

BENOIT DOYON-GOSSELIN ET DAVID BÉLANGER

LES POSSIBILITÉS D'UNE ÎLE

DE L'UTOPIE VERS L'HÉTÉROTOPIE

s1 Il reste peut-être peu à dire sur l'île depuis le court article de Gilles Deleuze, paru en 1953. Il parlait, dans le vocabulaire qui est le sien, des origines géographiques des îles, tantôt continentales, « nées d'une désarticulation, d'une érosion, d'une fracture », tantôt océaniques : « présent[a]nt un véritable organisme [...], elles surgissent d'éruptions sous-marines, elles apportent à l'air libre un mouvement des bas-fonds » ([1953] 2002 : 11). À ce statut géologique s'ajoute évidemment une portée narrative – il y a un récit dans chaque île : « Rêver des îles, avec angoisse ou avec joie, peu importe, c'est rêver qu'on se sépare, qu'on est déjà séparé, loin des continents, qu'on est seul et perdu – ou bien c'est rêver qu'on repart à zéro, qu'on recrée, qu'on recommence » ([1953] 2002 : 12) ; elle constitue pourtant « l'origine, mais l'origine seconde. À partir d'elle tout recommence. L'île est le minimum nécessaire à ce recommencement, le matériel survivant de la première origine¹ » ([1953] 2002 : 16). Enfin, pour Deleuze, l'île – l'île déserte plus particulièrement –

est imaginaire et non réelle, mythologique et non géographique. Du même coup son destin est soumis aux conditions humaines qui rendent une mythologie possible. La mythologie n'est pas née d'une simple volonté, et les peuples ont tôt fait de ne plus comprendre leurs mythes. C'est même à ce moment-là qu'une littérature commence ([1953] 2002 : 14-15).

s2 Voilà où nous laisse Deleuze et où des chercheurs en littérature se sont risqués², non sans quelques recoupements et redites, le tout accompagné de nombre d'études de cas, culturels et littéraires. L'intérêt de ce thème de recherche reste pourtant entier : malgré les hypothèses formulées et appuyées sur de vastes corpus culturels, certaines œuvres s'avèrent intouchées bien qu'elles parlent du statut spatial particulier de l'île et

contredisent même certains systèmes d'analyse osés jusqu'ici. L'apparition également d'une proposition télévisuelle gigantesque, s'ébauchant sur six saisons et des dizaines d'épisodes qui mettent en scène une île, centrale, à la fois adjuvante et opposante mais, plus encore, constituant l'objet de la quête du récit – d'abord quitter l'île, puis retourner sur l'île et, ultimement, comprendre l'île –, ouvre le spectre d'analyse et actualise l'imaginaire îlien : il n'est pas étonnant en ce sens que l'étude succincte de la télésérie *Lost* serve, dans le présent article, à comprendre le ressort narratif d'un tel lieu.

- §3 Sous différentes formes, les analystes de l'île acceptent généralement le double statut de cet espace. Être seul ou perdu / repartir à zéro, recréer, disait Deleuze, ce qu'Anne Meistersheim formule en d'autres termes : « Si les îles sont bien “fermetures”, elles sont aussi, et tout aussi évidemment “ouverture” » (1993 : 112). Elle marque en effet que « la prison est une vocation permanente de l'île » (1993 : 111), bien que « pour les continentaux, [elles] signifient liberté, nudité, lieu privilégié du naturalisme et de la permissivité » (1993 : 112).
- §4 Il semble évident, dès lors, que sur le plan narratif, l'espace îlien contraigne les actions, les pensées, les possibles. Michel Foucault, dans une conférence bien connue prononcée en 1967, présentait les « hétérotopies », « ces espaces différents, ces autres lieux, [faits d']une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons » (2001 : 1575). L'hétérotopie répond ainsi au double statut de l'île, et à plus forte raison de l'île « déserte » : rêvée et aliénante, possible, voire probable, mais n'existant pas selon le même régime que les autres emplacements. Or, Foucault souligne bien que « le navire [e]st l'hétérotopie par excellence » : « [C]'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer » (2001 : 1581). Sans le dire, il semble que Foucault, par cette remarque, place l'île « mythologique et non réelle » de Deleuze dans la catégorie qui lui a été historiquement assignée : l'utopie³. D'ailleurs, à l'origine, les fictions de l'île constituaient de véritables propositions utopiques. Nous interrogerons, dans le présent article, le statut de l'île dans les productions culturelles contemporaines : se peut-il, en effet, qu'elles appartiennent davantage à l'hétérotopie qu'à l'utopie ? L'hétérotopie semble pouvoir éclairer l'île comme « emplacement » contemporain et c'est la prégnance de ce concept que nous mettrons de l'avant dans nos analyses. Cela dit, nous devons ajouter que notre postulat n'a valeur qu'en regard des conceptions et des narrations contemporaines. En effet, il serait oiseux de prétendre que l'île comme utopie constitue une « vue de l'esprit » ou une dérive théorique ; il semble que l'île ait eu une fonction utopique claire dans l'histoire littéraire et culturelle, et des travaux d'intérêt l'ont habilement démontré⁴.
- §5 Évidemment, pour les besoins de notre démonstration, nous assoirons en premier lieu quelques définitions, après quoi les analyses d'œuvres mettront en relief le statut particulier de l'île, d'abord comme *métaphore* dans le roman *La beauté de l'affaire* de France Daigle, puis comme *espoir* dans le roman *L'île de lumière* de Nathalie Archambault, et enfin comme *quête* dans *Le conte de l'île inconnue* de José Saramago. La télésérie *Lost* fermera la marche, en manière de synthèse : dans cette œuvre de la culture populaire se

trouvent réunies différentes conceptions de l'île qui nourriront notre étude, l'amenant, du coup, à se nuancer.

