

GEORGES PEREC ET MICHEL HOUELLEBECQ SOUS LE PRISME DU POSTMODERNISME : UNE LECTURE MOTIVÉE DE L'ESTHÉTIQUE DANS *LES REVENENTES* ET *LES PARTICULES ÉLÉMENTAIRES*

**TRAORÉ Yaya &
OUATTARA Siriki**

Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody (Abidjan)

yaya.traore@ufhb.edu.ci

siriki.ouattara@ufhb.edu.ci

Résumé

*Georges Perec et Michel Houellebecq sont deux auteurs contemporains dont les écrits ne sont pas faciles à cataloguer strictement dans une école, un mouvement, un courant ou une tendance littéraire donnés. La difficulté résulte surtout de la diversité des techniques narratives employées dans la composition de leurs œuvres pulvérifiant, par cela, toute frontière générique pour leur garantir une esthétique protéiforme. Les romans *Les Revenentes* de Georges Perec et *Les particules élémentaires* de Michel Houellebecq, objets de la présente étude, par l'adoption d'une écriture relâchée, dépouillée et permissive en appellent à une esthétique libre. En tout cas, une esthétique singulière qui conteste la doxa. Chez l'un et chez l'autre, il n'est point étonnant d'observer que les écritures légitiment les transgressions des règles générique, linguistique, stylistique, rhétorique, etc. Ils passent pour des auteurs qui emploient une stratégie scripturale ambiguë, empruntant alors divers genres dont le roman policier, le cinéroman, le roman érotico-pornographique, le récit bref, la mobilité, la pornographie, le plurilinguisme voire le polymorphisme. Les personnages qui peuplent leur monde fictionnel figurent des êtres grotesques, blasés, des lâches, des revenants, des marginaux ; transformant le roman en un spectacle carnavalesque. De telles productions romanesques s'affranchissent ainsi des écoles et courants, auxquels une certaine critique a bien voulu les associer et de là les cataloguer. Ce qui laisse découvrir ces œuvres romanesques in fine en tant que textes revendiquant leur place dans le cercle très élastique du postmodernisme littéraire.*

Mots clés : Carnavalisation, Dévergondage langagier, Postmodernisme, Simulacre, Transgression.

Summary

Georges Perec and Michel Houellebecq are two contemporary authors whose writings are not easy to categorize strictly into a given school, movement or literary trend. The difficulty stems mainly from the diversity of narrative techniques used in the composition of their novels, thereby pulverizing any generic boundaries to guarantee them a protean aesthetic. Their novels Les Revenentes and Les particules élémentaires, respectively by Georges Perec and Michel Houellebecq, the purpose of this study, by adopting a loose approach, stripped-down and permissive writing style appeal to be a free aesthetic. In any case, a singular aesthetic that challenges the doxa. In both of them, it is not surprising to observe that their writings legitimize the transgressions of generic, linguistic, stylistic, rhetorical, etc. rules. They are considered clearly as authors who employ an ambiguous writing strategy, borrowing from various genres including detective novels, cine-novels, erotic-pornographic novels, short stories, mobility, multilingualism and even polymorphism. The characters who populate their fictional universe represent caricatural, jaded beings, cowards, ghosts and outcasts ; transforming the novel into a carnivalesque spectacle. Such novelistic productions thus free themselves from the schools and trends which certain critics have sought to associate them and thereby to categorize them. This ultimately reveals these novelistic works as texts claiming their place within the highly elastic circle of literary postmodernism.

Keywords : Carnavalization, Linguistic Debauchery, Postmodernism, Simulacrum, Transgression.

Introduction

Au-delà de leurs spécificités stylistiques et de leurs trajectoires singulières, l'œuvre romanesque de Michel Houellebecq et celle de Georges Perec présentent des points de convergence notables, susceptibles de justifier une lecture croisée à travers une grille d'analyse commune. En dépit de leur appartenance à des contextes historiques et littéraires distincts, ces deux écrivains du XXe siècle mobilisent des procédés

esthétiques analogues tels que la porosité des genres, le brouillage énonciatif, le recours au carnavalesque, ou encore la transgression des normes narratives, stylistiques et rhétoriques qui tendent à construire une poétique de la fragmentation et de l'hétérogénéité. Cette parenté stylistique et thématique se manifeste avec acuité dans *Les Revenentes* (1972) de Georges Perec et *Les Particules élémentaires* (1998) de Michel Houellebecq. Malgré les réticences exprimées par l'un et l'autre à toute tentative de classification critique les assignant à des écoles ou mouvements précis, leurs pratiques scripturales traduisent une affinité esthétique fondée sur le refus des canons littéraires traditionnels et l'expérimentation formelle. Les œuvres de Perec et Houellebecq se caractérisent en effet par une hybridation générique, une écriture polymorphe, le recours à des micro-récits enchâssés, un usage assumé du plurilinguisme, ainsi que par la mise en scène de figures marginales, transgressives et désabusées, souvent au service d'une satire sociale acerbe. Autant d'éléments qui inscrivent leurs productions dans une dynamique postmoderne, entendue non comme une école au sens strict, mais comme un ensemble de postures esthétiques fondées sur l'ambiguïté, l'ironie, la parodie et la remise en question des méta-discours. Dans cette perspective, la présente étude entend interroger les modalités selon lesquelles *Les Revenentes* et *Les Particules élémentaires* participent, chacun à leur manière, d'une esthétique postmoderne du roman. En quoi l'expérience auctoriale, les dispositifs narratifs et les stratégies stylistiques déployés par Perec et Houellebecq relèvent-ils d'une sensibilité postmoderne ? Quels sont les procédés scripturaux, les thématiques récurrentes et les figures rhétoriques qui sous-tendent cette convergence esthétique ? Comment l'usage du langage licencieux, la mise en scène de personnages transgressifs et marginaux, et le détournement des conventions génériques participent-ils d'un projet littéraire en rupture avec les canons

établis ? Quels marqueurs textuels permettent, enfin, de justifier l’inscription de ces deux romans dans le champ mouvant de la postmodernité littéraire ? Partant de l’hypothèse que *Les Revenentes* et *Les Particules élémentaires* constituent deux expressions paradigmatisques du roman postmoderne, cette étude s’appuie sur une méthodologie d’analyse sémiotique et narratologique pour dégager les éléments esthétiques communs aux deux œuvres. Elle s’articule en ces trois axes majeurs : d’abord l’examen de la filiation postmoderne dans les dispositifs narratifs et les structures formelles des deux romans ; ensuite l’analyse des marqueurs rhétoriques et linguistiques liés à l’obscène, à la provocation langagière et à la répétition thématique comme symptômes d’un discours postmoderne et enfin l’élaboration d’une grille de lecture sémiotique du personnage postmoderne, envisagé comme incarnation d’un malaise existentiel et reflet d’une époque en crise, dans le prolongement des réflexions de Marc Gontard (2003). Ainsi, à travers une lecture comparative, l’étude vise à éclairer les dynamiques esthétiques communes à deux œuvres emblématiques, tout en contribuant à une réflexion plus large sur les reconfigurations contemporaines du genre romanesque à l’ère postmoderne.

