

Université de Montréal

Corps à la dérive : réduction sexuelle de la misère contemporaine dans *Les particules élémentaires* et *Plateforme* de Michel Houellebecq

Par
Barbara Munch

Département en Littératures de langue française
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de l'obtention
du grade de Maître ès arts (M.A.) en Littératures de langue française

Septembre 2021

© Barbara Munch, 2021

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
Corps à la dérive : réduction sexuelle de la misère contemporaine dans *Les particules
élémentaires* et *Plateforme* de Michel Houellebecq

présenté par :
Barbara Munch

a été évalué par :

Jean-Simon Desrochers
président-rapporteur

Sophie Ménard
directrice de recherche

Bernabé Wesley
membre du jury

Résumé

Ce mémoire analyse la construction de la sexualité dans *Les particules élémentaires* (1998) et *Plateforme* (2001) de Michel Houellebecq afin de démontrer que le sexuel y est autant une façade textuelle qu'un outil véhiculant une critique. Il interroge aussi les mécanismes à l'œuvre dans les représentations du corps et de la sexualité véhiculées par la société française à l'entrée du XXI^e siècle. Employant une lecture sociocritique, la présente étude s'appuie sur le concept d'imaginaire social (Popovic) pour mettre au jour la relation dynamique instaurée entre la société et le texte produit. Cette interaction donne tout d'abord à lire sous un nouvel éclairage la nature des références pornographiques venant interrompre la narration, et elle permet ensuite d'établir le fonctionnement houellebecquien de la subversion dans ce registre propre. La manière particulière qu'ont les romans de décrire le rapport des personnages à leur corps indique une réduction sexuelle à leurs organes génitaux, ce que nous entendons comme une sexualisation systématique des individus. Ce choix descriptif entraîne un questionnement sur les injonctions et les normes présentes dans l'espace public et retravaillées par le texte. En traitant de sujets comme la prostitution, le tourisme sexuel, l'échangisme ou encore la pédophilie, le texte houellebecquien parle du monde sous un angle « oblique » (Hamon), associé à la construction d'un discours double et ironique. En détail, l'étude des *Particules élémentaires* se concentre sur la tension entre un imaginaire érotico-publicitaire et un discours sur le déterminisme biologique des corps, tandis que *Plateforme* est abordé selon la question de la sexualisation de l'exotisme et de la marchandisation du corps comme objet de consommation. Ce mémoire fait émerger des constructions de figures féminines et masculines qui véhiculent une critique incisive et un nouveau discours à propos du délitement social sur la société contemporaine. L'amante et la prostituée, entre représentation pornographique et sublimation lyrique, sont redéfinies dans ce contexte.

Mots-clés : Houellebecq ; Plateforme ; Les particules élémentaires ; sociocritique ; ironie ; imaginaire social ; analyse du discours ; sexualité ; *porn studies*.

Abstract

How can we understand a Houellebecquian text when it evades meaning by incessant references to the field of sexuality? The sexual in the author's work is as much a textual façade as a tool for criticism. This thesis provides an in-depth analysis of the construction of sexuality in Michel Houellebecq's *Les particules élémentaires* and *Plateforme*. The observation of an omni-present sexuality is surpassed in order to question the mechanisms at work in the representations of the body and sexuality conveyed by French society as it enters the 21st century. Employing a sociocritical interpretation, the present study draws on the concept of "social imaginary" (Popovic) to bring out the dynamic relationship established between these pre-existing patterns and the produced text. First of all, this gives a new insight into the nature of the pornographic references that interrupt the Houellebecquian narrative, and allows us to establish how subversion works in this particular register. The characters' relationship to their bodies indicates a sexual reduction to their genitals, which we understand as a systematic sexualisation of individuals. This descriptive choice leads to a questioning of the injunctions and norms addressed by the text, present in the public area. By dealing with the subjects such as prostitution, sexual tourism, swinging, or paedophilia, the Houellebecquian text speaks of the world from an "oblique" angle (Hamon), associated with the construction of a double discourse. The study of *Les particules élémentaires* focuses on the tension between an erotico-advertising imaginary and a discourse on the biological determinism of bodies for the characters, while *Plateforme* is examined through the question of the sexualisation of exoticism and the commodification of the body as an object of consumption. By drawing on previous Houellebecquian critiques and literature, this thesis brings out constructions of female and male figures, which convey an incisive critique and a new discourse on contemporary society. The lover and the prostitute, between pornographic representation and lyrical sublimation, are redefined in this context.

Key words : Houellebecq ; Plateforme ; Les Particules Élémentaires ; sociocritical ; irony ; social imaginary ; discourse analysis ; sexuality ; porn studies.