L'île : de l'utopie à l'hétérotopie

- s6 Il faut déjà mettre en doute certaines évidences qui travaillent généralement à définir l'île. En première instance, la géographie : l'île déserte comme nous l'entendons ne peut se comprendre strictement selon sa constitution géologique ou sa topologie. Dans « Qu'est-ce qu'une île ? », Françoise Létoublon, Paola Ceccarelli et Jean Sgard (1996) rassemblent, pour présenter leur ouvrage, une foule de définitions – historique, étymologique, littéraire, mythologique – qui toutes au final ne se recoupent qu'en un point : l'île est isolée de tous les côtés par les eaux. Cet isolement constitue sans aucun doute la matière même de son « esprit » utopique.
- s7 Foucault définit l'utopie assez simplement :
- Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la Société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société mais de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels (2001 : 1574).
- s8 Dans tous les cas, peut-on comprendre, l'utopie est à l'extérieur de la société (l'envers de), elle la représente par un aspect (microcosme) ou en tout (macrocosme) ; ce rapport de représentation suppose donc une désaffiliation historique au profit du « rapport d'analogie ». L'isolement de l'île permet cette nouvelle filiation aux espaces réels. Des communautés distinctes, non civilisées – au sens historique – peuvent représenter la civilisation, dans un sens mélioratif ou péjoratif. Ces « états de nature », où le merveilleux, l'in vraisemblance et, un peu différemment, les théories sociales et économiques peuvent « s'exaucer », excluent la civilisation, pour la représenter ou la déconstruire.
- s9 Pour concevoir l'île déserte « mythologique » au-delà de l'utopie, il faut donc être capable de la penser délivrée de son isolement. Elle ne peut, en effet, être en rapport d'analogie avec l'univers référentiel si elle appartient à cet univers. Or, dans moult fictions, si l'île semble effectivement appartenir à l'univers de référence de la fiction, c'est dans un rapport problématique : l'île impose une distanciation du monde réel sans trancher le lien qui l'y attache. C'est en ce sens que Deleuze effectue l'opposition entre la « recreation mythique de l'île déserte » et un récit plus naturaliste de l'île ; Robinson Crusoe, par exemple, nous dit encore Deleuze, « a fait place à la recomposition de la vie bourgeoise à partir d'un Capital. Tout est tiré du bateau, rien n'est inventé, tout est appliqué péniblement sur l'île » ([1953] 2002 : 15). L'île du coup est colonisée, le rapport d'utopie n'existe plus.
- s10 Il reste toutefois une conception mitoyenne : l'hétérotopie. Pour Foucault, ces hétérotopies peuvent être définies comme

[...] des lieux réels, des lieux effectifs [...] qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les

emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables (1984 : 47).

- §11 Afin de pouvoir analyser les hétérotopies, ces espaces autres, le philosophe propose une réflexion qui s'appuie sur six principes. À la lumière de ceux-ci, nous croyons que l'île telle que conçue dans les fictions contemporaines appartiendrait effectivement – et généralement – au régime hétérotopique. En effet, l'île, comme bon nombre de lieux romanesques, n'existe pas dans notre réalité, dans le monde du lecteur, mais existe dans le réel représenté par le texte. Pour les personnages qui se meuvent, les lieux fictionnels demeurent réels, ils deviennent effectifs. Ainsi, deux éléments précis devront être pris en compte dans notre analyse de l'île : d'abord, l'origine de l'île – est-elle issue d'une fabulation, existe-t-elle vraisemblablement dans l'univers fictionnel ? Ensuite, le rapport des personnages et de leur quête à cette île : est-ce une quête intérieure, attachée à des enjeux pragmatiques ?

L'île comme création

- §12 La figure hétérotopique de l'île se retrouve explicitement dans le roman – au titre évocateur – *La beauté de l'affaire. Fiction autobiographique à plusieurs voix sur son rapport tortueux au langage* de l'écrivaine acadienne France Daigle. S'y développent trois trames narratives superposées, dont l'une met en scène un homme qui « [...] s'en allait dans une île bâtir une clôture » (1991 : 22⁵). Dans un premier temps, on indique que « [t]out le monde sait que l'île est inhabitée » (BA : 44). Est-ce que cela signifie que l'île est inhabitable ? Si cela s'avère, pourquoi l'homme décide-t-il d'y bâtir une clôture ? Dans un deuxième temps, on mentionne que l'île, soulignant en cela la portée hétérotopique du lieu, est « inabordable en quelque sorte, un royaume, qui n'absorbe pas l'histoire, mais qui la reflète » (BA : 34). Cette phrase rappelle évidemment un des principes de Foucault – « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel, plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles », écrit-il. Que le narrateur considère l'île comme un royaume indépendant de l'Histoire marque son statut ambigu : royaume inhabité et que nul n'habitera puisqu'inabordable, l'île n'appartient évidemment pas à la société et, par le fait même, au discours historique qui raconte cette société. En ce sens, l'île existe dans un réel qu'elle reflète, elle l'accompagne sans « l'absorber ». La désertion de l'île, idylle du contexte d'écriture, semble néanmoins lui supposer un statut utopique : reflet du monde sans participer à son « spectacle », elle serait le lieu idéal de l'ascèse intellectuelle. Or, sa portée métaphorique, textuelle, pousse à d'autres considérations.

- §13 En effet, le symbolisme associé à l'homme et à son projet de clôture dans une île semble capital pour actualiser le sens du roman, car la solitude inhérente à l'écrivain liminaire⁶ se trouve représentée dans cette trame narrative. Pourquoi en effet construire une clôture dans une île alors que l'eau érige déjà la barrière de l'isolement ? Sans bateau, sans chaloupe, impossible de se rendre sur une île. Il s'agit en fait d'une protection double : la protection de

son œuvre (l'île) et la protection de son rôle de créateur. L'homme veut à tout prix se protéger, car il « [...] n'a parlé à personne de son projet. Il sait le ridicule qui guette les formes accélérées de créativité » (BA : 26). Ainsi la clôture sert à protéger le projet que l'on construit en solitaire tout comme le romancier qui écrit son roman. Rappelons que l'île reflète l'histoire et que l'insécurité de l'homme face à son œuvre le force à la protéger. On parle d'ailleurs de « vocation réelle de la clôture » (BA : 33) comme on parle parfois de la vocation de l'écrivain. Allant dans le même sens, la mort subite de ce personnage permet de comprendre qu'il ne s'agissait pas d'un simple homme à tout faire : « Il avait d'autres idées, d'autres projets. C'était un créateur. Il voyait les choses dans une perspective globale et savait attendre les signes » (BA : 38). Il – tout comme l'île – se rapproche ainsi de la figure de l'écrivain liminaire qui doit travailler en solitaire, sortir du groupe, pour établir une certaine cohérence.

