Le roman et l'inacceptable : polémiques autour de Plateforme de Michel Houellebecq

Autor(en): **Meizoz, Jérôme**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **- (2003)**

Heft 4

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-870197

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

LE ROMAN ET L'INACCEPTABLE : POLÉMIQUES AUTOUR DE *PLATEFORME* DE MICHEL HOUELLEBECQ

À partir du roman très controversé de Michel Houellebecq, *Plateforme* (2001), cet article retrace la genèse, depuis le XIXe siècle, des débats sur l'autonomie de la fiction romanesque (Gautier, Flaubert, Zola). Il examine ensuite le détail de la réception polémique de *Plateforme*, et tente d'interpréter les ambiguïtés du statut fictionnel de cet ouvrage, ainsi que sa manière de mettre en scène, par délégation, une critique anti-islamique.

La parution du roman de Michel Houellebecq *Plateforme* en août 2001 et les déclarations de l'auteur sur son livre ont suscité une polémique dans les médias français ainsi qu'une action en justice de quatre associations musulmanes, pour « insultes » et « incitation à la haine religieuse[1] ». Celle-ci vient d'aboutir à la relaxe de l'auteur le 22 octobre 2002. Devant l'ampleur soudaine de l'affaire, l'éditeur du roman chez Flammarion, Raphaël Sorin, déclarait le 30 août 2001 :

> Hier on accusait Flaubert de faire l'apologie de l'adultère, Nabokov de pédophilie, aujourd'hui Houellebecq de racisme. Ce procédé est un amalgame malhonnête[2].

Quelques jours avant le verdict, enfin, Salman Rushdie publiait un point de vue intitulé « Houellebecq a le droit d'écrire »,

---

[1] Josyane SAVIGNEAU, « Les propos de Michel Houellebecq sur l'islam suscitent l'indignation », *Le Monde*, 3 septembre 2001, p. 20.

[2] « La tempête Houellebecq », *Le Figaro*, 31 août 2001.

réaffirmant « l'indépendance du texte littéraire, son droit à être considéré uniquement par rapport à lui-même[3] ».

Dans le monde des écrivains, la défense des collègues contre toute censure, et l'affirmation de l'« indépendance » absolue du texte relève de l'automatisme. Le plus souvent, elle se donne à l'état de slogan, sans argumentation ni contestation possible. Certes, cette conduite s'avère souvent salutaire, mais elle ne facilite pas la compréhension de ce qui fait problème dans un texte contesté.

Problématique

Il sera question ici de l'inacceptable romanesque, à savoir du traitement désacralisant qu'inflige parfois la fiction à des valeurs sacralisées par une société (le mariage dans *Madame Bovary*; le commerce du sexe et la tolérance religieuse dans *Plateforme*). Lorsque, porteur d'un discours reçu comme inacceptable, un roman tombe sous le coup d'une lecture immédiatement éthique et juridique, l'occasion est donnée de s'interroger sur la place et le rôle que la société assigne à la littérature d'imagination. *Plateforme* me permettra d'aborder ces problèmes par plusieurs biais :

— Quelles sont les conditions formelles (pacte de lecture, données narratologiques, etc.) qui assurent ou menacent l'immunité d'une telle fiction ?

— Par quel dispositif narratif (mécanismes fictionnels, axiologie des personnages, etc.) le roman prend-il en charge le discours inacceptable ?

— Quelles conceptions du discours romanesque se font les acteurs de la polémique (les plaignants, les intervenants de presse, l'auteur lui-même)?

L'affaire *Plateforme* fait voir également le procès de la littérature au double sens de l'expression. D'une part, ce cas s'inscrit dans la longue histoire des procès littéraires qui succèdent à l'ère de la censure en France, officiellement abolie après 1830. Pas moins de vingt-quatre procès littéraires ont lieu au cours du XIXe siècle, dont une bonne part concerne les fictions narratives

---

[3] Salman RUSHDIE, « Houellebecq a le droit d'écrire », *Libération*, 3 octobre 2002.

(Flaubert, Süe, Barbey, Maupassant)[4]. D'autre part, comme tout roman « inacceptable », celui-ci fait apparaître le procès symbolique que des formes littéraires intentent à nos représentations ordinaires, par une rupture des codes et des attentes.

Mon exposé relève d'une histoire culturelle du fait littéraire, envisagé sous l'angle des conflits. En effet, l'étude des polémiques littéraires offre une perspective privilégiée à qui s'interroge sur la fameuse question des rapports entre la littérature et la société.

Pour ce faire, j'examinerai conjointement la mise en forme fictionnelle du discours inacceptable et les jugements portés sur celle-ci à réception. Il ne s'agira pas de donner raison au roman — par un corporatisme critique inaperçu — ou au contraire aux plaignants, mais bien de rendre raison du conflit qu'a suscité *Plateforme*. Reculons donc d'un pas, pour étudier les arguments des discours opposés sur l'acceptabilité du livre.

Morales du roman : genèse de l'« autonomie » littéraire

Les rapports contemporains entre la fiction, la morale et la justice ne prennent tout leur sens que par référence à un état inédit d'« autonomie » du champ littéraire français atteint au cours du XIXe siècle[5] et tant bien que mal maintenu et défendu jusqu'à nos jours. Dès 1830 au moins, les écrivains affirment l'indépendance de la littérature à l'égard de toute régulation externe :

— régulation du champ politique de la Restauration, de la monarchie de Juillet puis du Second empire ;

— du champ juridique fixées par les lois sur la presse de 1833 ;

— enfin du champ économique, que dénonce Sainte-Beuve sous le nom de « littérature industrielle » (1839), la soumission de l'art au marché qui anime les débats d'*Illusions perdues*.

La littérature revendique dès lors d'être jugée selon ses propres règles internes (genre, forme, style) et non plus par référence aux demandes externes, de type religieux, politique ou économique. Ainsi s'institue un espace esthétique et moral propre à la littérature, que revendiquent avec force déclarations Flaubert (« Ce qui est beau

---

[4] Yvan LECLERC, *Crimes écrits. La littérature en procès au XIXe siècle*, Paris, Plon, 1991.

[5] Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, rééd. revue Points-Seuil, 1998.

est moral, voilà tout, et rien de plus »), Baudelaire, Zola (« Une phrase bien faite est une bonne action ») ou, en peinture, Manet[6].

Au fil du temps, et au gré des crises politiques, l'espace autonome que la société (par ses instances diverses) accorde au discours littéraire varie, de même que les contraintes hétéronomes ou externes qu'elle fait peser sur lui en le renvoyant directement au statut d'acte social parmi d'autres. L'autonomie — on l'oublie en naturalisant son statut contemporain —, n'est donc pas une donnée toujours-déjà-là de la pratique littéraire, mais une conquête de celle-ci contre des conceptions de l'écriture représentées par les jugements éthiques externes des plaignants, des juges ou du censeur.