Table des matières

Résumé	<i>i</i>
Abstract	<i>ii</i>
Table des matières	<i>iii</i>
Remerciements	<i>v</i>
Introduction	1
1. Houellebecq « sur les routes du sexe »	1
2. Le sexuel et l'unité de l'œuvre	3
3. Lecture sociocritique : sexualité houellebecquienne et imaginaire social	8
4. Apports d'une analyse des textes houellebecquiens par l'angle du sexuel	10
Chapitre I : Un imaginaire social et houellebecquien régi par la réduction sexuelle	13
1.1 <i>Reductio sexualis</i> et pornographie	14
1.1.1 Les trois modes de saturation du texte par le sexe	14
1.1.2 Espace pornographique : définitions	17
1.1.3 Pornotypes et corps fragmentés : la construction d'une sexualité déréalisée ...	20
1.2 Mécanismes de subversion	25
1.2.1 Sexualité et espace public dans l'imaginaire du texte	26
1.2.2 Discours savant sur la sexualité contemporaine, ou l'impasse des amours houellebecquiennes	32
1.2.3 « Scripts sexuels » : le cas de l'échangisme	36
Chapitre II : <i>Les particules élémentaires</i> : corps dédoublés	40
2.1 Un dédoublement du discours sur le sexuel	40
2.1.1 Construction de la société érotico-publicitaire	41
2.1.2 Discours double : entre individualité et détermination biologique	46
2.1.3 L'effondrement du mythe de l'individu libre	51
2.2 Le corps donné : histoire d'une crise	54
2.2.1 Jane et la matérialisation du délitement social par le rapport sexuel	55
2.2.2 Michel et Bruno : les scripts de la rencontre	57
2.2.3 Annabelle et Christiane : la destruction du corps	64
Chapitre III : <i>Plateforme</i> : corps mis à prix	70
3.1 Le déclin du désir en Occident et l'illusion exotique	71
3.1.1 Mondialisation, sexualité économique et corps-produit	71

3.1.2	L'Occident : économie libidinale et déliaison sociale	75
3.1.3	Économie libidinale et <i>reductio sexualis</i> dans la construction de personnages-corps	79
3.2	Lieux et types d'échange sexuel	82
3.2.1	Tourisme sexuel et pédophilie	83
3.2.2	Traite des prostituées : un éloge ?	88
3.2.3	L'amour peut-il libérer la sexualité du principe marchand ?	93
	Conclusion	99
	Bibliographie	105
	Annexes	113

Remerciements

Je tiens en premier lieu à remercier ma directrice de recherche, Sophie Ménard, pour sa bienveillance et son exigence. J'ai plus appris ces deux dernières années que je ne l'espérais, grâce aux corrections complètes et détaillées, aux lectures originales et acérées des textes, et à une disponibilité sans failles de Sophie. Merci de m'avoir si bien guidée pour faire naître un mémoire à partir de nos réflexions passionnantes des débuts.

J'aimerais ensuite transmettre à mes parents toute ma gratitude et mon amour, pour me soutenir affectivement et financièrement depuis la France, et pour m'avoir donné le temps de faire ce que j'aime faire, sans rien attendre en retour, pendant deux ans. La distance entre nous pendant ce mémoire a créé un espace de discussion fécond et enrichissant, si bien que j'ignore si j'aurais pu aller au bout de ce travail sans ce lieu virtuel de décompression.

Je souhaite aussi mentionner mes collègues du salon Jérôme B, pour avoir toujours accueilli avec humour mes questionnements « houellebecquiens ». Leur joie de vivre et leur esprit de famille m'ont permis de m'évader quelques jours par semaine et de tenir sur la durée.

Enfin, je tiens aussi à remercier profondément mes amis qui m'ont rappelé, chaque fois que je me suis sentie déconnectée du monde, la force des liens et l'importance du vivre ensemble : Mehdi, pour son amour et sa légèreté d'être qui illuminent la nuit, Ali et Hugo, mes compagnons de lecture, Adèle et Théo, pour toutes nos discussions qui participent pleinement à ma quête de sens, Maëlle, ma première et intime lectrice, Claire, pour son entrain et son amour de la littérature, mes colocataires successifs pour avoir enduré mon rythme de vie, et tous ceux qui ont su faire preuve d'écoute de manière plus exceptionnelle.

*À ma grand-mère Nicole,
Je garde ta main dans la mienne.*

INTRODUCTION

1. Houellebecq « sur les routes du sexe¹ »

De quelle manière les romans de Michel Houellebecq, cette « Littérature du Phallus » (*Diacritik*, 2019), remuent-ils autant la sphère médiatique ? Après son entrée dans l'espace littéraire dès la fin du XX^e siècle, l'auteur propose au fil des ans une œuvre vaste (poésie, roman, essai, photographie, musique, cinéma). L'ensemble des dispositifs ne crée cependant pas une diversité du contenu, au moins du point de vue de sa réception médiatique. On peut lire à l'occasion de la sortie de *Plateforme*² en 2001 : « Houellebecq sur les routes du sexe » (*La Dépêche*, 2001). En 2016, son exposition photographique est couverte par des journaux spécialisés dans l'actualité de célébrités comme *Non Stop People* et son court article sur le sujet, intitulé « Michel Houellebecq dit tout de sa sexualité » (2016). De même, une relecture pendant le confinement de 2020 amène un journaliste à rédiger l'article « Michel Houellebecq ou les parties de cul élémentaires » (*Le Monde*, 2020), à propos des *Particules élémentaires*³ (1998), premier grand succès de l'auteur. La sexualité, et plus généralement le sexuel⁴ contenu dans la prose houellebecquienne sont donc remarqués, critiqués ou soulignés, comme le montre Marc Weitzmann dans son article des *Inrockuptibles* sur *Les particules élémentaires*, sous-titré « Houellebecq s'attaque à la misère sexuelle » (2018).