§14 Par ailleurs, l'île hétérotopique de Daigle doit également être comprise selon le sixième principe de Foucault, c'est-à-dire la mettre en relation avec l'espace restant du roman. Les deux autres trames narratives présentent elles aussi des figures spatiales particulières : l'église et le terrain vague. Dans l'une d'elles, l'église occupe une place importante : « L'architecte prie. À genoux dans l'église de pierre qui s'étend loin par-devant et par-dessus lui, il incline légèrement la tête, ses yeux baissés fixant un point en deçà de ses mains jointes [...]. L'Église est la maison du Seigneur » (BA : 7). Comme on peut le constater, l'église est imposante et l'architecte paraît bien minuscule, presque écrasé par l'étendue de la construction. Que cherche l'architecte dans cet espace ? Pour quelles raisons se recueille-t-il ? Ce dernier prie le « [...] Grand Bâtitteur de lui indiquer la voie de maisons à construire qui soient plus parfaites encore » (BA : 7). En se tournant vers la religion pour trouver sa voie, il indique par le fait même ses imperfections et son incapacité à se servir de ses compétences. Curieusement, l'architecte est atteint d'une certaine forme d'immobilisme, mais « [s]on immobilité à lui dénote plutôt un manque de structuration, une tendance à l'affaissement » (BA : 41). À première vue, il est étonnant qu'un architecte manque de structuration et qu'il puisse s'affaisser. Il est inutile de mettre en évidence les résultats catastrophiques obtenus par un architecte qui tracerait des plans caractérisés par un manque de structure. Les préoccupations de l'architecte dans l'église sont donc liées de façon singulière à la construction de maisons. Dans une perspective globale, c'est la transformation de l'espace, la cohésion de la structure qui l'intéresse.

§15 Dans l'autre trame narrative, on apprend qu'un groupe d'écrivains acadiens a été engagé pour

[...] transformer un de ces terrains vagues du centre-ville en un espace vert, agréable et séduisant pour petits et grands, un espace où les enfants aimeraient jouer et courir et où les grands aimeraient s'asseoir pour les regarder, ou pour lire, ou pour dormir au soleil, ou à l'ombre (BA : 17).

§16 Contrairement à l'église de pierre, il s'agit ici d'une construction en devenir. Cependant, tout comme l'église, cet espace vert permettra de réunir les gens, peu importe leur âge. Le projet fait en sorte que les écrivains doivent collaborer en premier lieu pour qu'ensuite la population puisse profiter du

terrain vague transformé. Une autre particularité du projet est que celui-ci doit être entouré d'une « [...] clôture métallique grillagée qui empêche le vague du terrain de se répandre sur le trottoir » (BA : 29). La connotation négative du verbe *répandre* suggère qu'il faut circonscrire le terrain à ses frontières et ne surtout pas le laisser envahir les espaces limitrophes. Il est clair que de réunir un groupe d'écrivains dans un espace clos peut causer certains problèmes de communication et de cohésion. En fait, la situation cause même parfois « [...] des moments d'hystéries ou d'aliénations passagères [...] » (BA : 35). Cependant, dans son ensemble, le projet de transformation du terrain vague en espace vert reste en lui-même très positif. Le lieu en mutation permet aux écrivains de sortir, le temps d'un projet, de leur solitude.

§17 En intégrant l'île à un système de signes plus vaste – l'église et le terrain vague –, on comprend mieux pourquoi le personnage architecte « [...] cherche des liens entre ce qui se présente à lui comme une foule d'éléments disparates. Il cherche une cohésion d'ensemble, et cette cohésion, quand il la trouve, il la projette dans l'espace » (BA : 47). Le véritable espace qui superpose l'île, l'église et le terrain vague se trouve dans l'existence même de la fiction. L'île devient métaphore de l'œuvre. Elle existe véritablement pour l'homme à la chaloupe, mais en relation avec les autres figures spatiales, il faut la comprendre comme un avatar du roman en devenir. René Plantier ne disait pas autrement :

L'histoire de l'homme à la chaloupe recoupe l'histoire d'écrire, laquelle recoupe l'histoire de l'architecte et de sa femme, qui recoupe une histoire de chantier. Nous notons, au passage, la contiguïté sémantique entre le métier de l'architecte et ledit chantier, lequel chantier, comme l'île, comme l'île-texte, est aussi un chantier-texte (1996 : 145).

§18 Pour les créateurs comme France Daigle, évoluant dans une société liminaire, la cohésion doit d'abord et avant tout signifier dans l'espace. Ainsi, le personnage « elle » – la narratrice anonyme – ne peut qu'utiliser ce qu'elle connaît, c'est-à-dire « [e]ncore un jeu d'assemblage et de construction. Elle dit qu'elle peut seulement croire à ce qui éclate dans tous les sens, ou à ce qui ne bouge pas, à une certaine fixité » (BA : 13). C'est pourquoi les trois figures spatiales que la voix propose – l'église où l'on prie pour construire des maisons parfaites, l'île et le terrain vague devenu espace vert – abordent à leur façon l'écriture et la relation qu'entretient l'écrivain liminaire avec sa communauté. L'île n'est pas isolée. Par l'eau, par l'écriture, elle entre en relation avec le monde.

L'île de l'espoir

§19 Dans *L'île de lumière* de la Madelinienne Nathalie Archambault, une mère et son fils cherchent l'île d'Ensueño – littéralement, l'île de rêve. Ils y espèrent le retour du père, ce grand voyageur qui se promène d'île en île pour photographier des décors magnifiques. Pour tenter de recréer une cellule familiale fonctionnelle, les deux protagonistes doivent se rendre sur cette île et apprendre à vivre sans le père. On trouve dans le roman les vers du poète

Pablo Neruda, autant en version originale qu'en traduction française. Ceux-ci permettent de comprendre que le voyage de cette mère et de son enfant se situe autant dans l'espace réel que dans la nature imaginaire et imaginante de l'écriture. L'île devient ainsi un idéal à atteindre – l'île de tous les recommencements –, un monde parfait qui ferait oublier le douloureux départ du père. L'île même, dans ce roman, on le remarque vite, ne peut pas seulement être comprise dans un sens littéral. Eva, la mère, le note dans les premières pages : « Elle est si petite que je pourrais façonner tout son sable pour nous construire un château blanc. [...] Les maisons sont des coquillages pâles, dispersés çà et là sur le rivage par les grandes marées » (2000 : 11⁷). En chemin sur la carte du monde, la narratrice nous fait part de son rêve : « C'est une île, une sculpture singulière et étonnante, d'une beauté déchirante. Elle est toute petite, mais les crevasses, les gorges qui se creusent laissent croire à quelque chose d'infini » (*IL* : 45). Contrairement aux deux personnages principaux qui cherchent cette île comme l'espoir d'un monde meilleur, les habitants de l'île sont issus des naufrages, de sorte que « [l]eurs langues, leurs récits viennent de partout, de nulle part » (*IL* : 46). Comment alors interpréter le sens de cette île ? Qu'est-ce qui fait que celle-là et nulle autre doive être trouvée ? Un long passage fournit certainement une piste de lecture :

Cette plus petite des îles évoque à la fois la liberté et la solitude. Elle est libre, car enfin elle a réussi à se séparer du continent. Dorénavant, la place qu'elle occupe lui appartient entièrement. En même temps, elle évoque l'exil le plus complet, car poussée aussi fort, elle se retrouve maintenant loin de ses origines.