I. Dynamiques esthétiques des genres et schèmes postmodernes

L’écriture postmoderne se manifeste à travers une série d’indices textuels qui, loin de se confondre dans le flou ou dans des amalgames réducteurs, permettent une approche méthodique et rigoureuse, malgré l’étendue et l’ambiguïté inhérentes au champ du postmodernisme littéraire. Janet Paterson, dans sa tentative de circonscrire ce vaste domaine, identifie six éléments fondamentaux susceptibles de légitimer toute entreprise analytique se réclamant de cette esthétique (Paterson, 1994, pp.

77-88). Parmi ces critères, elle accorde une attention particulière à la fragmentation narrative, à la prolifération des récits brefs, ainsi qu'à l'intégration de genres issus de la paralittérature - autant de caractéristiques que l'on retrouve de manière foisonnante dans *Les Revenentes* de Georges Perec comme dans *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq. La composition de ces deux romans semble ainsi s'articuler autour de ces critères, contribuant à l'élaboration d'une architecture narrative délibérément hétérogène et complexe. L'apparente homogénéité formelle de *Les Revenentes* qui reste un texte qualifié explicitement comme tel et non comme « roman » sur la page de couverture, est immédiatement battue en brèche par une hétérogénéité typologique et générique exacerbée. L'usage exclusif de la voyelle « e » constitue une prouesse oulipienne certes remarquable, mais masque à peine un projet plus vaste : celui de déstabiliser les normes langagières, de subvertir les attentes génériques et de défier les conventions romanesques. Chez Houellebecq, une stratégie comparable s'opère : l'indication « roman » sur la page de garde de *Les Particules élémentaires* semble tout sauf anodine. Loin de relever du simple paratexte formel, cette désignation apparaît comme une déclaration d'intention, une tentative d'inscrire l'œuvre dans un cadre qui sera aussitôt détourné, brouillé, remis en question, une opération typiquement postmoderne.

Ces deux œuvres illustrent ainsi une esthétique de la dissonance et de la transgression, à travers laquelle les auteurs convoquent et articulent des formes textuelles hétéroclites. *Les Revenentes* peut être lu comme une célébration de la « textualité pure », un récit des formes où se superposent, dans une jouissance formelle assumée, recettes culinaires, menus structurés en « Entrées », « Relevés », « Entremets » et « Desserts » (Perec, 1997, pp. 47-49), extraits de presse (*L'Express*, p. 45), poésie (le sonnet du Père Spencer, pp. 92-93), télex (pp. 20-21), éléments du ciné-roman (pp. 13, 38) ou

encore fragments érotico-pornographiques. Cette dernière strate textuelle, hautement suggestive, révèle une saturation du texte par des représentations de la sexualité, que Perec traite sur un mode outrancier, parfois grotesque. Adama Coulibaly qualifie cette verve subversive en ces termes :

La révolte, le viol des tabous et des interdits, la profanation, le sacrilège, le blasphème [chez G. Perec] constituent des actes transgressifs que convoque souvent le roman postmoderne. Dans cette atmosphère de la mort du sacré et du divin, une nouvelle religiosité s'installe, traduisant un rapport inédit au matériel : le sexe, l'argent et l'alcool, la “sainte trinité” est élevée au rang de divinité (Coulibaly, 2017, p. 322).

Dans cette perspective, l'office iconoclaste prononcé par l'évêque Serge Merelbeke prend l'allure d'un poème parodique à connotation fortement érotique, où l'excès langagier sert une liturgie sacrilège et grotesque :

*L'Évêqe égrène prestement de ses mègres feengers
sept chepelets et sqende des vèpres, certes
étrengères des Evengeèles et des Genèses, mets
belles telles des tercets : « Dègne entendre, Très St
Père, les versets fervents de cette messe ! Qe les
encens présentement déversés te pénètrent et qe
t'enchente l'excellence de ces Fêtes ! Qe les chents
svèves des sphères célestes te trencercent, qe les
enges ne cessent de t'ensemencer et de te
réensemencer... » (Perec, 1997, p. 124).*

À travers cette esthétique du grotesque sacré, Perec opère une mise en crise radicale des structures de la sacralité

institutionnelle. Le monde clérical, dans le texte, devient l'écho d'une société profane entièrement tournée vers les plaisirs corporels, incarnant ce que Coulibaly nomme une logique de « *l'orgiasme comme forme contemporaine de la sexualité* » (Coulibaly, 2017, p. 39). L'évêché devient ainsi le théâtre d'une dérive normative où les figures religieuses elles-mêmes - évêques, prêtres, moines - participent à des pratiques dévoyées, abolissant toute frontière entre le sacré et le profane. Ce rejet systématique des tabous se manifeste également par la représentation sans détour de pratiques ignobles : la cérémonie du « pense-fesses », la transformation du couvent en maison close, la mise en scène de la pédophilie organisée par le personnage d'Edmé. Ces figures de l'excès et de la perversion ne relèvent pas du simple scandale textuel, mais bien d'une stratégie postmoderne de subversion, dans laquelle le roman devient l'espace de la transgression intégrale, du dépassement des limites morales, génériques et langagières. Simultanément, chez Houellebecq, le recours à une terminologie scientifique, la transposition du lexique des sciences physiques dans l'espace romanesque, témoigne d'une volonté de brouillage des frontières disciplinaires. Le titre *Les Particules élémentaires* évoque moins un roman qu'un essai de vulgarisation, instaurant d'emblée une ambiguïté générique qui s'inscrit pleinement dans la logique postmoderne. En cela, les deux auteurs, bien que situés à des extrémités différentes du spectre littéraire, participent d'un même projet esthétique : déconstruire le roman pour mieux en réinventer les contours.

Dans le roman de Michel Houellebecq, l'insertion du poème ne constitue pas un simple ornement textuel ; elle s'impose au contraire comme un vecteur paradigmatic de l'intertextualité caractéristique du roman postmoderne. Ce texte poétique, de par sa forme et son contenu, opère une subversion

manifeste des normes sociales établies, tout en exaltant la licence, la dérision et le blasphème :

Je bronze ma queue
(Poil à la queue !)
À la piscine
(Poil à la pine !)

Je retrouve Dieu
Au solarium,
Il a de beaux yeux,
Il mange des pommes.
Où il habite ?
(Poil à la bite !)
Au paradis
(Poil au zizi) (M. Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, 1998, p.111)

Par cette juxtaposition de vers naïfs et de rimes triviales, le poème illustre avec acuité la crise du sacré, la dissolution des repères moraux et l'effondrement des tabous religieux. Cette esthétique de la désacralisation, emblématique de la postmodernité, traverse l'œuvre de Houellebecq comme celle de Perec, et traduit un malaise civilisationnel d'envergure.