On s'attend donc à trouver dans les romans une sexualité masculine (« Phallus »), triste (« misère sexuelle »), possiblement redondante et vulgaire (« les parties de cul »), constituant une thématique centrale de l'œuvre (« sur les routes », « s'attaque »). En résumé, le récit proposé par la sphère médiatique caractérise en grande partie les productions de l'auteur à partir de leur

¹ Titre d'un article d'Alain Buisson (*La Dépêche*, 2001).

² Nous emploierons au cours de cette étude l'édition poche de Flammarion (« J'ai Lu ») de 2001. L'abréviation *P* sera utilisée en pagination en fin de citation, directement dans le corps du texte.

³ La pagination s'effectuera à partir de l'édition de poche de Flammarion (« J'ai Lu ») de 1998. Le titre *Les particules élémentaires* apparaîtra parfois sous la forme *Les particules* pour alléger le texte. Nous emploierons l'abréviation *PE* pour la pagination en fin de citation, directement dans le corps du texte.

⁴ Nous employons cet adjectif comme un nom pour généraliser l'évocation du sexe ou de la sexualité. La sexualité se distingue par la réalisation concrète d'une pratique (rapport sexuel, masturbation, etc.), tandis que le sexe conserve son sens pour nommer l'organe sexuel d'un personnage. Cependant, pour éviter les répétitions déjà nombreuses, nous emploierons ces termes, en dehors de leur définition propre, de manière interchangeable pour évoquer tout ce qui touche au sexuel. Le sexuel, dans ce contexte, est sémantiquement le terme le plus général pour parler du sexe, de la sexualité, et de toute représentation érotique (explicite ou non) visant à fabriquer une représentation sexualisée du corps (en action ou non) dans le texte, mais aussi plus généralement dans la société. On pourra par exemple dire qu'il y a du sexuel dans une description de paysage chez Houellebecq, sans qu'on puisse affirmer qu'il y a sexualité dans le même extrait.

dimension sexuelle. Seulement, la prose houellebecquienne résiste aussi à cette réduction, et d'autres articles concernent un panorama plus vaste de la misère que son contenu seulement sexuel, exposé dans le texte. « Toxicité de Houellebecq », article rédigé par Marc Weitzmann en 2013 (puis en 2015 pour *Le Monde*), expose plus généralement les mécanismes employés par l'auteur pour conter la misère contemporaine. Pour expliquer le rapport entre Houellebecq, son exposition de la misère contemporaine et la multiplication de références au sexuel dans ses textes, certains établissent une relation directe entre l'œuvre de l'auteur et sa vie⁵ ; ses goûts dans le domaine de la sexualité sont interrogés pour comprendre la nature de la sexualité exploitée dans les romans. Les liens établis entre fiction et biographie créent une ambiguïté dans la réception des textes. Ce mémoire vise une étude du texte perçu comme un espace autonome, sans prendre en compte les éléments biographiques ou la posture de l'auteur. L'œuvre houellebecquienne peut s'analyser à partir de son matériel textuel, accepté comme créateur de sens, à mettre en relation avec d'autres générateurs de sens (les dispositifs, motifs et discours participant à une représentation de la société).

Le texte houellebecquien produit en effet un discours sur la société, qui est détourné, une première fois par la production du texte lui-même (qui ne peut être un objet de représentation objective), et, une seconde, par la narration ambiguë propre aux romans houellebecquiens. En se concentrant sur l'évocation du sexuel dans toutes ses formes textuelles, cette étude travaille comment les discours et les représentations à l'œuvre dans les romans font appel à la réaction du lecteur, en mobilisant des clichés, des caricatures, ou bien en communiquant sur le mode de l'insulte ou du blâme⁶. Apparaît rapidement un réseau idéologique néo-libéral, qu'il faudra définir ; celui-ci est notamment exposé dans les romans qui entourent l'entrée dans le XXI^e siècle, soit *Les particules élémentaires* (1998) et *Plateforme* (2001). Le premier roman narre la vie de Michel et Bruno, deux demi-frères que tout oppose : Michel est un scientifique détaché de la vie des hommes pendant que Bruno, professeur de français, erre toute sa vie à la recherche de reconnaissance sociale et d'aventures érotiques. Les deux frères présentent cependant une blessure commune, celle d'avoir été abandonnés par leur mère pour qu'elle puisse vivre pleinement la période de la « libération sexuelle ». Dans une temporalité différente,

⁵ Albane Chauvac Liao s'est essayée à cette démarche pour le journal *Technikart* dans l'article « Houellebecq, l'entretien X : "Youporn m'a apporté quelque chose, vraiment !" » (2019). La connaissance de la vie privée de l'auteur et ses frasques médiatiques entraînent des analyses plus biographiques (Demonpion, 2005), mais nous n'emploierons pas ces recherches dans ce cadre.

⁶ De nombreuses critiques portent sur la spécificité de la prose houellebecquienne (Van Wesemael, 2005). Une prose ambiguë signifie avant tout que plusieurs lectures sont possibles, selon l'angle choisi. Pour cette raison, nous devons aussi prendre en compte les études sur la constitution d'un discours double (Monnin, 1999) ou de l'ironie et ses pratiques sœurs (Blanckeman, 2013) dans l'écriture houellebecquienne. La diversité des constructions narratives analysée chez l'auteur nous invite à accepter l'existence de plusieurs niveaux de sens dans l'œuvre.