À la manière des grands explorateurs, tu voudrais être le premier homme à poser ton regard sur cette île, ce serait un peu épier le commencement du monde. Comme Darwin qui a découvert l'île porteuse de la solution de l'énigme, tu cherches ton île lumière, tout ton être va vers son image (*IL* : 49).

520 Reprenant presque les mots de Deleuze, cette île montre la nouvelle origine, le détachement de l'ordre ancien. Dans cette fiction consciente de sa propre écriture, l'île abrite une maison ; « [s]ur la table, il y a une feuille blanche » et le personnage principal y « laisse glisser un crayon, lentement » (*IL* : 59). À l'instar d'un bateau qui dérive, le crayon se perd dans les vagues de la page. De la plage de l'île à la page du livre, il n'y a qu'un pas. D'ailleurs, à la fin du roman, devant le constat que le mari et père ne reviendra pas, l'île agit comme ultime refuge. Elle « se redresse, lente et en silence, au milieu de la tourmente. Sa petitesse, sa vulnérabilité laissent deviner une nouvelle naissance [...] » (*IL* : 92). La figure devient un véritable point d'ancrage pour Eva et Noah. Elle n'est pas seulement synonyme de survie, mais prend elle-même vie. Ainsi, « [e]lle demeurera bien ancrée au milieu de l'océan, occupée tout entière à accueillir les naufragés » (*IL* : 93).

521 Devant l'incertitude spatiale du bateau se présente donc le continent, réel, dur, historique, celui de « l'homme de la terre » et, possible, l'île – inconnue, introuvable, inabordable, de rêve – qu'on cherche à habiter de l'écriture et à laquelle on veut insuffler le sens. Nul ne peut entendre la parole qui en survient, mais sans doute existe-t-elle, dans l'imaginaire, précisément pour cette parole inefficace. À cette portée métaphorique de l'île s'ajoute la contrainte diégétique : l'île doit être abordée et n'apparaît dans le récit que

selon certains schémas révélateurs. Un de ces schémas fonctionne selon le quatrième principe de Foucault. Dans le roman, l'hétérotopie de l'île passe en effet par son hétérochronie, car au-delà de l'île en rêve, il y a l'île réelle dans laquelle se superposent différentes temporalités. Dans la section narrée par le fils, ce dernier rapporte une histoire qui provient d'Ana, la conteuse de l'île. Elle raconte que dans la maison où habitent Noah et sa mère vivaient un pêcheur et son fils. Ce fils « était fasciné par les jeux de lumière. Avec des morceaux de verre, il jouait à projeter la lumière dans les endroits sombres » (*IL* : 77). Le garçon adore l'île, mais « [...] ne peut s'empêcher de rêver à ce qui se trouve plus loin » (*IL* : 78). Il souhaite donc partir sur les mers pour découvrir d'autres îles uniques. Après la disparition du père pêcheur dans une grande tempête, « [l]e fils quitta son île. Il disparut, lui aussi, à sa façon » (*IL* : 80). Cette histoire rapportée constitue une mise en abyme de l'histoire de Noah. Le lecteur apprend d'ailleurs quelques pages plus loin que Noah veut quitter l'île et, en rêve plutôt qu'en réalité, il rencontre sur la mer un bateau dans lequel se trouvent deux passagers. Noah explique : « Le plus jeune des deux se tourne vers moi. Je sursaute. C'est papa. Je crie à pleins poumons » (*IL* : 85). La boucle hétérochronique est bouclée. Le père de Noah a vécu plusieurs années auparavant dans la même île, dans la même maison, une aventure semblable à son fils. Tous les deux ont perdu leur père. Surtout, dans cette île merveilleuse, le fils Noah reste fasciné par les mêmes jeux que son père lorsqu'il était enfant. Le roman se termine par cette narration d'Eva : « Mon fils tient en sa main une lumière, ou quelque chose qui la reflète. La petite île miroite, entourée de vagues qui s'agitent comme autant de fragments de verre » (*IL* : 96).

§22 Isolée, mais pénétrable, l'île d'Ensueño existe autant dans le rêve que dans la réalité. Tout en représentant l'espoir d'une famille monoparentale, elle permet la diffraction de la lumière et du temps. L'histoire racontée par Ana souligne le caractère hétérochronique de l'île, principe foucauldien qui ne se trouvait pas dans le roman de Daigle. Enfin, l'île du roman rend compte du fait que, comme le souligne Foucault, toutes les cultures se créent des hétérotopies : « Quand ils content leurs histoires, on sent qu'il y en a d'autres, plus secrètes, bien enfouies, presque effacées. Ces gens ont la beauté des vaincus, les naufrages les ont amenés en ce lieu, c'est pourquoi ils ne s'inclinent devant rien d'autre que la mer » (*IL* : 46).

L'île comme quête

§23 La portée métaphorique évidente de l'île dans les romans de Daigle et d'Archambault montre un lieu qui passe difficilement de l'irréalité utopique de la posture d'écrivain ou du rêve familial à la réalité hétérotopique du texte : dans les deux cas, l'écriture devient ce vecteur de la réalité, puisque les îles deviennent le texte en marche, son temps et son espace. Si Foucault soutient que toutes les cultures présentent des lieux hétérotopiques, ces hétérotopies ne partagent pas toujours les mêmes fonctions. Passer ainsi de romans acadiens à un conte portugais montre bien l'ampleur du changement : de refuge pour « naufragés », l'île devient un lieu à trouver, un possible, dans la plus pure tradition utopiste.