La conquête de l'autonomie de l'art se lit également dans la crise transitionnelle entre deux types de poétiques. D'une part, les poétiques classiques (de Boileau à La Harpe, jusqu'à la fin du XVIIIe) normatives, associaient le Beau, le Vrai, le Bien et l'Utile en un néoplatonisme christianisé. Elles faisaient appel à un régime de communauté, au sein duquel l'artiste exprimait avant tout les valeurs du groupe (les bienséances). De l'autre, les poétiques issues du romantisme imposent, quant à elles, un régime de singularité qu'illustrent Gautier, Baudelaire et Flaubert : elles dissocient le Beau, le Vrai, le Bien et l'Utile, et autonomisent le critère esthétique, devenu leur centre absolu. Au critère de traditionnalité classique (l'imitation), les poétiques de la singularité substituent un critère d'originalité (« Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau ! » écrira Baudelaire[7]). Au nom de l'irréductibilité de l'artiste au monde bourgeois, elles valorisent avant tout la rupture ou la transgression (éthique, esthétique) et ouvrent la voie à des conflits avec les normes sociales. La conception de l'artiste n'y est plus professionnelle comme à l'ère des académies, mais vocationnelle : le créateur s'y fait saint, sage, mage ou « voyant » : il prétend échapper à l'éthique commune[8].

---

[6] Gustave FLAUBERT, « Lettre à Maupassant », parue dans *Le Gaulois*, 21 février 1880, cité par Y. Leclerc, *Crimes écrits*..., p. 34. BAUDELAIRE : « La logique de l'œuvre suffit à toutes les postulations de la morale, et c'est au lecteur de tirer les conclusions de la conclusion. » (*L'Artiste*, 18 octobre 1857, in *Œuvres complètes II*, Gallimard, Pléiade, 1977, p. 82). Émile ZOLA, « La littérature obscène », in *Le Roman expérimental* (1880), repris dans l'anthologie *L'Encre et le sang*, Bruxelles, Complexe, 1989, p. 106.

[7] Ultime vers de « Le Voyage », *Les Fleurs du mal*, CXXVI.

[8] Voir Paul BÉNICHOU, *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, José Corti, 1973, et Nathalie HEINICH, *Être écrivain. Création et identité*, La Découverte, 2000.

Dans cette conception autonome qui triomphe au cours du XIXe siècle, plusieurs arguments s'imposent contre tout jugement moral et juridique porté de l'extérieur sur la littérature. Ainsi dans les nombreux débats causés par le succès croissant du roman, genre « frivole » alors particulièrement surveillé, les écrivains recourent à un répertoire stable d'arguments défensifs, toujours repris jusqu'à nos jours. Je les résumerai en trois points :

1.— Théophile Gautier note : « Les livres suivent les mœurs et les mœurs ne suivent pas les livres », ajoutant : « L'époque, quoi qu'ils [les juges] en disent, est immorale[9]. » Argument stendhalien : le roman ne porte pas la responsabilité morale de ses contenus, il n'est que le fameux « miroir placé au bord du chemin ».

2.— Les écrivains fixent peu à peu la spécificité du discours fictionnel, en imposant dans les années 1830 la distinction entre auteur et personnage et celle entre narrateur et auteur. Ainsi dans la préface de Balzac au *Lys dans la Vallée* (1836):

> [...] le moi n'est pas sans grand danger pour l'auteur. [...] beaucoup de personnes se donnent encore aujourd'hui le ridicule de rendre un écrivain complice des sentiments qu'il attribue à ses personnages ; et s'il emploie le je, presque toutes sont tentées de le confondre avec le narrateur[10].

Et avec Gautier :

> Il est aussi absurde de dire qu'un homme est un ivrogne parce qu'il décrit une orgie, un débauché parce qu'il raconte une débauche que de prétendre qu'un homme est vertueux parce qu'il a fait un livre de morale ; tous les jours on voit le contraire. — C'est le personnage qui parle, et non l'auteur ; son héros est athée, cela ne veut pas dire qu'il soit athée ; il fait parler et agir les brigands en brigands, il n'est pas pour cela un brigand. À ce compte, il faudrait guillotiner Shakespeare, Corneille et tous les tragiques ; ils ont plus commis de meurtres que Mandrin et Cartouche. [...] C'est une des manies de ces petits grimauds à cervelle étroite que de substituer toujours l'auteur à l'ouvrage et de recourir à la personnalité pour donner quelque pauvre intérêt de scandale à leurs misérables rapsodies [...][11].

---

[9] Théophile GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin* (1834), Le Livre de Poche, 1994, p. 190 et 189.

[10] Honoré DE BALZAC, « Préface » à *Le Lys dans la vallée*, in *La Comédie humaine*, t. IX, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1978, p. 915-916.

[11] T. Gautier, Préface à *Mademoiselle de Maupin*, p. 61-62.

3.— Pour les instances judiciaires du Second empire, comme en témoignent par exemple les réquisitoires du procureur Pinard, le roman avait pour fonction l'embellissement du réel, l'idéalisation des sentiments et la moralisation des masses. Le genre avait à passer un « contrat de fiction consolatrice » (Y. Leclerc) avec le lecteur. Contre cette assignation moralisante, la génération romantique impose l'idée toute moderne à l'époque que la vraie littérature transgresse les tabous, dévoile, explore les gouffres humains ; qu'elle discute voire rejette toutes conventions[12]. De nos jours, Houellebecq compte parmi les romanciers qui invoquent le rôle dévoilant et transgressif du roman.

Plateforme : dispositif fictionnel

Dans le cas des polémiques sur *Plateforme*, on peut se demander si cette autonomie lentement conquise par le roman perdure. Quelles conditions formelles permettent de considérer un récit comme une « assertion feinte[13]» et de ne pas en imputer la responsabilité morale et/ou juridique à l'auteur ?[14] Le roman de Houellebecq met-il en œuvre ces conditions ?

---

[12] On voit au passage qu'il n'y a pas « amoralité essentielle » de la littérature (« Introduction », in Jean-Michel Wittmann (dir.), *Amoralité de la littérature, morales de l'écrivain*, Paris, Champion, 2000, p. 9.), comme le soutient un point de vue anhistorique relayé notamment par Georges Bataille, mais que la spécialisation amorale de la littérature s'inscrit dans la montée de son « autonomie ».

[13] Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 56, citant Searle. Récits où « l'auteur ne répond pas sérieusement de l'assertion de son récit » (p. 80).

[14] Lors d'un récent débat, le président du CIDE (Comité international pour la défense de l'enfant), Georges GLATZ, demande de traiter les fictions au même titre que n'importe quelle représentation (cf. « Faut-il punir les fantasmes ? », *L'Hebdo*, 10 octobre 2002, p. 64-71). À l'opposé, l'historien de l'art Michel Thévoz, représentant de la culture lettrée et de l'autonomie artistique, invite à distinguer la fiction (ou le fantasme) de l'acte. Telles sont les interrogations posées par de récentes affaires, comme celle du classement X du film de Virgine Despentes adapté de son roman *Baise-moi* (Florent Massot,1994. Cf. Jean-François RAUGER, « Virginie Despentes, ses acteurs et ses hardeurs », *Le Monde*, 7 juin 2000, p. 32), ou celle du retrait (provisoire), par intervention du ministre de l'Intérieur, du roman de Nicolas Jones-Gorlin, *Rose Bonbon* (Gallimard, 2002) Des associations de parents se sont émues, dans ce texte, d'une sordide intrigue contée par un narrateur pédophile. Voir par exemple le soutien de Michel Braudeau, membre du comité de lecture Gallimard : «*Rose bonbon*, la fiction au pilori », *Libération*, 5 septembre 2002, p. 7.