Plateforme se déroule au début du XXI^e siècle, à travers une mondialisation arrivant à son terme, qui marchandise tout. Le personnage-narrateur Michel décide d'en tirer profit en élaborant un projet de tourisme sexuel pour compenser le délitement du lien érotique en Occident. Ces deux romans racontent en un sens la misère de l'homme contemporain ; leur injonction contre la société de consommation libérale vient de la certitude que la logique économique s'implante dans les autres sphères de la vie, dont la vie érotique⁷ (sujet du premier roman de Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, paru en 1994). Au-delà d'une surexposition du sexuel, les romans accusent l'Occident de courir à sa perte, avec frénésie et ardeur, dans l'extinction du sentiment d'appartenance à un groupe et dans la mort d'un lien social authentique (soit gratuit ou désintéressé)⁸. En introduisant l'œuvre par sa représentation médiatique, autour du thème de la sexualité, ce mémoire interroge le sens engendré par la mise en relation de discours hétérogènes (discours sur le plaisir, discours sur le consentement, etc.), et dans des textes volontairement ambigus (la survisibilité sexuelle et le sens de l'œuvre devront être distingués).

2. Le sexuel et l'unité de l'œuvre (un état de la question)

La réception des textes houellebecquiens traduit autant un état du discours médiatique à une époque donnée (le début du XXI^e siècle) que la concordance des romans avec les autres représentations de la misère contemporaine et du sexuel. Les études générales sur l'œuvre de l'auteur s'enrichissent en permanence. Murielle Lucie Clément et Dominique Noguez sont les pionniers, en publiant chacun un ouvrage sur la prose houellebecquienne en 2003. Au fil des années, l'hétérogénéité des lectures apparaît. Les adversaires de l'auteur prennent le temps de l'étudier comme le fait Éric Naulleau dans *Au Secours Houellebecq revient !* (2005), dans le but de sonner l'alarme dans la sphère littéraire, en taxant l'auteur de « romancier de gare » (quatrième de couverture). À partir des propos affirmés dans les textes, certains affilient et placent l'auteur dans un courant sociopolitique, comme c'est le cas de Pascal Durand et Sarah Sindaco dans *Le discours « néo-réactionnaire ». Transgressions conservatrices* (2015). Nous

⁷ Nous emploierons les expressions « vie érotique », « sphère érotique » ou encore « domaine érotique » pour englober les représentations ou indices de sexualité, mais aussi les codes de sensualité, de séduction, le rapport d'un personnage à son corps sexualité, en bref, tout ce qui découle du sexuel, de la sensualité ou de la séduction. L'érotisme ou l'érotique en général regroupe toutes les manifestations pouvant conduire à une sensibilisation sexuelle (une excitation) chez un personnage.

⁸ Les critiques sont unanimes à ce sujet, et certains proposent une lecture socio-historique comme le fait Bruno Viard dans son analyse sur Houellebecq et la période de « Mai 68 » (2008), et d'autres psychanalytiques (Clément, 2003, et Van Wesemael, 2005).

notons le riche apport de lecture intertextuelle de Sabine van Wesemael (2005), qui relit Houellebecq en lien avec d'autres époques (surtout les XIX^e et XX^e siècles). De même, Nancy Huston donne une lecture philosophique de l'œuvre en l'incluant dans son corpus nihiliste dans *Professeurs de désespoir* (2004), alors qu'Agathe Novak-Lechevalier, en adjoignant Houellebecq aux Antiques, le perçoit au contraire comme consolateur contemporain, dans son livre *Michel Houellebecq, L'art de la consolation* (2018).

Le statut de la sexualité dans les réseaux textuels est étudié sous différents prismes. Plusieurs articles servent à poser un cadre spécifique à l'imaginaire houellebecquien, comme celui de François-Xavier Ajavon, qui publie dès 2002 sur la notion de « sélection sexuelle ». Le sexuel dans les textes se dessine comme un marché dont les corps sont prédéterminés par « sélection », mais la nature de la sexualité exposée reste à établir. On peut supposer la présence d'une « Sexualité médiatique chez Michel Houellebecq » (Machado Da Silva, 2014), soulignant alors le rapport possible entre le sexuel des textes et sa mise en forme dans les représentations médiatico-publicitaires. Aussi, la sexualité à la croisée de différents espaces de représentation, peut s'analyser comme signe d'un sens en dissolution. Cette lecture recoupe alors des enjeux littéraires contemporains, liés au sentiment d'absurdité d'existence individuelle et communiqués dans de nombreuses productions⁹. Certaines recherches livrent une analyse du réseau de sens induit par l'angle du sexuel pour saisir l'œuvre dans son ensemble, ce qui conduit à une réflexion sur le lien social ou l'amour. On peut citer les mémoires d'Isabelle Dumas, intitulé *Gouffre humain : représentation de la sexualité chez Michel Houellebecq* (2013) et de Thomas Amans, *L'amour, la haine et la dissolution : une mise en contexte de la représentation des relations interpersonnelles dans les romans de Michel Houellebecq* (2010).