Les Lusíades de Luís de Camões, récit épique fondateur dans la littérature portugaise, relate, de façon centrale, la découverte des Indes de Vasco de Gama. *Le conte de l'île inconnue* de José Saramago ne manque pas d'y faire écho. On y trouve, en effet, un homme qui cogne à la porte du roi de son pays pour avoir un bateau :

Et pourquoi veux-tu donc un bateau, peut-on le savoir, tel fut en effet ce que le roi lui demanda [...], Pour me lancer à la recherche de l'île inconnue, répondit l'homme, Quelle île inconnue, demanda le roi en déguisant son rire [...], L'île inconnue, répéta l'homme, Sottise, il n'y a plus d'îles inconnues, Qui t'a dit, ô roi, qu'il n'y a plus d'îles inconnues, Elles sont toutes sur les cartes, Sur les cartes il y a seulement les îles connues, Et quelle est donc cette île inconnue que tu cherches, Si je pouvais te le dire, elle ne serait plus inconnue, Qui t'en a parlé, demanda le roi, à présent plus sérieux, Personne, Dans ce cas, pourquoi t'obstines-tu à dire qu'elle existe, Simplement parce qu'il est impossible que n'existe pas une île inconnue (2001 : 16-17⁸).

Ce long passage révèle la nature de l'île pour le protagoniste : elle est une possibilité irréfutable, le contraire, en l'occurrence, de l'utopie. Plus encore, comme l'île de France Daigle n'appartient pas à l'Histoire, celle de Saramago n'appartient pas à la géographie. L'homme qui cherche une île souligne d'ailleurs au capitaine qui lui remet son bateau : « [P]arfois on fait naufrage en chemin, mais si d'aventure cela m'arrivait, tu devras inscrire dans les annales du port que je serai arrivé jusque-là, Tu veux dire qu'on arrive toujours quelque part, Tu ne serais pas qui tu es si tu ne savais pas cela » (*CII* : 28). Dans sa quête, forcément, il atteindra un point et celui-ci constituera déjà le lieu recherché : l'île existe nécessairement puisque le protagoniste finira quelque part. En ce sens, la quête de l'île fait exister l'île, elle devient, qu'importe la destination, le lieu d'arrivée. Il s'agit d'un lieu individuel qui appartient davantage à celui qui le cherche qu'à l'univers référentiel. C'est d'ailleurs ainsi qu'on peut comprendre la réplique de la servante empruntée au philosophe du roi : « [C]haque homme est une île » (*CII* : 40). Inversant la formule bien connue de John Donne – « No man is an Island » –, la servante énonce l'essence de la quête du héros : plutôt que de trouver l'île inconnue pour la rendre connue – l'inscrire dans la géographie, dans l'Histoire –, il la cherche pour se trouver lui-même. Il dit : « [J]e veux trouver l'île inconnue, je veux savoir qui je suis quand j'y aborderai » (*CII* : 40).

À la fin du *Conte de l'île inconnue*, le héros rêve de son départ, imagine des sacs de terre et de plantes qui se répandent sur le pont du bateau de telle sorte qu'après des jours en mer, le navire est une véritable forêt. Ce rêve sert à penser le nom du bateau, que la servante et le héros donnent au matin, à leur réveil : ils le nomment L'Île Inconnue. Cela permet les derniers mots du livre, écrivain de la morale du conte : « Vers l'heure de midi, avec la marée, L'Île Inconnue prit enfin la mer, à la recherche d'elle-même » (*CII* : 60). L'île devient ainsi pleinement accessoire, et le lien tissé depuis le début du conte – l'objet de la quête est la quête elle-même – se trouve explicité. Du même coup, l'île perçue dans ce conte devient cette « hétérotopie par excellence » dont nous parle Foucault, soit le navire. La nature utopique du lieu se voit ainsi contredite ; l'utopie en tant que concept paraît même refusée par le héros pour qui tous les lieux existent pour peu que quelqu'un les cherche.

§27

Le concept de l'hétérotopie, on le sait, appartient à l'espace « du dehors », celui dans lequel, nous dit Foucault, « nous vivons, par lequel nous sommes attirés hors de nous-mêmes, dans lequel se déroule précisément l'érosion de notre vie, de notre temps et de notre histoire » (2001 : 1573-1574). À plusieurs égards, l'aspect métaphorique de l'île dans les trois œuvres sur lesquelles nous nous sommes penchés présente aussi bien un lieu « du dedans » : lieu de l'écriture, du souvenir et de la rêverie, de la quête de sens. L'aspect concret de l'île est cependant informé par un cadre culturel – l'isolement de l'auteur chez Daigle, là où atterrissent ceux qui sont rejetés par la mer chez Archambault, le lointain et l'inconnu chez Saramago – qui lui donne son aspect hétérotopique : elle reconduit les projections des cultures.

Lost : l'ultime récit

§28

La première décennie du XXI^e siècle pourrait bien être considérée comme un nouvel âge d'or de la télévision. Pensons simplement à l'inventivité et au succès des *Sopranos*, de *Six Feet Under* ou *The Wire*. Dans un registre complètement différent, plus littéraire, plus philosophique, la série *Lost* (*Perdus*, en français – Abrams, Lieber et Lindelof, 2004-2010), avec ses six saisons, propose certainement un des récits de l'île les plus poignants. Si l'idée de départ s'avère somme toute simple – un groupe d'étrangers à bord d'un vol Sidney-Los Angeles s'écrase sur une île supposément déserte –, la série se complexifie au fil des épisodes en raison de la multifocalisation de la narration, des analepses et des prolepses. Dans une réflexion récente, l'écrivain Louis Hamelin avouait sa fascination pour cette série :

Ça ne se raconte pas. Ni l'intrigue, embrouillée au-delà de toute possibilité de synthèse immédiatement intelligible, ni l'expérience de visionnement. [...] qu'allais-je chercher dans *Perdus* et qu'y ai-je trouvé qui ne se trouve pas dans 90 % des ouvrages de fiction dont m'accablent les distributeurs de livres ? (2013 : 8)

§29

Pour l'écrivain québécois, l'expérience esthétique unique que procure *Lost* se résume à trois mots : mystère, complexité et personnages. Hamelin explique : « Dans *Perdus*, on veut savoir... Où on est. Qu'est-ce que se passe au juste ? Qui. Comment. La nature même du monde s'est muée en énigme » (2013 : 9). En fait, au centre de ce monde se trouve l'île. Personnage principal, l'île complexifie le mystère et les personnages. L'île-énigme.