Plateforme se donne comme le premier volume d'un cycle intitulé « Au milieu du monde », dont le titre n'est pas sans rappeler un autre cycle réaliste, « Le Monde réel » d'Aragon[15]. Il s'agit d'un récit rétrospectif à la première personne (autodiégétique), de type vraisemblable[16]. Après la mort de sa compagne Valérie dans un attentat islamiste, le narrateur Michel, reclus à Pattaya, consigne par écrit le récit de l'année écoulée : la mort de son père, la rencontre de Valérie, leur projet de développer une chaîne de tourisme sexuel « Eldorador Aphrodite ». Notons que le narrateur est investi d'une fonction de type auctorial, puisque le récit que nous lisons est donné comme écrit de sa main. Ce fait, ajouté au prénom « Michel » tend à nous faire identifier le narrateur à l'auteur.

Houellebecq conçoit le roman comme un lieu de traitement des grandes questions de l'heure, sur le mode d'un nouveau réalisme satirique qui rappelle Balzac et Flaubert[17]. Le narrateur rejette les « paroles socialement acceptables » (p. 26) de ses congénères et leur préfère, sur les sujets sensibles comme le commerce du sexe et la tolérance religieuse, le mot cru et le constat neutre emprunté aux sciences (la sociologie de Comte, la macroéconomie, l'éthologie). Le titre *Plateforme* évoque un lieu d'observation retiré d'où l'on peut jeter sur le monde un regard détaché (la «*Plateforme*» d'un pylône[18] où adolescent, il est monté pour observer, p. 331 ; par extension la ville de Pattaya, d'où Michel reconsidère le monde). Le terme apparaît également (p. 259) pour désigner la «*Plateforme* programmatique » d'une opération de

---

[15] *Plateforme* fait de nombreux renvois intertextuels : indifférence camusienne (à l'incipit) ou franchise verbale célinienne (idem), physiologisme zolien, vérisme à l'américaine (Ellis). Son trait spécifique tient à l'invention, dès *Les Particules élémentaires*, d'une *sociologie-fiction*. Je propose ce néologisme sur le modèle de « science-fiction »: mise en scène de théories sociologiques prospectives (pastichées à divers degrés) pour comprendre un présent ou anticiper un futur. Le narrateur de *Plateforme* s'appuie ainsi sur des modèles sociologiques connus pour décrire le comportement des touristes, consommateurs, etc. (Baudrillard, Veblen). À noter aussi la caricature du sociologue « au catogan », consultant chez Aurore.

[16] Je reprends les catégories de G. Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

[17] Cf. Christian AUTHIER, *Le Nouvel ordre sexuel*, Paris, Bartillat, 2002, p. 51, et Alain BESANÇON, « Houellebecq », in *Commentaire*, n° 96, hiver 2001-2002, p. 944. C'est une des critiques formelles faites au roman, notamment par Patrick Besson dans *Le Figaro*.

[18] Allusion aussi au roman de Faulkner, *Pylône*, et à sa technique.

marketing lancée par Michel. Nous reviendrons sur l'activation de ce second sens. Mais l'intitulé *Plateforme* fait aussi allusion à la manière même du roman que l'auteur déclare dénué de tout style, comme une forme plate[19].

Le récit manifeste plusieurs indices forts de fictionnalité : indices paratextuels d'une part (la mention « roman »), indices textuels d'autre part (l'accès — peu vraisemblable — du narrateur à l'intériorité non verbalisée des personnages[20]). Cependant, il met ces indices de fictionnalité en concurrence avec des procédés propres au récit factuel (*Plateforme* a toutes les caractéristiques formelles internes d'un récit autobiographique ; le prénom du narrateur « Michel » est identique à celui de l'auteur). Tout concourt à creuser l'ambiguïté : comme dans tout récit fictionnel, plusieurs informations comme la profession et l'histoire familiale du narrateur (l'assassinat de son père) permettent de le distinguer de l'auteur. En revanche, comme dans un récit factuel, le physique, l'âge et le prénom du narrateur, Michel, incitent à l'identifier à l'auteur. Une telle ambiguïté aurait été facilement levée par un patronyme fictif, comme c'est le cas dans *Les Particules élémentaires* (dont l'un des deux « héros » se nomme Michel Djerzinski). Mais *Plateforme* se garde de mentionner un tel patronyme.

Cela me semble concerté : le récit est certes donné à lire comme une fiction, mais celle-ci invite sans cesse à un parallèle avec le monde référentiel : par des mentions internes (les prénoms identiques) et des mentions externes (les interventions publiques de l'auteur à propos du roman : « [...] à l'heure actuelle, je ne sais plus très bien ce qui, dans mes romans, relève de l'autobiographie[21] »).

---

[19] Voir Michel HOUELLEBECQ, « C'est ainsi que je fabrique mes livres », *La NRF*, n° 548, janvier 1999, p. 199.

[20] G. Genette (1991) rappelle après Käte Hamburger que le mode omniscient qui permet au narrateur hétérodiégétique de connaître les pensées de ses personnages sans avoir à s'en justifier à son narrataire, est un indice certain de la fiction. Cependant, ce procédé est impossible dans un récit à la 1ère personne, où le champ du savoir est restreint au je. Dans *Plateforme*, de manière inattendue et invraisemblable, Michel connaît certaines pensées intimes de Valérie (« songea-t-elle », p. 64) ou même de Jean-Yves (« songea-t-il », p. 157, « songeait-il », p. 299) lorsqu'ils sont seuls dans leur chambre ou leur voiture. Le je-narrateur adopte ici soudain un mode hétérodiégétique omniscient. On a souvent relevé dans *La Recherche* de Proust quelques cas insolites d'omniscience : cf. J. ROUSSET, *Narcisse romancier*, José Corti, 1973, p. 31.

[21] Houellebecq déclare dans un entretien : « Je sais que c'est difficile à

Dans le cas de *Plateforme*, deux phénomènes contribuent à accroître la porosité entre la fiction et le monde référentiel, et à fragiliser ainsi la clôture et l'immunité du monde fictif. C'est d'ailleurs dans ces deux zones que surgissent polémiques et procès :

1.— La mention de noms propres référentiels, qui ramène le récit vers le monde commun du lecteur : « Donner le vrai nom des gens, des lieux, des marques est provisoirement encore un peu tabou[22] ». Dans le manuscrit de *Madame Bovary*, Flaubert recourait au véritable nom du « Journal de Rouen », transformé à l'impression en « Fanal de Rouen », à la demande de l'éditeur[23]. *Plateforme* traite les rédacteurs du *Guide du Routard* de « connards humanitaires protestants ». Ceux-ci veulent engager une procédure contre le roman, au motif d'insulte, puis se rétractent. Plus de prudence dans un autre cas : le groupe touristique « Aurore », où Valérie et Michel échafaudent leur projet de tourisme sexuel organisé, a toutes les caractéristiques du premier groupe touristique français « Accor », sous un nom distinct, quoique phoniquement proche et lumineusement connoté[24].

Selon une technique éprouvée des esthétiques réalistes, *Plateforme* mêle des éléments vraisemblables (Valérie, ou la collègue de Michel qui se nomme ni plus ni moins « Marie-Jeanne Durry », clin d'œil à une célèbre critique française et signal de connivence à l'adresse des professionnels, p. 313) à des éléments vérifiables : Chirac et Jospin y sont traités comme des effets de

---

croire, mais à l'heure actuelle, je ne sais plus très bien ce qui, dans mes romans, relève de l'autobiographie ; je suis par contre très conscient que cela n'a aucune importance », in « C'est ainsi que je fabrique mes livres. Entretien avec Frédéric Martel », *La NRF*, n° 548, janvier 1999, p. 197-209. De même à la sortie des *Particules élémentaires* dont le héros est un biologiste, Michel Djerzinski, l'auteur pose-t-il en couverture des *Inrockuptibles*, en blouse blanche, dans un laboratoire de recherche, avec une souris d'expérimentation.