Chez Perec, la société fictionnelle construite dans *Les Revenentes* revêt les traits d'un tribalisme éclaté, une forme de repli identitaire que matérialisent les « tribus » participant au « pense-fesses ». Trois groupes s'opposent ou s'allient selon leurs intérêts égoïstes : les « rebelles » d'Ernest, les adeptes d'Hélène en quête des gemmes de Bérengère, et les membres de l'évêché menés par l'évêque Serge Merelbeke. Tous convergent vers un même horizon : la quête d'un plaisir total, dans un climat de licence carnavalesque excluant toute transcendance divine. L'excès verbal et l'organisation sociale fermée que Perec met en

scène trouvent un écho dans l'univers houellebecquier. L'auteur de *Les Particules élémentaires* opère en effet une mise en scène explicite de communautés libertines ou échangistes, comme l'indique cette citation, glissée sans ambages dans le tissu narratif : « Ma BCBG protestante aux gros seins. » (p.170). Ces communautés, à l'instar de celle fondée par le père Di Meola en Californie, prolongée ensuite par son fils, incarnent les dérives post-soixante-huitardes, où l'utopie libertaire dégénère en pratique orgiaque.

Dans un chapitre entier de la première partie de l'ouvrage, Houellebecq narre les excès de ces sociétés hédonistes, dans une veine quasi-anthropologique. Il s'inscrit ainsi dans la « culture du sentiment » telle que définie par Michel Maffesoli, qui y voit une critique radicale de la rationalité moderne et de l'individualisme. L'auteur écrit : « Ce qui est certain, c'est la réticence d'une héroïque sociale, d'un orgasme diffus ou, pour le dire en termes plus académiques, le retour de la *libido sentiendi*, celle du sentir (...) » (M. Maffesoli, *La Transfiguration du politique*, 1991, p.243). Ce modèle communautaire fondé sur l'affect, la jouissance et l'instant, s'incarne spatialement dans des lieux clos, souterrains, ou isolés, à l'instar des caves de l'évêché chez Perec, ou des plages de Big Sur et du Cap d'Agde chez Houellebecq. Il s'agit d'espaces d'exception, sortes d'utopies sexuelles où se retrouvent des groupes initiés, organisés selon une logique quasi-sectaire. Ces rassemblements ponctuels, éphémères et fondés sur des critères d'appartenance spécifiques, construisent une sociabilité alternative, qui exclut la transcendance religieuse et revendique le droit absolu à la jouissance.

L'épigraphie biblique que Houellebecq place en ouverture du chapitre XIV emprunte au livre d'Osée un avertissement prophétique :

Leurs œuvres ne leur permettent pas de revenir à leur Dieu

Parce que l'esprit de la prostitution est au milieu d'eux
Et parce qu'ils ne connaissent pas l'Éternel. (Osée, 5, 4)

Ce verset, porteur d'une forte charge intertextuelle, résonne comme un jugement contre les communautés libertines de l'œuvre. Mais, il faut aussi y voir un clin d'œil ironique : Osée, figure biblique, épouse une prostituée nommée Gomère, acte métaphorique du pardon divin. Ainsi, les protagonistes de Houellebecq et de Perec, pour peu qu'on accepte l'hypothèse d'un salut universel, pourraient eux aussi bénéficier de la miséricorde divine, indépendamment de leurs turpitudes. L'ironie mordante de Houellebecq atteint son paroxysme dans des scènes au réalisme cru, comme en témoigne ce passage :

On va aller partouzer au Cap d'Agde dans le secteur naturiste. Il y a des infirmières hollandaises, des fonctionnaires allemands, tous très corrects, bourgeois, genre pays nordiques ou Benelux. Pourquoi ne pas partouzer avec des policiers luxembourgeois ? J'ai épuisé mes semaines de vacances. Moi aussi, la rentrée est mardi ; mais j'ai encore besoin de vacances. J'en ai marre d'enseigner, les enfants sont des cons. Toi aussi tu as besoin de vacances, et tu as besoin de jouir, avec plein de femmes différentes. C'est possible. Je sais que tu n'y crois pas, mais je te l'affirme : c'est possible. J'ai un copain médecin, il va nous faire un arrêt-maladie. (M. Houellebecq, 1998, p.214)

Ce ton trivial, cette exaltation assumée du sexe collectif, révèlent un imaginaire résolument pornographique. Plusieurs extraits du corpus sont en effet traversés par une atmosphère libertaire, où les fêtes galantes deviennent des prétextes à des partouzes à grande échelle. Les scènes décrites s'inspirent

ouvertement de la pornographie audiovisuelle contemporaine : « [...] de fait directement [calqué] sur les scènes de gang bang des pornos ‘mode’ diffusés sur Canal+ » (p.243). Les lieux dans lesquels ces scènes se déroulent en l’occurrence les clubs échangistes chez Houellebecq et l’évêché d’Exeter chez Perec, renforcent la dimension transgressive. Les protagonistes s’y retrouvent dans le seul but de « baiser un bon coup » (p.98), sans autre préoccupation que la satisfaction immédiate des pulsions. L’épisode du « pense-fesses » chez Perec, qui s’étend sur plus de quarante pages, imprime à *Les Revenentes* une forte coloration pornographique. D’abord érotique dans son amorce, cette séquence dégénère progressivement en un déferlement obscène, incluant onanisme, fellation, pédérastie, lesbianisme etinceste. Dominique Maingueneau définit le texte pornographique comme un dispositif textuel visant à « faire naître chez son lecteur le désir de jouir, l’installer dans un état de tension et de manque, dont il faudra se libérer par un recours extralittéraire » (*Le Discours littéraire*, 2007, p.11). Le *pense-fesses*, en ce sens, constitue un noyau pornographique au sein de l’œuvre.

Maingueneau précise par ailleurs que les textes n’ayant pas pour objectif explicite d’être pornographiques peuvent néanmoins contenir des « séquences pornographiques » dotées d’une forte charge libidinale (*ibid.*, p.13). Cette observation légitime l’inclusion de *Les Revenentes* et *Les Particules élémentaires* dans le corpus des œuvres à composante pornographique. Dans cette perspective, l’analyse de Claude-Jean Bertrand et Annie Baron-Carvais dans *Introduction à la pornographie* s’avère éclairante : « La pornographie représente, ou évoque clairement, un aspect de l’activité sexuelle [...]. Son effet principal est de stimuler la libido de l’usager, quelle que soit l’intention du créateur. » (2001, p.31). Mais chez Perec, cette revendication du droit à la sexualité prend une résonance existentielle et politique. Elle se lit comme une dénonciation

radicale de l'indifférence divine face à la Shoah. L'évêque d'Exeter, figure grotesque et blasphématoire, se pose comme un avatar du Dieu catholique silencieux devant les fours crématoires.

Jean Cau avait déjà établi ce lien entre pornographie et barbarie nazie, suggérant que les pratiques sexuelles débridées représenteraient une contre-violence symbolique opposée à l'inhumanité des camps. De ce point de vue, l'érotisme outrancier devient un cri, une manière de conjurer le silence métaphysique de Dieu, son impuissance à empêcher la destruction. Enfin, chez Houellebecq, c'est l'euthanasie, geste différé des fours crématoires, qui incarne cette même indifférence civilisationnelle face à la souffrance. La mort médicalisée, froide, planifiée, devient ainsi l'ultime expression d'une modernité nihiliste, où la perte de sens conduit à la dissolution de toute éthique du sacré.