§30

Dès la fin du premier épisode, le lieu pose problème alors que le personnage de Charlie (se) demande : « Guys, where are we ? » L'île dans *Lost* devient le lieu de tous les recommencements, mais les actions et les motivations des personnages sur l'île demeurent toujours liées à leur vie antérieure. Perdus sur le plan psychologique dans leur vie continentale, les personnages se perdront physiquement dans cette île mystérieuse. Que permet l'île ? À quoi sert-elle ? À un premier niveau, elle permet justement à plusieurs personnages de trouver une certaine forme de rédemption. Par exemple, le personnage de Kate Austen était une criminelle menottée à bord de l'avion. À la suite de l'écrasement, elle peut refaire sa vie autrement. De son côté, Sayid Jarrah, un ancien soldat irakien, doit vivre sur l'île avec la culpabilité d'avoir

torturé des hommes et des femmes, dont une amie d'enfance. On pourrait alors avancer que l'île reste au niveau de l'utopie du recommencement, qu'elle existe comme simple microcosme de la société. En fait, les propriétés mystérieuses de l'île et les habitants qui s'y trouvent avant l'écrasement de l'avion font de ce lieu une véritable hétérotopie. À première vue, l'île juxtapose plusieurs espaces incompatibles : un bunker qui sert à contenir une forte charge électromagnétique, un bateau loin sur la terre ferme, une statue peut-être égyptienne, des stations expérimentales datant des années 1970, une source de lumière mystérieuse et plus encore. Par ailleurs, l'île intègre en son sein un engrenage qui lui permet de voyager sur l'axe du temps, ce qui en fait une hétérochronie à partir de la cinquième saison. Il est également très difficile de trouver l'île, d'y entrer et d'en sortir. Par exemple, Desmond tente de quitter l'île par bateau, mais comme il ne connaît pas le bon degré sur la boussole, il revient toujours au point de départ. Lorsque des personnages tentent de revenir sur l'île par avion, ils doivent recréer les conditions du premier écrasement. Plus important encore, l'île possède une fonction primordiale lorsqu'elle est mise en rapport avec le reste du monde. Deux extraits capitaux mettent en lumière l'importance de cette figure spatiale.

§31 À la fin de la première saison, les deux personnages les plus importants – et opposants – proposent un raisonnement qui expliquerait l'écrasement de leur avion et surtout leur arrivée sur l'île. L'équation est simple : d'une part, John Locke – au nom révélateur en ce qui a trait à l'utopie économique – croit au destin et demeure convaincu que les survivants ont été amenés sur cette île par une force supérieure. Il croit en l'île avec la foi d'un fervent disciple. D'ailleurs, paraplégique avant d'arriver sur l'île, il est sauvé par elle en y retrouvant l'usage de ses jambes. D'autre part, Jack Shephard ne croit pas aux miracles et souhaite seulement retrouver la terre ferme, le continent. Tel un sauveur, berger des survivants, comme son nom de famille l'indique, et médecin de profession, il croit aux faits, au tangible et au libre choix. Pour Shephard, l'île n'est qu'une île et les secours ne tarderont pas à arriver⁹ :

§32

§33 Ce passage essentiel de la série doit être compris en parallèle avec une scène semblable qui prend place à la fin de la quatrième saison, où Locke et Shephard argumentent au sujet de la fonction de l'île. Par ailleurs, au lieu de dire que l'île est plus que les autres, il faut dire qu'elle est plus rongée par la corruption que les autres. C'est ce que John Locke¹⁰ :

§34

§35 Dans ce riche extrait, il faut surtout retenir le passage qui traite de la figure spatiale. Locke explique que Shephard devra mentir afin de protéger l'île.

Évidemment, l'homme de science indique qu'il ne s'agit que d'une île, qu'elle n'a pas besoin d'être protégée. L'homme de foi rétorque alors : « Ce n'est pas qu'une simple île, c'est un endroit où des miracles se produisent ». De saison en saison, le spectateur finit par comprendre les motivations des personnages, leur logique tributaire de la vie antérieure qu'ils ont menée, mais l'île, jusqu'aux deux ou trois derniers épisodes, demeure le personnage central imperturbable, impénétrable. Pour les protagonistes, l'île n'est jamais tout à fait un *temps zéro*, un temps qui n'existerait que sur l'île. Sur le plan ontologique, si l'on peut s'exprimer ainsi en parlant d'un lieu, l'île doit être protégée, car elle abrite la Source de la vie qui elle-même retient le mal incarné. Mythologique et métaphysique à la fois, l'île de *Lost* se conçoit comme la figure spatiale tutélaire ultime, la somme de tous les récits îliens.

§36 En ce sens, l'île peut aisément être le microcosme de l'humanité. Dans les derniers épisodes de la série, on apprend que deux frères habitent l'île depuis très longtemps. Ils ne peuvent se tuer directement l'un l'autre. Un dialogue crucial permet au spectateur de comprendre que tout comme Jean-Jacques Rousseau, Jacob, le frère vêtu de blanc, croit que l'homme naît bon et que c'est la société qui le corrompt, alors que son frère, l'homme en noir, croit que l'humanité est une cause perdue :

Jacob : I take it you're here because of the ship.

Homme en noir : I am. How they did find the island ?

J : You'll have to ask them when they get here.

H : I don't have to ask. You brought them here. Still trying to prove me wrong, aren't you ?

J : You are wrong.

H : Am I ? They come, fight, they destroy, they corrupt. It always ends the same.

J : It only ends once. Anything that happens before that is just progress.
(« The Incident », saison 5¹¹)

§37 L'île de *Lost* sert de système de sécurité pour que l'homme en noir ne détruise pas le monde. Jacob est le protecteur attiré de l'île et par le fait même du monde. Pour Jacob, un groupe de nouveaux arrivants finira bien par être assez bon pour éventuellement le remplacer. Ainsi, l'île n'existe pas en elle-même, pour elle-même. Elle est plus qu'une simple île. Malgré la difficulté de la trouver, elle demeure en relation avec le monde continental : une hétérotopie qui permet de garder en équilibre tous les mondes possibles.

~ ∞ ~

§38 Que l'île ait permis de projeter des visions du monde au temps des grandes utopies constitue sans doute une des marques culturelles les plus importantes imposées à ce lieu. Au-delà de son isolement constitutif, l'île est instruite par un vaste corpus mythique et littéraire allant de l'*Odyssee* d'Homère aux *Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift, en passant par toutes ces variations philosophiques, religieuses et économiques qui ont fait œuvre de la Renaissance à aujourd'hui. Qu'un des personnages les plus importants

de *Lost* prene le nom d'un philosophe auquel est associée une utopie îlienne en dit beaucoup sur cet historique qui fait de l'île une riche figure dans la littérature contemporaine.