[22] Dominique NOGUEZ, « Du mou ou comment scandaliser en littérature », in *La Quinzaine littéraire*, n° 767, août 1999.

[23] Cf. Y. Leclerc, *Crimes écrits*..., p. 168.

[24] Autre cas exemplaire, dans *Les Particules élémentaires* (1998), Houellebecq met en scène sous son nom vérifiable, le camping « L'Espace du possible », et reprend le nom du village où il est implanté. Le propriétaire du lieu demande alors la saisie de l'ouvrage contre lequel il porte plainte. Amendé, l'auteur doit modifier le nom du camping. Fictionnalisé lors du deuxième tirage du roman, il devient « Le Lieu du changement », soustraction faite de la localisation réelle.

réel. Ce procédé n'est pas sujet à controverses tant que les personnalités sont citées en arrière-plan, sans qu'il leur soit attribué d'actions fictives[25]. Atténuant l'effet de fiction, en effet, la mention des noms propres référentiels court le risque d'être jugée comme toute mention faite dans l'espace public. Ainsi le roman de Mathieu Lindon, intitulé *Le Procès de Jean-Marie Le Pen* (1998) a-t-il été condamné pour diffamation en 1999, parce qu'il mettait en scène, sous son nom référentiel, les propos et actions fictives d'un personnage « Jean-Marie le Pen » dans une affaire de meurtre raciste.

2.— Le second phénomène litigieux se manifeste lorsque est troublée la distinction entre les instances fictionnelles (personnages et narrateur) et l'auteur.

En 1857, le procureur Pinard identifiait le narrateur de *Madame Bovary* à Flaubert et reprochait à l'auteur l'absence de condamnation d'Emma. La distinction entre auteur-narrateur et auteur-personnage revendiquée par Gautier ou Balzac s'impose largement au XXe siècle, et assure en principe l'immunité du roman. Ceci non sans manifester des fragilités dans certains cas : en septembre 2002, le roman *Rose Bonbon* de Nicolas Jones-Gorlin, a été incriminé et provisoirement retiré par le ministère français de l'Intérieur, au motif des propos du narrateur — un pédophile — et non de l'auteur, parfaitement distincts en l'occurrence[26].

L'ambiguïté sur les rapports entre auteur et narrateur mais aussi entre auteur et personnages, à la réception de *Plateforme*, va donner matière à une polémique sur deux sujets : le tourisme sexuel et le discours sur l'islam. Je m'en tiendrai ici au second. Quel propos tient-on sur l'islam dans *Plateforme*, et au moyen de quels procédés ? Quel rôle y jouent les personnages et le narrateur ?

---

[25] En 1998, Jean-Marie le Pen a gagné un procès en diffamation contre le roman *Le Procès de Jean-Marie Le Pen* (1998) de Mathieu LINDON, qui attribue au personnage de Le Pen, sous son nom référentiel, des propos et des actions dans une affaire de crime raciste.

[26] Ce qui a sans doute choqué les écrivains, tel Michel Braudeau, dans l'affaire *Rose bonbon*, c'est la censure portée directement dans l'espace fictionnel : parce que le narrateur du roman de Jones-Gorlin est un pédophile, le ministre de l'Intérieur a jugé bon de retirer l'ouvrage. Nul n'a cependant accusé l'auteur de pédophilie. Le seul fait qu'il ait confié la narration — et donc le point de vue unique dans ce récit à la première personne — et non un rôle secondaire soumis à l'appréciation narratoriale, à un pédophile, suffit à provoquer un tollé ministériel.

Plateforme et le Coran : stratégies de délégation

À quatre reprises, l'islam et son livre sacré, le Coran, y font l'objet de violentes attaques : trois fois par la bouche de personnages, une fois par celle du narrateur Michel[27]. La critique est ainsi déléguée à des instances de fiction, et de manière très construite :

— Le roman compte trois parties. Chacune met en scène un personnage critique : Première partie (extrait 1[28]), Aïcha, jeune femme de ménage, dont le frère est soupçonné d'avoir assassiné le père de Michel ; Deuxième partie (extrait 2), un biochimiste égyptien ; Troisième partie (extrait 3), un banquier jordanien.

— Tous émanent du monde musulman, mais ils ont rejeté ses principes religieux. Énoncée fictivement de l'intérieur, la critique gagne en légitimité.

— Les trois personnages sont cités avant tout au discours direct, avec l'effet de vraisemblance et de délégation de ce procédé.

— Dans les trois cas, le narrateur approuve leur opinion critique sur l'islam (p. 30, 259, 358).

Les jugements portés par les personnages ont en outre plusieurs points communs :

— Dans les deux premières interventions, une rhétorique de l'insulte contre les pratiquants de cette religion (« con », « connerie », extrait 1 ; « pouilleux », « minables », « crasseux », extrait 2). Je retiens la forme « con », qui va significativement réapparaître dans le débat, au cours de l'entretien à *Lire*.

— Sous-jacente également, une critique culturelle de l'islam (culture figée, rétive au progrès), énoncée au nom d'une supériorité du modèle occidental. Tels des types, Aïcha (travail), le biochimiste (science) et le banquier (finance) y représentent l'éventail des valeurs de la modernité libérale. Leur point de vue sur l'islam est incroyant, décliné par le biochimiste (extrait 2) en

---

[27] Je ne considère ici que la longue intervention de la p. 357. Michel fait allusion a trois autres reprises à l'islam, mais très brièvement. Le motif apparaît déjà dans *Les Particules élémentaires* (1998) par la bouche de Desplechin : « Je sais bien que l'islam — de loin la plus bête, la plus fausse et la plus obscurantiste des religions — semble actuellement gagner du terrain ; mais ce n'est qu'un phénomène superficiel et transitoire : à long terme, l'islam est condamné, encore plus sûrement que le christianisme. » (Coll. Poche, J'ai lu, 2000, p. 271).

[28] Les extraits du roman cités ici sont donnés en annexe en fin d'article.

une critique du « monothéisme », facteur de retard culturel et de guerres (opposition Égypte ancienne / islam). Ce point de vue, hérité du catalogue des Lumières, oppose terme à terme la science à la foi, la paix à la guerre, et la richesse à la pauvreté. Les valeurs des trois personnages sont redondantes et manichéennes.

En outre, des allusions doctrinales travaillent le discours du biochimiste. Ce personnage incarne deux critiques topiques du discours occidental moderne sur l'islam : 1) l'interrogation sur le frein culturel et scientifique que l'islam aurait imposé à la civilisation arabe[29]; 2) la critique des monothéismes, de tradition philosophique au moins depuis Voltaire (*Traité sur la tolérance*), radicalisée par Schopenhauer (1788-1860). L'extrait 2 semble faire allusion à une page de *Die Welt als Wille und Vorstellung* («Über das metaphysiche Bedürfnis », chapitre 17) de ce philosophe :

> Man betrachte z.B. den Koran : dieses schlechte Buch [sur le manuscrit : « elende Machwerk »] war hinreichend, eine Weltreligion zu begründen, das metaphysiche Bedürfnis zahlloser Millionen Menschen seit 1200 Jahren zu befriedigen, die Grundlage ihrer Moral und einer bedeutenden Verachtung des Todes zu werden, wie auch, sie zu blutigen Kriegen und den ausgedehntesten Eroberungen zu begeistern. Wir finden in ihm die traurigste und ärmlichste Gestalt des Theismus. Viel mag durch die Übersetzungen verlorengehn ; aber ich habe keinen einzigen wertvollen Gedanken darin entdecken können[30].