Les techniques narratives mobilisées par chacun des auteurs offrent l'opportunité d'interroger la fragmentation caractéristique de la société occidentale contemporaine, société cloisonnée en communautés étanches, où chaque groupe, ou « tribu », feint d'ignorer les afflictions des autres. Michel Houellebecq recourt à l'intertextualité en convoquant *Le Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley, dont il cite une vision dystopique de la procréation : « Contrôle de plus en plus précis de la procréation, qui finira bien un jour ou l'autre par aboutir à la dissociation d'avec le sexe, et à la reproduction de l'espèce humaine en laboratoire dans des conditions de sécurité et de fiabilité génétique totales. » (Houellebecq, 1998, p. 98). Cette citation s'inscrit dans une perspective critique du devenir de la civilisation occidentale, marquée par un désarroi profond et une perte de repères, que reflète aussi la promiscuité désenchantée entre individus partageant un même espace sans solidarité véritable. Dans *Les Revenentes* de Georges Perec, cette fragmentation sociale est figurée par la juxtaposition de groupes

hétérogènes, à savoir la bande à Ernest, le cercle d'Hélène, le clergé, les « fleekmen », les pédophiles, les proxénètes et les prostitués, autant de communautés ou « tribus » repliées sur elles-mêmes. Ces configurations évoquent un rapiècement, voire un ravalement de façade des sociétés fictionnelles respectives, qui résonne fortement avec le repli communautaire caractéristique des sociétés contemporaines. Ces communautés n'entrent en relation avec l'Autre que de manière opportuniste, par intérêt ou nécessité ponctuelle, sans projet de dépassement de l'ego.

Par ailleurs, *Les Particules élémentaires* se structure autour d'une série de micro-récits, assemblés de manière quasi-collage, où apparaissent fréquemment des citations en italiques, marque d'un texte bricolé. *Les Revenentes* de Perec adopte un dispositif similaire : de multiples formes textuelles s'y trouvent enchâssées - article de presse, télex, recette de cuisine, poèmes tels que sonnets et tercets -, témoignant d'une hybridité générique caractéristique du postmodernisme. Cette œuvre emprunte notamment aux genres paralittéraires (roman policier, littérature érotico-pornographique), dans une logique de pastiche assumée. Le récit postmoderne se distingue par sa méfiance à l'égard de l'herméneutique univoque et par sa quête de formes narratives alternatives. Dans cette perspective, *Les Revenentes* et *Les Particules élémentaires* apparaissent comme des condensés de micro-récits, témoignages d'une innovation formelle que Jean-François Lyotard associe à « l'invention imaginative » et à « la recherche des instabilités » (Coulibaly, 2017, p. 143). Cette esthétique de la discontinuité et du fragment témoigne d'une volonté de rompre avec la linéarité narrative classique, privilégiant l'éclatement formel et la prolifération des voix.

La convocation de procédés d'écriture contraints, relevant de la tradition oulipienne, ainsi que la multiplicité des régimes de discours et des genres convoqués, permettent d'inscrire

pleinement l'œuvre de Perec dans le paradigme du postmodernisme littéraire, qui fait de l'hybridité une valeur centrale. Cette hybridité est également manifeste chez Houellebecq, dont le roman abonde en emprunts intertextuels et intergénériques, conférant au texte une identité composite, que Guy Scarpetta qualifie d'« écriture impure » (Scarpetta, 1985, p. 389).

Dans le sillage de cette réflexion, la notion d'« impureté » formulée par Lyotard et reprise par Coulibaly trouve ici une pertinence accrue : le roman perecquier, par sa composition éclatée et ses jeux typographiques autour du signifiant « e », incarne une critique radicale des discours totalisants, notamment ceux produits par le nazisme et sa quête obsessionnelle de pureté. Scarpetta a donc raison de voir dans l'impureté un mode de pensée, voire un geste idéologique fondateur du postmodernisme, qui permet ici de contester la logique exterminatrice inhérente aux idéologies totalitaires, tout en explorant les limites du langage face à l'indicible. Françoise Susini-Anastopoulos rappelle à juste titre que « le fragment, la brique, même parfaite, est renvoyée spontanément du côté de l'incomplet, donc du pathologique, de l'impropre et du profane » (Susini-Anastopoulos, 1997, pp. 51–52). Son observation légitime l'interprétation des récits brefs et des genres parallittéraires chez Perec et Houellebecq comme des formes délibérément marginales, choisies pour leur pouvoir de subversion. Ces dispositifs scripturaux révèlent un rejet des institutions religieuses, de leur prétendue sacralité et de leur autorité doctrinale, comme en témoigne la représentation profanatoire du clergé dans *Les Revenentes*.

L'usage du signifiant « e » dans l'œuvre perecquienne, symbole d'homogénéité, de pureté, et, par extension, de l'hégémonie divine chrétienne, relève d'un geste ironique, voire blasphématoire. Il s'agit de déconstruire l'univocité du monothéïsme, en introduisant une pluralité de récits (autant de

micro-divinités narratives) qui fissurent la prétendue transcendance. L'écriture postmoderne s'emploie ainsi à miner les fondements des grands récits civilisationnels au profit de récits fragmentés, enchaînés dans une logique d'éclatement narratif. Lyotard l'exprime sans ambages : « Le postmodernisme, c'est l'incredulité à l'égard des méta-récits » (Lyotard, 1979, p. 7). Si Perec concentre sa critique sur le catholicisme, Houellebecq élargit le spectre à d'autres religions, dont le protestantisme et l'islam. Le passage où Christiane exprime ses craintes vis-à-vis de la fréquentation musulmane de son fils mêle, dans une même phrase, musulmans et nazis, dans une rhétorique de la suspicion : « Il va falloir que j'envoie du fric à mon fils, dit-elle. Il me méprise, mais je vais encore être obligé de le supporter quelques années. J'ai juste peur qu'il ne devienne violent. Il fréquente vraiment de drôles types, des musulmans, des nazis... s'il se tue en moto j'aurais de la peine, mais je crois que je me sentirais plus libre ». (M. Houellebecq, 1998, p.214). Cette déclaration, bien que tenue par un personnage de fiction, témoigne d'une stratégie de stigmatisation latente qui mérite d'être interrogée.

En outre, la variation des caractères typographiques constitue un trait distinctif de l'écriture postmoderne, observable chez les deux auteurs. Cette hétérogénéité graphique, qui relève autant d'une volonté esthétique que d'un refus des normes, participe, en fait, d'une logique transgressive. Chez Houellebecq, certaines inscriptions, par leur style proche du graffiti ou du *street art*, manifestent un rejet de l'ordre établi : « JE T'AIME PAPA » (p. 167) ou encore « NE VOUS INQUIÉTEZ PAS. » (p. 167) expriment une parole brute, spontanée, voire marginale. De son côté, Perec recourt à une typographie fluctuante dans *Les Revenentes* pour abolir les hiérarchies entre registres de langage, pratiques sociales et représentations symboliques, comme en témoigne la scène de débauche, en l'occurrence le « pense-fesses », orchestrée par

l’Évêque d’Exeter. Enfin, le style houellebecquier illustre pleinement l’impureté évoquée plus haut, mêlant langage trivial, émotion brute et pornographie :

[...] à la grande surprise de Michel, ses yeux se mouillèrent de larmes. Plus tard ses seins sont tombés, et notre mariage s'est cassé la gueule lui aussi. J'ai foutu sa vie en l'air. C'est une chose que je n'oublie jamais : j'ai foutu en l'air la vie de cette femme. (M. Houellebecq, 1998, p.170).