§39 Les œuvres littéraires s'approprient ce lieu de façon bien différente, mais si nous avons choisi d'autres œuvres – *L'île de béton* de J.G. Ballard, « L'île introuvable » d'Yves Thériault, *The Beach* d'Alex Garland –, il n'est pas certain que le constat final aurait été différent. De fait, nous avons tenté de montrer que l'île dans la littérature contemporaine flirte volontiers avec son statut canonique – le lointain utopique – sans pour autant y succomber ; la figure est toujours envisagée comme *là* – c'est-à-dire quelque part – sans y être : elle est possible et réelle, réelle de façon fictive, consentie par la fiction. Ainsi, pour reprendre les propos de Bertrand Gervais sur la figure en contexte de lecture, l'île comme figure « attire le sujet et en même temps lui résiste ; elle se présente comme une énigme qui inquiète, car exigeant d'être résolue, et rassure parce qu'elle est déjà posée » (2007 : 16). Cette indécision de l'île, rêvée et concrète chez Nathalie Archambault, chantier métaphorique chez France Daigle, objet de quête devenu sujet chez Saramago, montre toute sa fécondité avec *Lost*, qui marie volontiers le réel et le concret – la guerre d'Irak, l'imaginaire du 11 septembre 2001 matérialisé par l'écrasement d'avion – et le mythique merveilleux – Jack Shephard et John Locke comme figures christiques, les frères ennemis aux racines du monde, le destin, le lieu sanctuaire. Le choix de l'hétérotopie n'est donc pas gratuit ou anecdotique : l'île paraît effectivement enjamber deux régimes spatio-temporels, celui du mythe et de la métaphore, celui du texte et de l'Histoire.

§40 On comprend bien pourtant que l'utopie n'est jamais loin : *Lost* se dévoile en tant que microcosme d'une humanité en quête de sens ; au fil de la télé-série, les questions sur l'Origine de l'île et sur son but se muent en interrogations sur l'Origine du monde. La portée métaphorique des îles littéraires que nous avons analysées n'est pas sans indiquer, elle non plus, un espace « essentiellement irréel », lieu de projections théoriques. Mais couper notre conception de l'île de sa matière concrète, de ce qui la relie à l'univers référentiel, au-delà du reflet universel qu'elle projette, c'est se priver de sa capacité à être au monde, et la réduire à sa faculté de représentation. L'île représenterait autre chose.

§41 Foucault pense une « expérience mixte, mitoyenne » entre l'utopie et l'hétérotopie :

Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité [...]. Le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure et absolument irréelle puisqu'elle est obligée, pour être perçue de passer par ce point virtuel qui est là-bas (2001 : 1575).

§42 L'île n'est pas une représentation d'autre chose dans la mesure où elle est, à la fois, cette chose autre ; comme le miroir, l'île est « absolument réelle » dans les fictions étudiées ici, mais toujours, il semblerait qu'elle ne nous atteigne que par le rêve ou la métaphore, en manière de miroir. On se

souviendra du rêve de Noah qui lie le temps du père et le temps du fils au sein de l'île, puis du rêve de l'homme qui cherche une île dans lequel le bateau devient l'île recherchée. On connaît aussi la fin de *Lost*, qui réduit tristement l'île à une projection des naufragés avant la délivrance par la mort ; cette réduction reste néanmoins indécidable, puisque demeure cette histoire de l'île dont ont été instruits les téléspectateurs, une histoire qui n'appartient d'aucune manière aux seuls personnages.

543 L'île passe ainsi tranquillement de l'utopie à l'hétérotopie dans ses diverses manipulations culturelles. Il n'est pas interdit que le mouvement soit flou, indécis, inachevé, et qu'en chemin l'île apparaisse, comme des miroirs, entre la chose même et son reflet diffracté.

NOTES

1. Jean-Michel Racault, parlant de la « secondarité de l'île », semble ne pas dire autre chose : « Dans la robinsonnade comme dans l'utopie la contrainte narrative du retour et la circularité spatiale de l'intrigue trahissent ce qu'on pourrait appeler la secondarité de l'île, le fait qu'elle ne trouve pas son fondement en elle-même, mais dans le statut différentiel qui l'oppose à ce qu'elle n'est pas, le continent » (2010 : 15).
2. Pour ne citer que les initiatives collectives, mentionnons le colloque de Cerisy, *Île des merveilles : mirage, miroir, mythe* (Reig, 1993), et le collectif dirigé par Mustapha Trabelsi, *L'insularité* (2005).
3. *L'Utopie* de Thomas More n'est évidemment pas étrangère à cette conception, suivie en cela par les différents traités sur les lois naturelles de l'humanité qui servirent, à la Renaissance, à défendre le libéralisme.
4. Pensons simplement à l'excellente étude de Simone Pinet sur le statut de l'île dans la littérature ancienne et plus particulièrement dans *Amadis de Gaule*. Elle définit l'île comme berceau, dans cette littérature, du merveilleux : « [Islands] are crucial to the developments of marvelous adventure and came to signify fiction. As fiction, in its philosophical connotations [...] a study of insular episodes puts into perspective not only the literary solutions that work out the distancing between fiction and reality, but also the political implication of spatiality in literature » (2003 : 180).
5. Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention *BA*, suivie du numéro de page.
6. Pour Michel Biron, « une littérature liminaire, c'est à la fois une littérature qui s'oublie, qui se laisse distraire et dérouter par ce qui l'entoure, et une littérature qui rencontre un peu partout la solitude endiablée du sujet livré au "grand loisir", à l'indétermination » (2000 : 311). Une caractéristique de la littérature liminaire est que les écrivains qui en font partie, tout en refusant de se définir par rapport à un centre quelconque, rejettent l'idée d'évoluer dans une société fermée sur elle-même. En fait, « même la plus mineure des littératures, dirait-on à les lire, a quelque chose de vital, comme si la légitimité de l'écrivain liminaire ne dépendait pas tant de sa réussite sociale ou institutionnelle que de la reconnaissance de ce

- besoin d'écrire » (Biron, 2000 : 310). Cette reconnaissance implique nécessairement le fait d'habiter l'espace littéraire, de vaincre la solitude de la situation paratopique de l'écrivain.
7. Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention *IL*, suivie du numéro de page.
 8. Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention *CII*, suivie du numéro de page.
 9. « Jack VS Locke (Round I) », *youtube.com*, séquence vidéo, 2:23 [en ligne]. URL : <http://www.youtube.com/watch?v=lxIUJgRsC9U> [Page consultée le 17 avril 2013].
 10. « Lost 4x13 Jack and Locke conversation napisy PL », *youtube.com*, séquence vidéo, 3:37 [en ligne]. URL : <http://www.youtube.com/watch?v=qwzT99Wk2so> [Page consultée le 17 avril 2013].
 11. Voir « Lost – "The Incident" – Opening Scene with Jacob », *youtube.com*, séquence vidéo, 3:23 [en ligne]. URL : http://www.youtube.com/watch?v=8SPqImu_kz8 [Page consultée le 17 avril 2013].