La fonction idéologique du narrateur Michel (extrait 4) s'exerce également à propos de l'islam. Il développe lui aussi plusieurs thèmes caractéristiques de Schopenhauer dont il a auparavant mentionné le nom (p. 188): l'inéluctable ennui, le rabattage du spirituel vers l'éthologique, enfin un point de vue pessimiste sur le futur. Il annonce de mauvaises nouvelles pour le genre humain.

La mort violente de Valérie dans un attentat islamiste donne certes une vraisemblance aux sentiments de « haine » du narrateur. Cependant, Michel décrit cette haine comme un affect réfléchi et

---

[29] Reprise par de nombreux auteurs, elle renvoie à l'entrée d'Omar dans Alexandrie, et aux propos qu'on lui attribue : si la bibliothèque contient des savoirs qui ne sont pas dans le Coran, il faut la brûler. Si elle ne contient que ce qui est dans le Coran, elle est inutile, et il faut la brûler aussi.

[30] Arthur SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, (1818-1840), Band II, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, p. 209.

construit (« l'islam était certainement quelque chose que je pouvais haïr »; « je m'appliquai à éprouver de la haine », je souligne). De même, les trois termes alternatifs de l'horreur meurtrière, que viennent scander leurs épithètes ethniques (« un terroriste palestinien / ou un enfant palestinien / ou une femme enceinte palestinienne ») se déclinent en une figure de gradation dont l'effet hyperbolique ne masque pas son propre artifice. Manifestée à l'excès par l'appareil rhétorique, la cruauté poussée à sa limite se résorbe en un pur effet verbal : l'énoncé se donne comme romanesque.

Lecture que vient appuyer le « tressaillement d'enthousiasme » de Michel, autre renvoi intertextuel aux mots de Schopenhauer sur l'islam (« begeistert », enthousiasmé au sens actuel de fanatisé, que Burdeau, dont les versions font référence en France, traduit par « enthousiasme »). Pris dans le sens des Lumières, le mot « enthousiasme », courant chez Voltaire pour désigner le fanatisme religieux, invite là encore à une lecture distancée du point de vue narratorial : embarqués dans l'action et dans l'émotion, tant les terroristes que Michel pensent comme des enthousiastes...

Que conclure de ces interventions sur l'islam dans le roman ? Elles recourent à quatre procédés caractéristiques du roman à thèse[31] : toute l'intrigue s'oriente vers une seule thèse anti-islamique ; celle-ci bénéficie de trois personnages adjuvants qui la répètent à intervalles réguliers, sans que des opposants (les terroristes demeurent muets) acquièrent une vraie consistance doxique ; un « intertexte doctrinal[32] » (Voltaire, Schopenhauer) fonde la thèse ; la fonction idéologique du narrateur appuie systématiquement celle-ci[33].

Mais s'il y a « thèse », faut-il la lire sérieusement ? Plusieurs indices invitent à une lecture distanciée : la redondance ostentatoire

---

[31] Susan R. SULEIMAN, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983. Elle dégage plusieurs critères du genre : roman réaliste à fonction didactique, usant de la redondance actantielle et informative, se référant à un intertexte doctrinal,

[32] S. Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, p. 72.

[33] Dominique NOGUEZ voit également dans *Les Particules élémentaires* un recours aux procédés du « roman à thèse », récit « soutenu par la colonne vertébrale d'une théorie », in « Bien cher Michel... », *La NRF*, n° 548, janvier 1999, p. 218 et 212. Voir aussi, du même, *Houellebecq, en fait*, Paris, Fayard, 2003.

des contenus critiques[34], l'allusion appuyée à des argumentaires ultra-classiques ; enfin, les effets rhétoriques massifs du narrateur — comme ses trois parenthèses commentatives dans l'extrait 2 — en font plutôt un pastiche satirique du roman à thèse. En effet, Houellebecq exhibe l'artifice de la délégation critique : les trois personnages opposés à l'islam sont dénués de toute consistance romanesque ; purs supports doxiques, leur unique apparition se limite à déclamer leur opinion sous forme quasi monologuée (extraits 2 et 3); aucun débat d'idées (la « disjonction axiologique » de Suleiman) ne vient dramatiser l'exposé de la thèse, car tous sont unanimes, narrateur et personnages inclus. Ce dispositif savamment caricatural, semble maintenir deux manières possibles de lire : une lecture « ordinaire » sérieuse des opinions anti-islamiques (à laquelle plusieurs critiques ont adhéré) et une lecture « littéraire » au second degré.

Autrement dit, tant sur le plan de l'immersion fictionnelle, que sur ceux de la narratologie et de la rhétorique, Houellebecq maintient constamment l'ambiguïté sur la manière de lire sa fiction.

Autour du roman : entretiens

Aux tirades anti-islamiques des personnages et du narrateur, le débat de presse vient ajouter un élément décisif : les déclarations de l'auteur lui-même, commentant son livre, sur le Coran. La polémique s'est déroulée sur plusieurs mois, dans les grands médias français et internationaux pour atteindre son point d'orgue au moment du procès, avec l'intervention publique de Salman Rushdie en faveur de Houellebecq.

Alors que les bonnes feuilles du roman ont suscité en août l'éloge de critiques influents (Sollers, Savigneau), c'est l'entretien paru dans *Lire* de septembre 2001 qui ouvre de fait la polémique (extrait 6). L'auteur — tel Moïse, autorisé d'une « révélation » inverse — prend à son compte plusieurs opinions que le roman délègue aux personnages, à savoir :

— les insultes d'Aïcha, recourant comme elle au mot « con » (« Et la religion la plus con, c'est quand même l'islam »). À noter

---

[34] La « redondance », dont Suleiman fait un des traits centraux du genre, se manifeste à plusieurs niveaux : un événement signifiant pour la thèse arrive plusieurs fois (deux attentats islamistes); plusieurs personnages prononcent la même thèse.

une différence essentielle : Aïcha qualifie des personnes, alors que Houellebecq désigne une religion : la critique porte sur une idée, et n'est pas justiciable du même jugement.

— l'antimonothéisme du biochimiste ;

— l'annonce d'une victoire du capitalisme sur l'islam, faite par le banquier jordanien.

Le propos de l'auteur recoupe donc méthodiquement ceux des personnages et du narrateur. Cependant, il se distancie de Michel quant au plaisir vengeur éprouvé par le narrateur (« La vengeance est un sentiment que je n'ai jamais eu l'occasion d'éprouver ») tout en justifiant la vraisemblance romanesque d'un tel sentiment (« dans la situation où il se trouve, il est normal que Michel ait envie qu'on tue »). Dans tous les entretiens qu'il accorde, Houellebecq reproduit la savante ambiguïté que nous avons montrée à l'œuvre dans le roman, et l'étend aux rapports entre narrateur, auteur et personnage. Ce faisant, le romancier impose une double contrainte flagrante à son public : adoptant l'essentiel des jugements du narrateur homonyme, il exige qu'on ne les confonde pas (extrait 7):

> [Je] m'indigne que certains journalistes [fassent] volontairement une confusion entre ce que disent mes personnages de roman et des propos attribués à l'auteur[35].

La distribution des cartes narratologiques s'en trouve brouillée, et la presse réagit immédiatement.