La présente étude s'inscrit dans cette lignée, en avançant que les motifs sociaux et plus spécifiquement sexuels mobilisés par le texte communiquent de manière incisive la socialisation en déclin en Occident. La majeure partie des critiques évoquent la sexualité problématique de l'imaginaire houellebecquien. Certains y trouvent comme origine la haine du processus de dégradation biologique (Viard, 2013), d'autres y lisent la critique des principes ordonnant la société (Novak-Lechevalier, 2018). Si ces analyses aident à comprendre déjà que la sexualité n'est pas employée dans l'œuvre seulement pour exciter ou distraire le lecteur, c'est Murielle Lucie Clément qui offre une lecture spécifique aboutie de la sexualité dans

⁹ À propos de l'écriture contemporaine aux XX^e et XXI^e siècles, consulter Blanckeman (2004) sur le roman français, Constantopoulou (2011) sur la question de la fiction contemporaine, et Wolf (2014) sur le travail de la prose selon ses enjeux sociaux.

Houellebecq, sexuellement correct (2013¹⁰). Les travaux de Clément aident à situer l'auteur parmi les autres écrivains de l'intime (allant de l'écriture pornographique à l'écriture autofictionnelle) dans la période 1990-2010. Elle nomme son entreprise un « imaginaire de la sexualité » contemporain, défini par l'étude de l'Éros sous ses multiples formes¹¹ ; elle conclut que Houellebecq fait preuve d'une « parfaite intégration » (2018 : 1.1) à son époque, sans devenir un chef de file d'un mouvement de l'expression de la sexualité crue ou transgressive. Clément cherche surtout à prouver que l'auteur joue avec la frontière du permis, mais sans jamais plus l'enfreindre que la société ne le fait déjà. Elle prend en exemple l'excitation sexuelle puis la rage que ressent Bruno envers la vulve de sa mère dans *Les particules*, et démontre qu'il agit dans une certaine normalité sexuelle, à savoir celle d'un adolescent en proie aux contradictions de la représentation de la sexualité promue par Mai 68 (les corps sont disponibles, *mais* sa mère, disponible pour les autres, ne l'est pas pour lui). Les recherches de Clément constituent des incontournables pour analyser la sexualité houellebecquienne : elles dépassent notamment la question d'une possible subversion dans les textes au profit d'une étude sur les implications critiques des choix stylistiques pour décrire le sexuel.

Bruno Viard propose une construction descriptive inhérente à la prose houellebecquienne en ce qui concerne le sexuel. Le concept de *reductio sexualis* se résume comme suit : « la personne est réduite à son appareillage sexuel avec une indécence dont il [Houellebecq] a le secret » (2013 : 12). Viard remarque l'emploi répandu de cette technique – qui traduit une volonté de réduire le personnage à son corps sexué, donc biologique et érotique – dans les récits et poèmes de l'auteur. Pouvant désormais mieux accepter l'idée théorique selon laquelle « c'est dans l'activité sexuelle que Houellebecq place le paradis sur terre » (Viard, 2013 : 14), nous souhaitons approfondir l'idée de sens métaphysique et de corps réduits. Ce mémoire étudiera la *reductio sexualis*, que nous appellerons aussi réduction sexuelle, au-delà de son simple constat. En effet, Viard ne travaille pas vraiment les discours de société qui pourraient orienter le personnage vers un rapport sexualisé à sa propre identité, puisque la démonstration vise une lecture poétique plurielle de l'œuvre. Il serait intéressant d'approcher la construction d'une *reductio sexualis* comme réduction du discours sur la relation à l'autre à un lien transactionnel,

¹⁰ Dans le contexte de pandémie, nous n'avons eu accès qu'à la version numérique de 2018. Pour ne pas perdre le lecteur, nous citerons les extraits selon les sections de l'ouvrage et non pagination exacte. On trouvera par exemple les citations de ce livre sous cette forme (2018 : 3.2).

¹¹ En ce qui concerne la notion d'« imaginaire », cette étude tentera plutôt d'employer les mots « domaine », « espace », « registre » malgré l'apport dynamique de construction représentationnelle soutenu par le terme d'imaginaire. Cela permettra d'éviter la confusion avec la notion d'« imaginaire social », théorisée et mobilisée dans la suite de l'introduction. De même, la « représentation » sera aussi nommée « discours », quand il s'agit d'un format langagier, ou « motif » (comme constitutifs de cette représentation)

plaçant alors le sexuel dans le registre de la consommation. Il sera pourtant plus question ici d'étudier l'origine sémiotique et formelle de la réduction (quel registre spécifique elle mobilise), son apport face à d'autres techniques de descriptions des corps et la manière concrète dont le texte houellebecquien l'emploie.

Du côté des études sur la sexualité textualisée à l'ère contemporaine, Christian Authier (2002) et Olivier Bessard-Banquy (2010) réservent un chapitre sur l'auteur. Comme Clément, ils pensent que, malgré son intégration à la sphère littéraire actuelle, Houellebecq reste en marge, comme un joueur solitaire, dans l'écriture de la misère sexuelle contemporaine. Authier remarque par exemple que l'auteur feint une écriture pornographique¹², tandis qu'une certaine part de mystère semble paradoxalement planer sur le sexuel dans son œuvre ; il avance qu'il s'agit surtout du « reflet tragique de la sexualité des gens qui ne s'aiment pas » (2002 : 68). Nous rejoignons en grande partie cette lecture du travail érotique chez Houellebecq. De plus, il est vrai que les mystères du plaisir sexuel, de l'envie d'amour ou encore de la transcendance par le plaisir sont une réalité dans l'œuvre, qu'il nous faudra démontrer et prendre en compte.