BIBLIOGRAPHIE

ABRAMS, Jeffrey Jacob, Jeffrey LIEBER et Damon LINDELOF [créateurs] (2004-2010), *Lost*, ABC Studios, Touchstone Television, Bad Robot et Grass Skirt Production, fiction, 35 mm, couleurs.

ARCHAMBAULT, Nathalie (2000), *L'île de lumière*, Moncton, Éditions d'Acadie.

BAKHTINE, Mikhaïl ([1978] 1987), *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées).

BIRON, Michel (2000), *L'absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Socius).

DAIGLE, France (1991), *La beauté de l'affaire : fiction autobiographique à plusieurs voix sur son rapport tortueux au langage*, Outremont/Moncton, Éditions nbj/Éditions d'Acadie.

DELEUZE, Gilles ([1953] 2002), « Causes et raisons des îles désertes », dans *L'île déserte et autres textes*, édition préparée par David Lapoujède, Paris, Éditions de Minuit (Paradoxes), p. 11-17.

FOUCAULT, Michel (2001), « Des espaces autres », dans *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard (Quarto), p. 1571-1581.

GERVAIS, Bertrand (2007), *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire I*, Montréal, Le Quartanier (Erres essais).

HAMELIN, Louis (2013), « Le bord de la falaise. Les héritiers de Don Quichotte II », *Spirale*, n° 243 (hiver), p. 7-9.

LÉTOUBLON, Françoise, Paola CECCARELLI et Jean SGARD (1996),

« Qu'est-ce qu'une île ? », dans Françoise LÉTOUBLON [dir.], *Impressions d'îles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, p. 9-27.

MEISTERSHEIM, Anne (1993), « Figures de l'îléité, image de la complexité », dans Daniel REIG [dir.], *Îles des merveilles : mirages, miroir, mythe*, colloque de Cerisy, Paris, L'Harmattan, p. 109-124.

PINET, Simone (2003), « On the subject of fiction: islands and the emergence of the novel », *Diacritics*, vol. 33, n° 314 (fall-winter), p. 173-187.

PLANTIER, René (1996), « France Daigle », dans *Le corps du déduit. Neuf études sur la poésie acadienne 1980-1990 : Huguette Légaré, Dyane Léger, France Daigle*, Moncton, Éditions d'Acadie, p. 100-151.

RACAULT, Jean-Michel (2010), *Robinson & compagnie. Aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier*, Paris, Petra.

REIG, Daniel [dir.] (1993), *Îles des merveilles : mirages, miroir, mythe*, colloque de Cerisy, Paris, L'Harmattan.

SARAMAGO, José (2001), *Le conte de l'île inconnue*, traduit du portugais par Geneviève Leibrich, Paris, Éditions du Seuil.

TRABELSI, Mustapha [dir.] (2005), *L'insularité*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal.

NOTICE BIOBIBLIOGRAPHIQUE

[Benoit Doyon-Gosselin](#) est professeur agrégé au Département des littératures de l'Université Laval. Spécialiste des littératures francophones du Canada, il a fait paraître en 2012 aux Éditions Nota bene un ouvrage intitulé *Pour une herméneutique de l'espace. L'œuvre romanesque de J.R. Léveillé et France Daigle*. Il est également cochercheur subventionné pour le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome IX. Il a publié des articles dans *Mémoires du livre*, *Voix et images*, *Port-Acadie*, *Raison publique* et dans de nombreux collectifs. Il collabore régulièrement à la revue *Liaison*. Il a dirigé un numéro de la revue *Voix et images* qui porte sur l'écrivain acadien Herménégilde Chiasson, paru en 2009.

[David Bélanger](#) est étudiant à la maîtrise en études littéraires à l'Université Laval, et a reçu, pour la rédaction de son mémoire, le soutien du Fonds québécois de recherche sur la société et la culture. Il a publié différents articles dans *Raison publique*, *Chameau*, *Mémoires du livre* ainsi que dans divers collectifs, des critiques littéraires dans *Liaison* et *Québec français*, et des textes de création dans *L'écrit primal*, *Virages* et *Le Crachoir de Flaubert*. Il commencera, à l'automne 2013, un doctorat en littérature québécoise contemporaine.

POUR CITER CET ARTICLE :

Benoit Doyon-Gosselin et David Bélanger (2013), « Les possibilités d'une île. De l'utopie vers l'hétérotopie », dans *temps zéro*, n° 6 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document956> [Site consulté le 22 avril 2013].

RÉSUMÉ

L'île comme espace de la fiction, comme matériau d'imaginaire, ouvre un champ de réflexion des plus stimulants. Parce qu'elle se présente dans plusieurs œuvres contemporaines, qu'elle met en scène des analogies, des quêtes intérieures et existentielles ou actualise des mythes anciens, elle demande à être cadrée dans une analyse de synthèse. Cet article travaille ainsi à débusquer la signification accordée à l'île dans la fiction littéraire et télévisuelle contemporaine. Cette étude tente de cibler les spécificités heuristiques de ce lieu aussi bien que les contraintes diégétiques et thématiques qu'il sous-tend.

As a setting for fiction and a material of imagination, the island opens up an exceptionally stimulating field of thought. Given its portrayal in numerous contemporary works of fiction, its presentation of analogies as well as inner and existential quests, and the way in which it updates ancient myths, the island inherently lends itself to synthetic analysis. As such, this article works towards uncovering the meaning granted to the island in contemporary works of fiction, whether in novels or in television series. It specifically targets the heuristic specificities of this island in contemporary fiction, as well as its underpinning diegetic and thematic constraints.