« Michel et Houellebecq, c'est tout un. »

Pierre Assouline, rédacteur en chef de *Lire*, est consterné par les propos de Houellebecq mais décidé à les publier. Il consacre

---

[35] « Des associations musulmanes veulent poursuivre en justice Michel Houellebecq », *Le Monde*, 8 septembre 2001 : « Je démens être raciste, je n'ai jamais fait l'amalgame entre Arabes et musulmans, explique Michel Houellebecq dans un communiqué, et m'indigne que certaines journalistes le fassent en faisant volontairement une confusion entre ce que disent mes personnages de roman et des propos attribués à l'auteur. » Ou encore : « Le choix du "je" ou du "il" était ma seule vraie hésitation en commençant ce livre. J'ai su que je voulais le "je" en décrivant, dès les premières lignes, le personnage. "Je ne me suis pas marié" dit-il, et il précise qu'il s'est toujours retenu "d'acheter un animal domestique". Moi je suis marié et précisément, j'envisageais d'acheter un animal domestique, ce que j'ai fait. Alors j'ai choisi d'écrire au "je". Le "je" est vraiment flexible, on peut avec lui aussi exprimer, au mieux, ce qu'on voudrait ne pas être. » (Houellebecq, cité par Josyane Savigneau, *Le Monde*, 31 août 2001).

deux éditoriaux à l'affaire (septembre et octobre). Biographe reconnu et écrivain, il n'ignore pas la convention qui distingue, dans le genre romanesque, le narrateur de l'auteur. Mais, invité à cela par les propos publics de l'écrivain, il n'hésite pas à passer outre (extraits 8 et 9):

> Le Michel qui se réjouit du trépas d'une femme au seul motif qu'elle est palestinienne nous refroidit terriblement dans notre enthousiasme pour le Houellebecq qui lui prête ses mots. (*Lire*, éditorial de septembre)

> Le romancier, qui est de ceux qui écrivent au premier degré, y est en totale harmonie avec ses personnages. [...] Il s'exprime sans garde-fou. Il n'y a pas deux Michel Houellebecq pas plus qu'il n'y a deux Céline (là s'arrête la comparaison), le génial romancier et l'infréquentable pamphlétaire. Michel et Houellebecq, c'est tout un. (*Lire*, éditorial d'octobre)

Ceux qui s'en prennent à l'auteur de *Plateforme* au cours de la polémique, ont en commun d'identifier l'auteur et le narrateur[36]: les propos après coup de Houellebecq justifient, pour eux, une réprobation égale à l'égard du narrateur Michel ainsi qu'un jugement d'inacceptabilité sur le roman, taxé de raciste. Ainsi le journaliste et écrivain Abdel Illah Sahli intervient dans *Libération*[37] pour dénoncer un roman « raciste ». Si l'on s'en prend au roman, ce n'est donc qu'après avoir incriminé son auteur : les associations musulmanes plaignantes n'ont pas demandé le retrait de *Plateforme*, mais citent le roman à l'appui de leur accusation. Ainsi l'univers fictif en soi n'est pas remis en cause dans cette affaire, alors que dans le cas de *Rose bonbon*, c'est l'univers fictionnel que l'on a incriminé, et non l'auteur.

Le conflit autour de *Plateforme* surgit au moment précis où la fonction auctoriale réoriente la lecture du roman par la reprise à son compte des opinions « socialement [in]acceptables » du narrateur et des personnages. Dès qu'il suggère que les opinions de Michel et les siennes se recoupent, Houellebecq donne la clef de

---

[36] C'était déjà l'argument des rédacteurs de la revue *Perpendiculaire* contre Houellebecq, au moment de la sortie des *Particules élémentaires*.

[37] « Un racisme chic et tendance », *Libération*, 4 septembre 2001, p. 6. « Mais commençons d'abord par l'intrigue hyperréaliste où Jospin se nomme Jospin, Chirac se nomme Chirac et Jacques Maillot idem, mais où il ne faut surtout pas confondre Michel, le héros-narrateur, avec Michel Houellebecq, le poète confidentiel devenu romancier à succès et coqueluche des médias. »

lecture de l'axiologie romanesque et en fait une prise de position factuelle (et non plus seulement fictionnelle) dans l'espace social, susceptible d'un examen pénal.

En guise de conclusion : l'auteur comme « posture »

Déjà fragilisé par un dispositif romanesque savamment ambigu, le pacte censé préserver les contenus fictifs des sanctions externes a cédé sous le coup des déclarations publiques de Houellebecq. Des lecteurs professionnels (Assouline, Sahli) ont alors outrepassé une règle de l'interprétation romanesque moderne, en lisant *Plateforme* sur un mode immédiatement éthique et idéologique. Ils ont agi comme le procureur Pinard incriminant l'homme Flaubert de l'immoralité d'un roman, *Madame Bovary*. Mais à la différence de Houellebecq, Flaubert, pour être acquitté, s'est publiquement distancé en son nom d'auteur des écarts immoraux d'Emma[38].

Pourquoi en est-on arrivé (ou revenu) là ? Est-ce à dire, comme l'affirment Sollers ou Braudeau, que les œuvres de fiction subissent la régression vers un nouvel ordre moral ? Ou, au contraire, que Houellebecq s'avère sympathisant des « nouveaux réactionnaires » dont on annonce, à grand fracas, le retour ?[39]

Les deux explications me semblent insuffisantes. Tout indique que Houellebecq a délibérément induit cette polémique et ainsi mis en péril l'immunité de sa fiction. On gagne alors à envisager « Houellebecq » non comme une personne civile, mais comme une posture littéraire. Dans deux articles sur ce sujet (Meizoz 2001 et 2002), j'ai défini la posture comme le travail de figuration publique qu'accomplit l'auteur en situation officielle. On peut la rapprocher de la notion d'« auteur-écrivain » récemment proposée par Antoine Compagnon, afin de le distinguer de l'auteur « biographique »[40]. « Houellebecq », en effet, est un pseudonyme,

---

[38] « Il affirme devant vous [le procureur] qu'il a fait un livre honnête », Plaidoyer de Me Senard, janvier 1857, in Gustave FLAUBERT, *Œuvres I*, Gallimard, La Pléiade, 1951, p. 634.

[39] Selon Daniel LINDENBERG, *Le Rappel à l'ordre. Enquête sur les nouveaux réactionnaires*, Paris, Seuil, 2002.

[40] Dans son cours sur la notion d'« auteur », Antoine COMPAGNON propose de distinguer, après Proust, le narrateur, l'auteur-écrivain et l'auteur biographique. *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, cours à l'université de Paris IV-Sorbonne, du 7 février au 23 mai 2002, inédit en version papier, mais publié sur le site www.fabula.org / compagnon / auteur.php

emprunté comme celui de L.-F. Céline à la grand-mère de l'écrivain. Sous ce nom de plume, Houellebecq se distingue du citoyen Michel Thomas dont le nom n'intervient pas dans le débat. Dès lors, une troisième instance est à considérer, périmant le duo auteur et narrateur : la posture auctoriale.