Nous remarquons, grâce à ces lectures, que derrière l'évocation du sexe se dévoile un discours établi sur l'esthétique du corps en action, sur la place de la sexualité et des rapports interpersonnes dans l'ère contemporaine en Occident. Les études en sociologie de la sexualité (mentionnons celles menées par Michel Bozon dans les années 2000 en France) théorisent le sexe comme un phénomène socialement construit, et non inné. De même, le développement des *Porn studies* (à partir des travaux de Linda Williams en 1989) et des études féministes montre aussi les constructions à l'œuvre dans les représentations de rapports sexuels. La pornographie commence à être étudiée et théorisée, d'abord parce qu'elle entre dans le domaine public par sa dépénalisation (décennie 1970), et ensuite parce que la production audiovisuelle et le bénéfice dégagé par cette industrie en font des phénomènes socioéconomiques qui dépassent le cadre de la représentation de la sexualité. La pornographie se définit minimalement comme une représentation explicite de la sexualité, non simulée dans le cas de corps vivants en action, visant l'excitation sexuelle du récepteur à l'aide de différents dispositifs (audiovisuel, textuel, photographique, *etc.*). De nos jours, d'autres dispositifs pour mettre en scène le rapport sexuel se conforment au modèle le plus rentable et visible de la sexualité construite (l'audiovisuel).

Pour penser la réécriture d'une sexualité empreinte des représentations de la pornographie audiovisuelle, nous emploierons entre autres des critiques féministes tels que les travaux de Nancy Huston, sur la question de la mise en scène du corps féminin selon le genre de l'écrivain

¹² Sur les affiliations avec l'écriture pornographique et ses auteurs contemporains, voir Clément (2018 : 1) et Authier (2002 : 22-90).

(1982), et de Virginie Despentes (2006), sur la fabrication de la figure de l'actrice pornographique. Nous pensons que l'emploi de références à la sexualité pornographique chez Houellebecq peut s'apparenter, de manière certes inattendue, à celui que font certains courants féministes pour reprendre la parole sur la mise en scène du corps féminin. Ces évocations ne suffisent cependant pas à déterminer si l'écriture houellebecquienne de la sexualité ne relève que de l'écriture pornographique, il faudra nuancer et approfondir ce qu'on inclut dans « représentation » pornographique et se demander si celle-ci constitue un réseau hermétique aux autres. À travers l'analyse de l'écriture pornographique, le sexuel perçu comme espace complexe et problématique résiste à l'idée d'une redondance des scènes de sexualité chez Houellebecq, surtout à l'idée de leur interchangeabilité¹³.

De nombreux critiques ont établi le caractère type du « personnage houellebecquien », défini avant tout par sa déliaison sociale (Clément, 2003, 75-133) et sa marginalité, qui lui accordent une observation distancée du monde. Le personnage-type perçoit un univers déréalisé transmis « à la fois [par] la condition et le résultat du constat dépressif » (Rabaté, 2015 : 276). À l'égard du sexuel, ses atouts sont caractérisés de moyens (pénis de petite taille, corps vieillissant, apparence assez frêle, etc.). Malgré une sexualité omniprésente dans l'œuvre, celle-ci ne place pas les personnages en « *sex-symbols* » de leur génération, ou d'un point de vue plus littéraire, en figures érotiques valorisées par le texte. Un écart primordial persiste entre la présentation d'une sexualité hédoniste et l'incapacité des personnages à profiter de celle-ci. Plus précisément, se dessine dans le texte une sexualité axée sur le plaisir, allant jusqu'à transgresser les conventions (de manière caricaturale le roman *Plateforme* le montre en évoquant la pédophilie), et centrale dans la constitution de l'être (nous verrons que Bruno des *Particules* se définit par son manque). Si le sexuel ne peut se penser en dehors du lien au corps, l'étude du corps, elle, dépasse le cadre sexuel, puisque la corporalité d'un personnage s'ancre aussi dans son rapport à son identité et à son expérience sensible du monde extérieur.

Le constat sur lequel repose cette étude est le suivant : il y a un sexuel omniprésent dans l'œuvre. Par contre, cette sur-visibilité du sexuel ne signifie pas que le sens premier (autrement dit l'objet visé et travaillé par le texte) porte sur le domaine de la sexualité. Cela signifie d'abord que les énumérations liées à la sexualité ont un rôle dans la construction textuelle, et, ensuite, que le texte houellebecquien s'organise comme un puzzle sémantique à reconstituer (les

¹³ Franc Schuerewegen écrit par exemple (et cette critique revient régulièrement) que « [c]e qui caractérise ce type de scène à “lire d'une seule main” et qui vient ponctuer avec une régularité de métronome le récit houellebecquien, c'est d'être parfaitement interchangeable » (2004 : 42). Nous devons trouver comment présenter l'éventail du sexuel dans le texte houellebecquien sous sa forme la plus nuancée, sans réduire la diversité apparente à une interchangeabilité symbolique.

niveaux de sens peuvent être hiérarchisés entre plusieurs motifs narratifs). De plus, par rapport à la misogynie supposée de l'auteur et de ses textes¹⁴, si les femmes sont objectivées par rapport à leur corps, les hommes le sont pareillement. Le traitement d'un corps selon son genre sera appréhendé à partir de représentations issues du récit collectif (de société) qui sont pastichées et mobilisées par le texte.

