellebecq (Michel), « 2010 vu par Michel Houellebecq », *Les Inrockuptibles*, 22 décembre 2010, p. 50-51.

36 Rabatel (Alain), *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, Lambert-Lucas, 2009, tome 1, p. 16.

37 Par exemple une approche psychanalytique classique aura généralement tendance à faire entendre la voix de l'auteur (du moins celle de son inconscient), alors que des approches sociologiques, historiques ou culturelles feront plutôt entendre les voix impersonnelles de la *doxa* ou de l'intertextualité, enfin les approches narratologiques ou strictement linguistiques tendront à ne faire entendre que les voix formellement représentées par les structures narratives, c'est-à-dire celles du narrateur ou des personnages. Le cadre fourni par l'analyse de discours, en articulant texte et contexte, représente probablement l'approche la plus efficace pour embrasser le problème de la polyphonie dans toute sa complexité.

---

### ***Pour citer cet article***

#### Référence électronique

Raphaël Baroni, « La guerre des voix », *COntEXTES* [En ligne], Varia, mis en ligne le 10 octobre 2014, consulté le 29 octobre 2015. URL : <http://contextes.revues.org/5979> ; DOI : 10.4000/contextes.5979

---

### ***À propos de l'auteur***

**Raphaël Baroni**  
Université de Lausanne

---

### ***Droits d'auteur***

© Tous droits réservés

---

### ***Résumé***

Cet article vise à explorer la polyphonie des énoncés littéraires et ses effets sur la lecture. Je tenterai de montrer que cette question ne recouvre pas seulement un problème d'attribution, potentiellement insoluble, mais qu'il engage la question fondamentale de la valeur des énoncés fictionnels, que ces valeurs soient esthétiques ou éthiques, ou qu'il s'agisse de la prétention de la fiction à représenter une « vérité », ou du moins un aspect objectif de la réalité. Pour illustrer mon propos, je me servirai d'un court extrait tiré du roman de Michel Houellebecq, *La Carte et le territoire*. On verra que cette approche implique non seulement le retour de la figure de l'auteur (notamment à travers la prise en compte de sa posture), mais aussi la confrontation entre des lectures programmées par les textes et des lectures concrètes qui, parfois, et même très souvent, divergent des lectures programmées en amont.

### ***Entrées d'index***

**Mots-clés** : Houellebecq (Michel), Polyphonie, Énonciation, Scénographie, Posture