À l'opposé d'un beuvisme sommaire, cette notion permet de dépasser les termes de la polémique résumée dans l'énoncé « Michel et Houellebecq, c'est tout un. ». La posture de Houellebecq met en scène une caractéristique de l'écrivain à l'ère de l'opinion publique et des médias de masse (Blanckeman 2002). Selon Jean-Benoît Puech celui-ci « téléguide ses médiateurs, fait de sa figure [...] un roman. Il devient l'auteur de sa légende [...][41]. » En effet, c'est après la publication de *Plateforme* que « Houellebecq » adopte les opinions de ses personnages et de son narrateur. Autrement dit, l'auteur pseudonyme se met à la traîne de sa fiction : la posture « Houellebecq » consiste à rejouer machinalement dans l'espace public, le personnage d'antihéros aux propos « socialement [in]acceptables » auquel il a délégué la narration. Par un étrange renversement, la conduite de fiction (les propos du narrateur) précède ici la conduite sociale (ceux de la posture auctoriale) et semble la générer. Tout se passe comme si, une fois Michel Thomas l'« auteur biographique » laissé hors de tout cela, le procédé renvoyait dans l'univers fictionnel non seulement les personnages et le narrateur, mais également la posture « Houellebecq »[42]. Ce qui n'est pas sans analogie avec les polémiques autour de Céline : sa posture pseudonyme rejouait, devant la presse, le Ferdinand gouailleur et pessimiste du roman. Dans les entretiens accordés à la sortie de *Mort à crédit* (1936), comme je l'ai montré dans ma thèse (Meizoz 2001), la posture célinienne eut pour effet ambiguïsant de donner à lire le roman comme une autobiographie.

Quel profit Houellebecq peut-il espérer d'une telle orientation de la réception ? Sa posture manifeste selon moi un nouvel état du champ littéraire contemporain : toute une jeune génération d'écri-

---

[41] Jean-Benoît PUECH, critique et écrivain, « L'auteur est un roman », entretien avec Jean Didier Wagneur, *Libération*, 14 novembre 2002, Cahiers livres, p. VI.

[42] Il place hors d'atteinte, dès lors, la fonction-auteur, dont Foucault (1969) rappelle qu'elle s'est institutionnalisée dès l'âge classique afin d'assurer au pouvoir le contrôle et l'identification des responsabilités d'un écrit.

vains nés dans l'ère de la culture de masse (Angot, Beigbeder, Despentes ou Houellebecq), assument désormais pleinement la mise en scène publique de l'auteur à travers les fréquentes polémiques portant sur leur personne et leurs écrits. L'échange littéraire s'étant peu à peu calqué sur les exigences de la publicité et de l'image (Jourde 2001 ; Blanckeman 2002), ces mises en scène sont devenues partie intégrante d'une nouvelle manière d'envisager l'existence publique de la littérature : nous retrouvons la «*Plateforme* programmatique» de Michel (p. 259). Dans cet univers du spectacle, toute référence à un quelconque for intérieur est obsolète[43]. Selon une technique empruntée à l'art contemporain — le narrateur Michel organise des expositions d'avant-garde pour le ministère de la culture ! —, ces auteurs surjouent la médiatisation de leur personne et l'incluent à l'espace de l'œuvre : leurs écrits et la posture qui les fait connaître se donnent solidairement comme une seule performance.

Jérôme MEIZOZ

---

[43] Il ne s'agit pas de disculper Michel Thomas des opinions professées, mais de montrer que celles-ci font sens d'abord dans le champ littéraire. Je laisse de côté par décret les opinions politiques de Michel Thomas, qui ne m'intéressent pas, dans tous les sens du terme... Le problème se posait avec Céline : les critiques qui ont traité *Bagatelles pour un massacre* comme un jeu verbal tendaient à minimiser l'impact idéologique des pamphlets. Dans le cas de *Plateforme*, notamment, j'entends que nul n'a accès au for intérieur de Michel Thomas.

ANNEXES

Extraits du roman

1- Aïcha, jeune femme de ménage nord-africaine, dont le frère est accusé d'avoir tué le père de Michel :

« Je n'ai rien à attendre de ma famille, poursuivit-elle avec une colère rentrée. Non seulement ils sont pauvres, mais en plus ils sont cons. Il y a deux ans, mon père a fait le pèlerinage de La Mecque ; depuis, il n'y a plus rien à en tirer. Mes frères, c'est encore pire : ils s'entretiennent mutuellement dans leur connerie, il se bourrent la gueule au pastis tout en se prétendant les dépositaires de la vraie foi, et ils se permettent de me traiter de salope parce que j'ai envie de travailler plutôt que d'épouser un connard dans leur genre. » (p. 30)

2- Un biochimiste égyptien émigré en Angleterre revient en visite dans son pays natal et évoque l'Islam au narrateur :

« Quand je pense que ce pays a tout inventé ! [...] L'architecture, l'astronomie, les mathématiques, l'agriculture, la médecine... (il exagérait un peu, mais c'était un Oriental et il avait besoin de me persuader rapidement). Depuis l'apparition de l'islam, plus rien. Le néant absolu, le vide total. Nous sommes devenus un pays de mendiants pouilleux. [...] Il faut vous souvenir, cher monsieur (il parlait couramment cinq langues étrangères : le français, l'allemand, l'anglais, l'espagnol et le russe), que l'islam est né en plein désert, au milieu de scorpions, de chameaux et d'animaux féroces de toutes espèces. Savez-vous comment j'appelle les musulmans ? Les minables du Sahara. Voilà le seul nom qu'ils méritent. Croyez-vous que l'islam aurait pu naître dans une région aussi splendide (il désigna de nouveau la vallée du Nil avec une émotion réelle). Non, monsieur. L'islam ne pouvait naître que dans un désert stupide, au milieu de bédouins crasseux qui n'avaient rien d'autre à faire — pardonnez-moi — que d'enculer leurs chameaux. Plus une religion s'approche du monothéisme — songez-y bien, cher monsieur —, plus elle est inhumaine et cruelle ; et l'islam est, de toutes les religions, celle qui

impose le monothéisme le plus radical. Dès sa naissance il se signale par une succession ininterrompue de guerres d'invasion et de massacres ; jamais, tant qu'il existera, la concorde ne pourra régner sur le monde. Jamais non plus, en terre musulmane, l'intelligence et le talent ne pourront trouver leur place ; s'il y a eu des mathématiciens, des poètes, des savants arabes, c'est tout simplement parce qu'ils avaient perdu la foi. À la lecture du Coran, déjà, on ne peut manquer d'être frappé par la regrettable ambiance de tautologie qui caractérise l'ouvrage : "Il n'y a d'autre Dieu que Dieu seul", etc. Avec ça, convenez-en, on ne peut pas aller bien loin. » (p. 260-261)

3- Le banquier jordanien se confie à Michel, qui s'avoue « convaincu d'emblée » par sa thèse (p. 359):

« Le problème des musulmans, me dit-il, c'est que le paradis promis par le prophète existe déjà ici-bas : il y avait des endroits sur cette terre où des jeunes filles disponibles et lascives dansaient pour le plaisir des hommes, où l'on pouvait s'enivrer de nectars en écoutant une musique aux accents célestes ; il y en avait une vingtaine dans un rayon de cinq cents mètres autour de l'hôtel. Ces endroits étaient aisément accessibles, pour y entrer il n'était nullement besoin de remplir les sept devoirs du musulman, ni de s'adonner à la guerre sainte ; il suffisait de payer quelques dollars. [...] Pour lui, il n'y avait aucun doute, le système musulman était condamné : le capitalisme serait le plus fort. Déjà les jeunes Arabes ne rêvaient que de consommation et de sexe. » (p. 358)

4- Le narrateur Michel, après l'attentat qui a coûté la vie à Valérie :

« On peut certainement rester en vie en étant simplement animé par un sentiment de vengeance ; beaucoup de gens ont vécu de cette manière. L'islam avait brisé ma vie et l'islam était certainement quelque chose que je pouvais haïr ; les jours suivants, je m'appliquai à éprouver de la haine pour les musulmans. Chaque fois que j'apprenais qu'un terroriste palestinien, ou un enfant palestinien, ou une femme enceinte palestinienne, avait été abattu par balles dans la bande de Gaza, j'éprouvais un tressaillement d'enthousiasme à la pensée qu'il y avait un musulman de moins. » (p. 357)

La polémique dans la presse

6- Michel Houellebecq, entretien avec Didier Sénécal dans *Lire*, septembre 2001 :

« — Pour l'Islam, ce n'est plus du mépris que vous exprimez, mais de la haine ?