3. Lecture sociocritique : sexualité houellebecquienne et imaginaire social

Si la fonction du texte houellebecquien est d'exposer la misère contemporaine occidentale, nous souhaitons dans un premier temps comprendre comment et pourquoi le sexe cache cette critique. La forme de sexualité explorée se rattache-t-elle à une ou plusieurs représentations de dispositifs extérieurs au texte ? Que donnerait alors à penser ce mélange de discours et représentations ? La sexualité s'affiche comme la façade textuelle des romans à l'étude, qui par ailleurs traitent d'un réel connu par le lecteur. L'œuvre houellebecquienne apprend ainsi, par sa mise en texte singulière, quelque chose du réel et de notre représentation (en tant que société). L'écriture réaliste n'est pourtant pas un simple calque ou miroir dont le support est le monde réel, bien au contraire. Selon Barthes, le réel ou le vraisemblable « n'est pas ici référentiel, mais ouvertement discursif : ce sont les règles génériques du discours qui font la loi » (1968 : 86). Les discours établis dans l'œuvre houellebecquienne deviennent polysémiques à cause de leur mise en relation problématique : par exemple, la question de l'amoindrissement du corps se trouve dédoublée, en s'ancrant dans le contexte de performance sexuelle (discours pornographique) et dans la légitimité d'un être à vivre (discours métaphysique). Le « discours » signifie donc dans ce contexte la mise en signe d'informations et d'opinions données sur le réel, tout en prenant compte de la subjectivité du générateur (un groupe social) de cette représentation. La spécificité des romans étudiés réside dans la cohabitation de divers registres discursifs, habituellement hermétiques les uns aux autres ; la représentation du réel se voit biaisée par cette proximité nouvelle et féconde sémantiquement, mais problématique du point de vue de l'unité de l'œuvre.

La perspective sociocritique peut aider à lire le texte houellebecquien dans le bon sens, c'est-à-dire à l'analyser de l'intérieur pour ensuite penser ses relations avec d'autres

¹⁴ L'idée se retrouve encore dans les critiques médiatiques actuelles, comme le montre l'article de Jérémie Laniel dans la revue *Spirale* : « Qualifié tour à tour de machiste, de misogyne, d'homophobe, de génie littéraire et de grand écrivain français de sa génération, l'homme, tout comme ses livres d'ailleurs, peut être détestable » (2019, en ligne). Nous ne souhaitons pas instaurer un débat lié à la définition du terme misogyne, mais plutôt interroger l'intérêt de séparer autant la souffrance du corps féminin de celle du masculin dans l'œuvre.

représentations concernant la sexualité. Cette approche, en établissant que toute production est sociale, lie la littérature au réel en les considérant tous deux comme des matériaux travaillés par l'Humain, susceptibles de délivrer un sens. Elle ouvre la voie à une analyse pluridimensionnelle des rapports qu'entretient un texte avec des représentations (culturelles, légales, religieuses, etc.) issues de la société. Cet angle théorique s'intéresse à « la spécificité esthétique même, la dimension valeur des textes » pour « lire cette présence des œuvres au monde, qu'elle appelle la socialité¹⁵ » (Duchet, 1979 : 4). Il s'agit d'une perspective heuristique qui, sans constituer une dialectique fixe, interroge le texte dans son originalité et son unicité. Nous cherchons comment s'établissent des motifs de la réalité contemporaine, dans l'unité que présente l'objet texte, mais aussi par le rapport dynamique qu'entretient ce texte dans son éversion « vers des altérités constitutives » (Popovic, 2011 : 15) de l'imaginaire social. Sans imposer de démarche spécifique, la lecture sociocritique assume « une conception matérialiste du texte littéraire, puisque ce dernier est défini comme un *travail sur* et non comme une *essence de* » (Popovic, 2014) ; l'objet du travail textuel peut donc se définir à un niveau local (analyse d'un discours ou motif spécifique) ou global (interrogation du rapport entre le texte et ses différentes altérités).

Pierre Popovic a donné sa définition du concept d'« imaginaire social » (Castoriadis, 1975) :

L'imaginaire social est ce rêve éveillé que les membres d'une société font, à partir de ce qu'ils voient, lisent, entendent, et qui leur sert de matériau et d'horizon de référence pour tenter d'appréhender, d'évaluer et de comprendre ce qu'ils vivent ; autrement dit : il est ce que ces membres appellent la réalité (2013 : 29).

L'imaginaire social resémantise la notion de réel, supposé extérieur à nous, objectif. Il supporte une conception de la réalité comme perception intelligée de notre environnement, la saisissant dans sa complexité grâce à l'élaboration de différents axes et strates. Pour entrevoir les dynamiques à l'œuvre dans un imaginaire social, Popovic décrit les « modes majeurs de sémiotisation¹⁶ » (2013 : 39). Les « ensembles de représentations¹⁷ » issus de la corrélation de

¹⁵ Ce terme rappelle que toute création est une pratique sociale : le texte reçu se lit comme « sujet textuel [qui] est à reconnaître dans les clivages sociaux et idéologiques, travaillés dans et par l'imaginaire » (Duchet, 1979 : 6). La socialité du texte souligne donc le rapport unique entre un texte et le modelage de son espace référentiel.