Ce mélange de registres, loin d'être gratuit, constitue le sceau d'une écriture qui revendique sa lucidité désenchantée et sa capacité à mettre à nu les contradictions de l'homme moderne.

II. Le dévergondage langagier, une marque rhétorique du texte postmoderne

Les romans du corpus s'érigent en véritables pamphlets littéraires, adoptant une posture critique manifeste à l'égard des grandes problématiques historiques, politiques, sociales et culturelles qui ont façonné l'imaginaire occidental contemporain. À travers eux s'exprime une mise en question virulente des mutations induites par la crise économique et sociale, l'effondrement des idéologies, la libération des mœurs impulsée par Mai 1968, la montée du consumérisme et la vacuité du discours politique. Autant de champs discursifs qui s'inscrivent dans la logique de reconfiguration postmoderne des référents collectifs.

Dans *Les Particules élémentaires*, Houellebecq évoque explicitement l'impact du mouvement de Mai 68 sur l'imaginaire de ses personnages : « Le mouvement de mai 68 l'avait impressionné, et au moment où la vague hippie commença [...] La jeunesse française était coincée, étouffée par le carcan du paternalisme du gaullisme » (Houellebecq, 1998, p.

81). L'expression d'une censure intériorisée engendre chez les protagonistes une série de frustrations, souvent verbalisées sous forme d'invectives, révélatrices d'un désespoir généralisé et d'une incapacité à adhérer aux structures sociales dominantes. Ainsi, les voix narratives se constituent en espaces de dénonciation des normes établies, de délégitimation des discours institutionnels, dans un élan de déconstruction radicale qui reflète le mal-être diffus de la modernité tardive.

Le discours romanesque s'articule autour de thématiques empruntées aux sciences humaines telles que la sociologie, la psychanalyse, l'anthropologie ou la philosophie qui nourrissent une critique systémique de la civilisation occidentale. S'y déploie une rhétorique du ressassement où science, amour, sexualité, morale, religion, altérité, filiation ou encore exotisme constituent les motifs récurrents d'une textualité inquiète. Ce procès du monde contemporain s'accompagne d'un dévergondage langagier, symptôme d'un relâchement du pacte classique entre style et bienséance, et témoigne d'un ébranlement de la norme scripturale. Ce relâchement est perceptible dans la manière dont l'écriture houellebecquienne se fait le relais d'une intertextualité complexe, notamment baudelairienne, qui convoque des motifs tels que l'angoisse, la honte, la mort, l'ivresse, la nostalgie ou la culpabilité, signes patents d'un imaginaire décadent. L'étude de Francesca Lorandini (2013, pp. 293-303) révèle d'ailleurs, dans l'œuvre de Houellebecq, une forte perméabilité aux esthétiques cinématographiques, tout comme une filiation avec la poétique perecquienne, elle-même tributaire d'une hybridation constante entre les genres et les supports médiatiques.

Le thème du sexe, omniprésent, agit ici comme prisme à travers lequel s'opère une déconstruction idéologique du libéralisme économique, de l'atomisation sociale, de l'instrumentalisation du corps et de l'appauvrissement du lien affectif. À travers les portraits de personnages désabusés,

socialement inadaptés, moralement vacillants, l'auteur construit une véritable typologie du sujet postmoderne, isolé et aliené dans une société ultra-marchandisée. L'hyperréalisme brutal de certaines scènes, tel ce passage sans ambages : « Elle ôta son sweat-shirt, s'allongea au travers du lit, posa un oreiller sous ses fesses et écarta les cuisses » (Houellebecq, 1998, p. 141), est emblématique de cette volonté de montrer sans filtre la trivialité de l'existence.

Cette esthétique du dérèglement rappelle, à bien des égards, la prose célinienne. La critique n'a d'ailleurs pas manqué de relever chez Houellebecq une filiation avec Louis-Ferdinand Céline, notamment dans sa propension à l'invective, au pessimisme, à la désillusion généralisée. Isabelle Chanteloup le classe parmi les « écrivains en colère », héritiers de Céline, Léon Bloy ou Cioran, autant de « déçus du genre humain » résolus à secouer le lecteur engourdi pour l'arracher à l'anesthésie des idées reçues (Chanteloup, 2013, pp. 281-292). Ces romanciers postmodernes, à travers la mise en scène de figures marginales, de personnages cyniques, pathétiques ou nihilistes, endosseront ainsi la fonction de vigies morales en rupture avec la doxa dominante. Dans le cas précis de Houellebecq, cette veine satirique culmine dans la représentation de Bruno Clément, archétype du personnage houellebecquien : écrivain raté, rongé par le ressentiment, sexuellement frustré, socialement disqualifié. Son parcours, jalonné d'échecs et de désillusions, illustre la vacuité existentielle propre à l'individu postmoderne. Ce dernier, privé de repères, évolue dans un monde désenchanté où les idéaux sont pervertis et où l'art lui-même se voit réduit à une entreprise de démystification.

Le rejet dont est victime Bruno par les maisons d'édition culmine dans une scène où il tente de séduire un éditeur, figure romancée de Philippe Sollers, pour faire publier un texte insipide sur Jean-Paul II. L'intertexte ici joue subtilement du registre de l'ambiguïté entre réel et fiction : « Il annonça à l'éditeur qu'il

allait publier son texte sur Jean-Paul II dans le prochain numéro de L’Infini. » ; et Sollers de répondre : « Tous les grands écrivains sont réactionnaires. Balzac, Baudelaire, Flaubert, Dostoïevski : que des réactionnaires. » (Houellebecq, 1998, p. 184). La dérision est totale, et Bruno devient l’emblème de cet individu erratique, désorienté, incarnation de la faillite des utopies modernistes. Certains critiques ont ainsi vu dans cette esthétique de la désagrégation un effet fin de siècle, renouant avec le décadentisme de la fin du XIXe siècle. Les symptômes sont similaires : crise des valeurs, délitement moral et spirituel, marginalisation de l’artiste, exaltation du névrosé, du malade ou du bouffon. L’atmosphère de déclin irrigue le roman postmoderne, dans lequel la quête de sens se heurte à la fragmentation du réel.

Chez Perec, cette dynamique se matérialise dans la galerie de personnages excentriques, grotesques ou hypocrites tels ceux de l’évêché d’Exeter dans *Les Revenentes*, qui renvoient à une mystique chrétienne pervertie. À l’instar de Bruno chez Houellebecq, ces figures participent à l’entreprise de démystification du religieux, de la morale et des structures sociales instituées. La station balnéaire du Cap d’Agde, décrite comme un haut lieu de débauche, devient le théâtre d’une critique de la sexualité libérale, vide de toute transcendance. Ainsi, la figure tutélaire de Bruno incarne avec une acuité particulière les contradictions d’une société post-idéologique. Il est l’avatar du sujet postmoderne : désintégré, désaffilié, incapable de transcendance. Son écriture pathétique et ses élans poétiques ratés sont à l’image de sa quête d’identité, toujours avortée.