— Oui, oui, on peut parler de haine.

— Est-ce lié au fait que votre mère s'est convertie à l'Islam ?

— [...] Non, j'ai eu une espèce de révélation négative dans le Sinaï, là où Moïse a reçu les Dix Commandements... Subitement, j'ai éprouvé un rejet total pour les monothéismes. Dans ce paysage très minéral, très inspirant, je me suis dit que le fait de croire à un seul Dieu était le fait d'un crétin, je ne trouvais pas d'autre mot. Et la religion la plus con, c'est quand même l'islam. Quand on lit le Coran, on est effondré... effondré ! La Bible, au moins, c'est très beau, parce que les juifs ont un sacré talent littéraire... ce qui peut excuser beaucoup de choses. Du coup, j'ai une sympathie résiduelle pour le catholicisme, à cause de son aspect polythéiste. Et puis, il y a toutes ces églises, ces vitraux, ces sculptures...

— Votre personnage principal en arrive à prononcer cette phrase [p. 357]: « Chaque fois que j'apprenais qu'un terroriste palestinien, ou un enfant palestinien, ou une femme enceinte palestinienne, avait été abattu par balles dans la bande de Gaza, j'éprouvais un tressaillement d'enthousiasme... »

— La vengeance est un sentiment que je n'ai jamais eu l'occasion d'éprouver. Mais dans la situation où il se trouve, il est normal que Michel ait envie qu'on tue le plus de musulmans possible.... Oui, oui, ça existe, la vengeance. L'islam est une religion dangereuse, et ce depuis son apparition. Heureusement, il est condamné. D'une part parce que Dieu n'existe pas, et que même si on est con, on finit par s'en rendre compte. À long terme, la vérité triomphe. D'autre part, l'islam est miné de l'intérieur par le capitalisme. Tout ce qu'on peut souhaiter, c'est qu'il triomphe rapidement. Le matérialisme est un moindre mal. Ses valeurs sont méprisables, mais quand même moins destructrices, moins cruelles que celles de l'islam. »

7- Michel Houellebecq dans un communiqué au *Monde*: « Je démens être raciste, je n'ai jamais fait l'amalgame entre Arabes et musulmans et m'indigne que certains journalistes le fassent en

faisant volontairement une confusion entre ce que disent mes personnages de roman et des propos attribués à l'auteur.», in «Des associations musulmanes veulent poursuivre en justice Michel Houellebecq», *Le Monde*, 8 septembre 2001.

8- Pierre Assouline, éditorial de *Lire*, septembre 2001: «Le Michel qui se réjouit du trépas d'une femme au seul motif qu'elle est palestinienne nous refroidit terriblement dans notre enthousiasme pour le Houellebecq qui lui prête ses mots.»

9- Pierre Assouline, éditorial de *Lire*, octobre 2001: «Le romancier, qui est de ceux qui écrivent au premier degré, y est en totale harmonie avec ses personnages. [...] Il s'exprime sans garde-fou. Il n'y a pas deux Michel Houellebecq pas plus qu'il n'y a deux Céline (là s'arrête la comparaison), le génial romancier et l'infréquentable pamphlétaire. Michel et Houellebecq, c'est tout un.»

Chronologie sommaire des polémiques autour de Plateforme

Août 1998, Michel Houellebecq publie *Les Particules élémentaires* (Flammarion). Polémique et action en justice initiée par le propriétaire du camping «Le Lieu du changement» (amende).

Août 2001, *Plateforme*, roman, est envoyé à la presse en bonnes feuilles. Sortie officielle le 25 août.

12 août, Philippe Sollers le salue comme «le livre de la rentrée» dans *Le Journal du Dimanche*. *Le Guide du routard* s'insurge publiquement de l'apologie du tourisme sexuel et des termes que le narrateur, Michel, utilise à l'égard de la rédaction («connards humanitaires protestants»). Menace de procès en diffamation, qui n'aura pas lieu.

13 août, Frédéric Beidgeber publie une critique dithyrambique du roman dans *Voici*.

31 août, Josyane Savigneau en fait l'éloge dans *Le Monde*. Le magazine *Lire* de septembre, en kiosque ce jour, publie l'entretien où Houellebecq évoque l'islam (avec Didier Sénécal). Pierre Assouline y ajoute un édito sévère, «Règlements de comptes», qui déplore le racisme primaire du roman et de son auteur confondus.

2 septembre, *Le Monde*: «Les propos de Michel Houellebecq sur l'islam suscitent l'indignation» (propos de M. Boubakeur, recteur de la mosquée de Paris).

3 et 8 septembre, *Le Monde*: « Des associations musulmanes veulent poursuivre en justice Michel Houellebecq ».

4 septembre, « Un racisme chic et tendance », point de vue de Sahli Abdel-Illah, journaliste et écrivain, dans *Libération*.

6 septembre, Houellebecq est l'invité principal (rendez-vous pris de longue date) de « Campus », émission de Guillaume Durand sur France 2. Le Tribunal de grande instance de Paris a demandé à visionner la cassette de l'émission.

« Houellebecq : riposte des musulmans de France » dans *Libération*: « Deux plaintes ont été déposées suite aux propos anti-islamiques de l'auteur ».

11 septembre. *Plateforme* appartient à la première présélection du Prix Goncourt. Événements de New York (Twin Towers).

2 octobre, *Plateforme* est écarté de la seconde présélection du Goncourt. Second éditorial d'Assouline « Suite et fin », dans *Lire* d'octobre.

4 octobre, *Plateforme* est écarté de la sélection du prix Femina.

Novembre 2001, Houellebecq s'entretient avec Christian Authier dans *L'Opinion indépendante*.

17 septembre 2002, ouverture du procès des associations musulmanes contre l'auteur. *Plateforme* a été vendu, à cette date, à 240'000 exemplaires.

3 octobre 2002, Salman Rushdie publie un point de vue, « Houellebecq a le droit d'écrire » dans *Libération*. Plusieurs écrivains (Sollers, Braudeau, Noguez, Arrabal) et journalistes connus témoignent en faveur de l'écrivain, lors de l'audience. Sollers, Braudeau et Noguez affirment que derrière l'auteur, c'est le contenu dérangeant du roman qu'on vise au nom du politiquement correct. Une pétition est lancée, assurant que l'entretien à *Lire* « concernait les personnages d'un roman », et que Montaigne, Voltaire et même Claude Lévi-Strauss ont également critiqué l'islam dans leurs écrits.

22 octobre 2002, l'écrivain est relaxé par la 17e chambre correctionnelle du tribunal de Paris, considérant que ses propos sur l'islam — le roman n'a pas été incriminé mais cité et commenté à l'appui de l'accusation — n'engagent que sa liberté d'expression. Un recours est annoncé. À suivre...