En définitive, l’œuvre houellebecquienne et, dans une certaine mesure, celle de Perec, s’inscrivent dans une veine résolument critique, où la littérature devient le lieu d’une résistance à la normativité, à l’idéologie du progrès, et à l’hégémonie des récits totalisants. La tonalité pamphlétaire de

ces romans, leur propension à exhiber la misère humaine dans ses dimensions les plus crues, confirment leur enracinement dans une esthétique postmoderne du fragment, de la dissonance, et du désenchantement.

III. Le déterminisme postmoderne sur le personnage

Dans le sillage des analyses de Jean-François Lyotard et de Jean Baudrillard, Adama Coulibaly avance que « l'ère postmoderne serait celle du vide, de la vidange... de la parodie. [Pour lui,] la crise de la représentation trouve l'un de ses fondements dans cet écart entre l'image et le message : divorce entre le paraître et l'être, célébration du paraître. Simuler [dit-il] c'est feindre d'avoir ce qu'on n'a pas » (Coulibaly, 2017, p. 146), voire de feindre d'être ce que l'on n'est pas. Ce constat met en lumière une instabilité profonde des certitudes ontologiques : la vérité ne peut plus être énoncée de manière directe, car elle se trouve désormais dissimulée derrière les formes mêmes qui prétendent la signifier. Ainsi, la forme - travestie en contenu - substitue à la profondeur de l'être une surface mimétique, où le simulacre se substitue à l'authenticité. L'individu postmoderne apparaît alors comme un être de substitution, privé de consistance ontologique véritable, dont les propriétés intrinsèques sont déformées, fragmentées, voire falsifiées. En dépit de sa revendication d'identité, il n'est pas celui qu'il prétend être. Sa présence au monde est marquée par une duplicité fondamentale : il se donne à voir selon des codes préfabriqués tout en demeurant étranger à lui-même. Cette tension entre apparence et réalité produit une figure paradoxale, à la fois actrice de sa propre illusion et victime de l'effondrement des repères traditionnels. Chez Michel Houellebecq, cette logique du simulacre se manifeste notamment à travers la fréquentation assumée du Cap d'Agde par certains personnages, lieu symbolique d'une sexualité libérée mais dénuée de

profondeur affective, où le corps devient simple support de consommation. Chez Georges Perec, à l'inverse, le personnel ecclésiastique de l'évêché, censé incarner les principes de rigueur morale, de chasteté et de fidélité au dogme, s'adonne, avec une duplicité presque jubilatoire, à une falsification généralisée de l'ordre symbolique. Ces figures cléricales, bien qu'ornées des attributs du sacré (soutane, crosse, rites), pratiquent une forme avancée du simulacre, dissimulant leur perversion derrière la façade des normes religieuses. Dans une perspective sémiotique, les personnages perecquiens se présentent dès lors comme des figures mensongères, manipulateurs habiles des signes et des codes. Les artefacts liturgiques — vêtements, rituels, titres — deviennent les instruments d'une mise en scène trompeuse de la sainteté. Leur trahison du sacré, leur perversion des fonctions ecclésiales, produisent une défiguration radicale de la figure du clerc. Ce que le texte de Perec révèle ainsi n'est pas une transgression superficielle, mais une dé-couverture, au sens littéral, d'identités autres, enfouies sous la fiction du rôle social. En cela, la construction perecquienne du personnage relève pleinement d'une esthétique postmoderne, fondée sur l'ambivalence, la dissimulation et l'instabilité référentielle. À ce titre, les prêtres chez Perec apparaissent comme des contre-modèles d'authenticité, trahissant non seulement leur engagement spirituel, mais aussi l'ordre symbolique dont ils sont supposés être les garants.

À l'inverse, les personnages houellebecquiens, bien que plongés dans un univers profane, semblent préserver une forme résiduelle d'authenticité, une « mémété », selon la terminologie de Paul Ricœur, qui assure une certaine continuité dans leur identité narrative. Leur déchéance est assumée, sans le masque de la vertu ni la rhétorique de la transcendance. Ainsi, Perec construit une opposition fondamentale entre deux ensembles symboliques : d'une part, le clergé, porteur d'un simulacre total,

et de l'autre, les « tribus » profanes, dont la sincérité brutale tranche avec l'hypocrisie sacrée. Le lecteur est dès lors conduit à reconsidérer ses attentes herméneutiques et à parcourir successivement des strates de sens contradictoires : entre vérité et illusion, apparence et profondeur, norme et subversion telles que consignées dans le tableau suivant.

Actants	Régime du vrai, du juste	Régime du faux, du mensonge
Le clergé	*Nu *Sujet des assauts et bassesses des membres profanes des autres tribus *Adeptes de l'hédonisme	*Habillé *Respecté *Saint
Bandé à Hélène	*Adeptes de l'effeuillage et malhonnête *Voleurs et assassins	*Adeptes de l'effeuillage et malhonnête
Bandé à Ernest	*Malhonnête et hypocrite *Criminelle	*Malhonnête et hypocrite *Assassin

À l'analyse, le tableau précédemment exposé révèle une remarquable constance dans la caractérisation des deux bandes de voleurs des gemmes de Bérengère. Ces personnages se distinguent par leur invariabilité psychologique et comportementale : ils demeurent insensibles aux diverses temporalités, activités et fluctuations du récit. Ce trait rend leur identification aisée, en dépit du ridicule assumé par la bande menée par Ernest. En revanche, les membres du clergé présentent des identités fondamentalement instables, sujettes à des variations conjoncturelles selon les circonstances, les lieux, les temporalités et les activités dans lesquelles ils s'engagent. Leur inconsistance identitaire témoigne d'une duplicité ontologique manifeste : ils se jouent des rôles multiples, reniant toute unité intérieure. Pis encore, ils pervertissent le socle même de leur engagement (la foi), pourtant censée fonder leur

existence terrestre et garantir leur salut dans l'au-delà, à supposer qu'ils y croient véritablement.

Dans ces conditions, leur image ne peut qu'apparaître caricaturale, altérée, trahissant la culpabilité, la honte et l'irrévérence qu'ils incarnent désormais en raison de la corruption des vertus dont ils sont les dépositaires supposés, de la souillure infligée aux objets liturgiques, et de la profanation des lieux sacrés. Cette dissonance morale et symbolique trouve une illustration saisissante dans le portrait de l'évêque d'Exeter, Serge Merelbeke, que le narrateur dépeint sans ambages : « l'Evêqe d'Exeter, Serge Merelbeke, lequel, en être pervers et dégénéré, [qui] ne rêve que sexe, pense-fesses et dérèglements » (Perec, 1997, p. 53). L'étrangeté outrancière de cette figure cléricale, en totale contradiction avec l'éthique et la doctrine catholiques, témoigne d'un renversement des valeurs fondatrices de l'institution religieuse. Les clercs que Perec met en scène se révèlent être des hédonistes assumés, planifiant avec minutie la venue, dans l'enceinte même de l'évêché d'Exeter, de femmes effeuilleuses, elles-mêmes impliquées, à leur insu, dans des actes criminels. Leur participation à des orgies, à des partouzes, ainsi que leur complicité dans le vol des bijoux de Bérengère par la bande de jeunes filles et, accessoirement, dans des actes de torture, témoignent d'une perversion systémique des fonctions ecclésiales. Ces comportements attestent sans ambiguïté que de nombreux personnages de *Les Revenentes* s'émancipent radicalement de la doctrine chrétienne, du moins si l'on se réfère strictement aux actions des principaux actants. Le narrateur établit par ailleurs un tableau peu flatteur, d'une crudité assumée, de chacun des membres de l'évêché d'Exeter, immédiatement après la présentation par Hélène des agents profanateurs extérieurs :

Tencrède de Stenbergen, l'est très ferré en fredènes perverses ; Edme de Bénévent décerne des fessées

telles que les fesses en restent equerlettes pendent des semènes ! Kenneth Peebles, expert en pet, vents et vesse délétères ; René Vernet est fervent de brenlettes ; Herbert Scheele préfère fréquemment les mecs et Celse Delessert les bêtes, et Stephen Brewster est célèbre en Angleterre ! [car possédant un sexe] tellement grend que c'en est vrément éléphentesqe [et qu'il a] grémenté de seelwettes dentelées lesquelles représentent presqe perfectement les Rènes d'Angleterre, de Perse et de Grèce. (Perec, 1997, pp. 95-96)

Ce passage relève d'une esthétique de la transgression volontaire, où le grotesque et l'indécent servent à révéler les impensés de la fonction sacerdotale : leur humanité trop humaine, leurs pulsions incontrôlées, leur désacralisation interne. Il révèle ainsi la porosité radicale entre les sphères du profane et du sacré. L'univers religieux n'est pas hermétique au monde extérieur, bien au contraire : il en reproduit les mécanismes, les affects et les tares.

C'est pourquoi l'œuvre met en scène des ministres du culte qui, sous les traits de débauchés, de blasphémateurs et d'obsédés sexuels, ne « rêv[a]nt [que] de se déchèner ! » (Perec, 1997, p. 50), incarnent un clergé dévoyé. Serge Merelbeke théorise même, dans un geste paradoxalement liturgique, l'instauration d'un « week-end du pense-fesses », conçu à la manière d'un carnaval sacrilège, sorte d'exutoire destiné à purger le trop-plein de libido cléricale. Dans une telle perspective, Horkheimer et Adorno évoqueraient sans doute une « jouissance rationnelle » c'est-à-dire un mécanisme compensatoire permettant de canaliser la part anarchique de la nature humaine (Horkheimer et Adorno, 1974, p. 115). Cette interprétation trouve un

prolongement conceptuel dans la réflexion de Jean-Jacques Wunenburger, pour qui :

Le sacré relève bien d'une psychologie, voire d'une pneumatologie, des faits de l'âme, et non d'une science, d'une philosophie ou d'une théologie qui déploient une pure connaissance émancipée des vécus subjectifs. Le sacré est bien conditionné par une imagination qui va plus loin que ce qu'imposent les sens et moins loin que ce qu'exige la pensée pure. (Wunenburger, 1981/2015, p. 69)

Ainsi, la faillibilité des membres de l'évêché d'Exeter constitue une atteinte irréversible à la sacralité de l'institution. Leur faute est d'abord psychique, avant de devenir effective ; elle procède d'un imaginaire corrompu qui finit par se matérialiser dans des actions concrètes. Tout se passe comme si leur Dieu, impuissant à les préserver du péché, se trouvait disqualifié par leur déchéance même.

Un tel constat trouve un écho, en miroir, dans *Les Particules élémentaires*, où se dessine le portrait contrasté des demi-frères Michel et Bruno ou plus exactement, des frères utérins. La lecture sémiotique de leurs traits de caractère respectifs permet d'établir un tableau comparatif, que nous proposons ci-dessous :

Actants	Bruno Clément	Michel Djerzinski
Portraits	Loquace et de joyeuse compagnie	Taciturne et solitaire
Emplois/fonctions	Enseignant de lycée et écrivain amateur	Physicien et biologiste
Situation matrimoniale	Marié, puis divorcé et père de Victor	Célibataire, sans enfant
Renommée	Anonyme	Internationale (prix Nobel)

Comme il apparaît à l'examen, la construction symétrique des deux protagonistes principaux, à savoir les demi-frères Bruno Clément et Michel Djerzinski, permet de mettre en lumière l'efficacité du procédé contrastif, si prisé par l'analyse sémiotique. En effet, bien que Michel soit le cadet de Bruno de deux années, il jouit d'une réussite professionnelle éclatante. Chercheur en biologie reconnu internationalement, il incarne l'accomplissement intellectuel et scientifique. À l'inverse, Bruno, qui n'a pas connu un parcours aussi prestigieux, exerce modestement la profession d'enseignant dans un lycée. Parallèlement, il tente, non sans difficulté, de s'imposer comme écrivain, peinant à faire publier son premier roman ; une entreprise littéraire qui semble condamnée à l'échec ou au mieux à la marginalité. Cependant, cette réussite asymétrique s'inverse sur le plan sentimental. Là où Michel se révèle incapable de construire ou d'entretenir une relation affective durable, Bruno affiche une certaine aisance, voire une forme de succès ambigu, dans le domaine sexuel. Il multiplie les partenaires, non par désir sincère de communion, mais par quête compulsive de gratification charnelle. Loin d'incarner l'amour véritable, ses relations sont marquées par l'illusion, le fantasme et la fuite hors de la réalité conjugale. Cette duplicité apparaît notamment dans l'épisode suivant, où Bruno, en pleine intimité avec son épouse, avoue la substitution fantasmatique d'un autre objet de désir : « J'ai fermé les yeux et j'ai visualisé la bouche d'une des filles de ma classe de seconde, une Ghanéenne. En imaginant sa langue rose et un peu râpeuse, j'ai réussi à me libérer dans la bouche de ma femme. » (Houellebecq, 1998, p. 181) Ce passage est révélateur de la scission profonde entre le sujet et son vécu, entre la réalité et l'imaginaire, un symptôme aigu de la condition postmoderne. Tout comme chez Perec, Houellebecq donne à voir des êtres doubles, hypocrites, ambivalents, qui se drapent dans les apparences sociales du conformisme tout en dissimulant, dans le secret de leurs pulsions, des comportements

moralement répréhensibles. Ces figures faussement unifiées incarnent l'hétérogénéité constitutive du sujet postmoderne.

La dichotomie des caractères, leur dissonance interne, est ainsi érigée en principe structurant des textes. Ce procédé, qui repose sur un jeu de contrastes systématiques, s'inscrit pleinement dans une esthétique postmoderne marquée par la fragmentation, la discontinuité et l'ironie structurelle. L'écriture houellebecquienne en particulier est traversée par cette logique paradoxale. Le récit, fondé sur une alternance entre les trajectoires des deux frères, donne à voir des oppositions internes, souvent formulées dans un style épuré, voire minimaliste. Ainsi, dans un passage emblématique, le narrateur note : « [...] c'est surtout Bruno qui parlait. Michel ne bougeait pas, il parlait de moins en moins... » (Houellebecq, 1998, p. 67) Cette séquence illustre l'articulation discrète mais efficace d'un oxymore narratif, dans lequel les deux personnages fonctionnent comme les pôles d'un dualisme irréconciliable. Le texte repose dès lors sur un agencement dialectique qui ne tend pas à la synthèse, mais souligne au contraire l'irréductibilité des différences, l'impossibilité d'une identité unifiée.

En somme, qu'il s'agisse des contrastes psychologiques, professionnels ou relationnels, tout concourt à ériger Bruno et Michel en figures antithétiques, dont la complémentarité paradoxale nourrit la dynamique du récit. Ce jeu de miroir déformant entre les deux frères, emblématique de la condition postmoderne, trouve des échos multiples dans d'autres œuvres contemporaines. L'analyse de tels parallélismes, tant textuels qu'esthétiques, permet ainsi de mettre en évidence une constante fondamentale dans les textes étudiés dans le cadre de la présente recherche.

Conclusion

Au total, la présente étude a permis de mettre en lumière

certains des principaux marqueurs esthétiques du postmodernisme littéraire à travers l'analyse croisée de *Les Revenentes* de Georges Perec et de *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq. Pour cerner les traits caractéristiques de cette esthétique, l'analyse s'est appuyée sur les schèmes directeurs proposés par Janet Paterson, à savoir : les procédés de mise en abyme révélés par l'intertextualité, la tonalité crépusculaire annonçant une atmosphère de « fin de siècle », l'importance accordée à l'altérité, la prolifération des récits discontinus et la perméabilité assumée entre littérature « légitime » et formes paralittéraires.

Sur le plan rhétorique, il a également été établi que le recours à une langue volontairement provocatrice, parfois empreinte d'obscénité ou de pornographie, constitue un dispositif d'écriture assumé, emblématique de cette veine postmoderne. Dans cette logique, l'obscène s'inscrit non comme simple provocation gratuite, mais comme symptôme d'un rapport distendu entre les valeurs traditionnelles et les réalités contemporaines. Les travaux de chercheurs tels qu'Adama Coulibaly ou encore Dominique Maingueneau confirment d'ailleurs cette lecture. Ces postures discursives traduisent une crise identitaire profonde : les personnages dépeints dans les deux romans sont pour la plupart traversés par une contradiction interne, oscillant entre cynisme, perversion, hypocrisie et désillusion. Leur complexité psychologique cristallise les tensions inhérentes à l'ère postmoderne.

En outre, l'analyse a mis en évidence la manière dont ces œuvres déconstruisent les grands récits fondateurs – qu'il s'agisse de la religion, de la famille, de l'amour ou du progrès – en leur substituant une vision fragmentée, parodique, voire caricaturale du monde. À ce titre, la représentation de la religion dans *Les Revenentes* et *Les Particules élémentaires* s'apparente à une entreprise de démystification corrosive, révélant la perte de transcendance et la profanation du sacré dans les sociétés

contemporaines. De même, la crise des valeurs, notamment celle de la cellule familiale, apparaît comme un axe central de cette écriture critique.

Sur le plan formel, les deux romans présentent une convergence manifeste autour d'une poétique de la discontinuité. La narration éclatée, le recours à des fragments, à des voix multiples, à une temporalité a-chronologique ainsi qu'à des genres littéraires dits mineurs, illustrent une esthétique du montage, du collage, voire du palimpseste. Ces procédés concourent à libérer les potentialités expressives du texte, tout en rendant compte de la complexité du réel. Ce refus du récit linéaire et univoque célèbre la diversité des perspectives et invite à une lecture plurielle. En ce sens, l'écriture postmoderne se définit comme un espace d'expérimentation esthétique, un laboratoire de formes, de genres et de voix où se rejoue sans cesse la question du sens et de la représentation. Au regard de ces éléments, l'hypothèse initiale se voit pleinement confirmée : *Les Revenentes* et *Les Particules élémentaires* s'inscrivent sans conteste dans la tradition du roman postmoderne, dont ils illustrent la richesse, la complexité et l'ironie constitutives. Leur esthétique hybride, ou « patchwork », témoigne d'un art de la juxtaposition et de la diffraction des discours, qui confère à leurs auteurs une place de choix dans le panthéon des écrivains postmodernes, aux côtés de figures telles que Philippe Sollers, Jean Echenoz, Patrick Modiano ou encore Frédéric Beigbeder.

Au-delà de sa portée strictement littéraire, le postmodernisme se donne à lire comme une représentation culturelle globale, voire comme une véritable condition anthropologique de la contemporanéité. Il exprime un état d'esprit propre à une époque charnière de l'histoire de l'humanité, marquée par la défiance envers les métarécits, l'émettement des vérités absolues et la valorisation des identités plurielles. Cette posture esthétique et philosophique promeut, en lieu et place des certitudes dogmatiques, la relativité des savoirs,

la liberté d’interprétation et la reconnaissance de la diversité. En cela, le postmodernisme constitue à la fois un discours critique, un mode d’existence intellectuel et une dynamique de pensée profondément enracinée dans les enjeux du monde contemporain. Il s’agit d’une forme de modernité seconde, libérée des contraintes du dogme et ouverte à la complexité du réel, qui érige l’altérité, la singularité et le dialogue entre les différences en valeurs cardinales. Ainsi, en revendiquant la pluralité des voix, des formes et des sensibilités, le postmodernisme contribue à redéfinir les contours du littéraire et, plus largement, à repenser le rôle de la culture dans nos sociétés.

Bibliographie

- BERTRAND Claude-Jean et BARON-CARVAIS Annie**, 2001. *Introduction à la pornographie*, Paris, La Musardine.
- COULIBALY Adama**, 2017. *La pratique postmoderne dans l’écriture romanesque de quelques écrivains francophones d’Afrique noire*, Paris, L’Harmattan.
- GONTARD Marc**, 2003. *Le roman postmoderne : une écriture turbulente*, Halshs [en ligne] Disponible sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr>
- HOUELLEBECQ Michel**, 1998. *Les particules élémentaires*, Paris, Flammarion.
- JENNY Laurent**, 1974, « Le discours du carnaval », *Littérature*, numéro 16, pp.19-36.
- LIPOVESTSKY Gilles**, 1983. *L’ère du vide. Essai sur l’individualisme contemporain*, Paris, Gallimard.
- LYOTARD Jean-François**, 1979. *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit.
- MAFFESOLI Michel**, [1982] 1991. *L’Ombre de Dionysos*, Paris, Col. « Biblio Essais ».

- MAINGUENEAU Dominique**, 2007. *La littérature pornographique*, Paris, Armand Colin.
- MALCUZYNSKI Marie-Pierrette**, 1986. « Parodie et carnavalisation : l'exemple de Hubert Aquin », *Études littéraires*, volume 19, numéro 1, pp. 49-57.
- PEREC Georges**, [1972] 1997. *Les Revenentes*, Paris, Julliard.
- SCARPETTA Guy**, 1985. *L'impureté*, Paris, Editions Grasset et Fasquelle.
- SUSINI-ANASTOPOULOS Françoise**, 1997. *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF, pp. 51-52.
- VAN WESEMAEL Sabine et VIARD Bruno** (dir.), 2013. *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, Actes du Colloque international de l'Université d'Aix-Marseille tenu du 4 au 6 mai 2012, Paris, Classiques Garnier, Coll. « Rencontres », 68 ».