¹⁶ Ces modes forment la littérarité du texte et sont au nombre de cinq, définis par Popovic : la narrativité (constitution de récits), la poéticité (performation du langage), la cognitivité (croyances et façons de faire), la théâtralité (mise en scène de la parole dans des lieux sociaux) et l'iconicité (matériel composite de dessins, peintures, etc.) (Popovic, 2013 : 39-40). Chaque mode sera évoqué, dans la volonté de présenter un imaginaire social fin de siècle le plus conforme possible, même si un travail beaucoup plus long serait nécessaire pour que cette démarche soit tout à fait heuristique et aboutie.

¹⁷ L'imaginaire social active des modes de sémiotisation, qui agissent alors sur trois « strates » : l'échelle individuelle (récit de soi), le groupe social (et son développement) et le niveau « macrosocial » (du point de vue de l'histoire) (Popovic, 2013 : 40).

ces modes se divisent en quatre sous-ensembles : l'histoire et la structure de la société, la relation de l'individu au collectif, la vie érotique et le rapport à la nature. Nous les nommerons les axes de l'imaginaire social. La visée de ce mémoire n'est bien sûr pas de réaliser une lecture totalisante de l'imaginaire mobilisé dans l'œuvre houellebecquienne. Seulement, cette étude cherche à mener une analyse des valeurs liées aux représentations et discours mobilisés la plus complète possible, en ce qui concerne la vie érotique des personnages dans deux romans de Houellebecq. Quels motifs traversent cet axe de l'imaginaire social ? N'y trouve-t-on vraiment que du sexuel et de l'intime ? Comment sont présentés les autres axes face à la sur-visibilité du sexuel chez Houellebecq ? Quelle valeur donner à ce qui est caché, couvé, camouflé par l'emploi systématique des motifs sexuels ? La lecture sociocritique que nous proposons permet de souligner la spécificité des romans étudiés, dans leur rapport à l'imaginaire social français de la fin de siècle, concernant la représentation du corps et de la sexualité.

Ne pouvant inclure une analyse de tous les modes de sémiotisation de l'imaginaire social, nous nous concentrerons sur la narrativité de la sexualité – en empruntant pour ce fait les théories d'analyses du discours (Pavau, 2014) –, sur la théâtralité liée à la représentation pornographique (Huston, 1982 ; Maingueneau, 2007¹⁸) et sur la narrativité et la cognitivité des discours publicitaire, politico-économique et sociologique (Bozon, 2013 ; Généreux, 2008). Aussi, il nous importe de confronter dans l'imaginaire du roman plusieurs représentations du corps compris comme un espace à la fois intime et public, biologique et désirant, rentabilisé et jeté, marchand et naturellement donné. La lecture sociocritique traduit la problématique latente dans la prose houellebecquienne : quel intérêt trouver dans la construction d'un sens ambigu biaisé par l'invasion du sexuel ? Mais encore, quel travail doit effectuer le lecteur sur le texte pour en saisir pleinement les rapports interdiscursifs qui le façonnent et qu'il remodèle ?

4. Apports d'une analyse des textes houellebecquiens par l'angle du sexuel

Ce mémoire s'applique à traiter les ensembles de questions évoqués dans la section précédente, qui recourent donc les points suivants :

- l'analyse de la nature du sexuel exposé comme arme servant à camoufler un sens qui se dérobe ;
- l'apport d'une lecture de l'imaginaire social envahi par la sexualité ;

¹⁸ Nous employons la version numérique, la pagination de *La littérature pornographique* de Maingueneau sera donc présentée selon la section et non la pagination exacte (exemple : 2007 : 5.4).

- la relecture sociocritique pour comprendre comment s'articule de manière pratique l'unité d'un texte en apparence divisé.

Le concept de *reductio sexualis* nous sert de constat premier dans l'analyse de cette sexualité. Cette dernière entrecoupe des représentations de corps issues de l'imaginaire social français. Loin d'être transgressif, ce traitement du sexuel apparaît même comme une révélation. En effet, le sexuel chez Houellebecq est problématique en ce qu'il révèle un dysfonctionnement (discursif) dans les différentes injonctions qui traversent le corps d'un personnage. Enfin, comme Authier le propose, nous pensons aussi que le sexuel chez Houellebecq, bien que répétitif dans la description des rapports et dans l'origine des références employées, s'avère être une construction complexe qui sert tout autant la devanture de sa prose que la construction sémantique et sémiotique de son réseau référentiel. La narration, les topoï mobilisés, le choix des personnages, les époques et lieux choisis, tout nous amène à affirmer que le texte houellebecquien cherche à raconter la misère de son époque, par le biais de corps errant à la dérive.

Cette étude est structurée en trois temps. Le premier chapitre s'intéressera à la matrice fondamentale qui construit le sexuel dans l'œuvre houellebecquienne, c'est-à-dire son invasion constante dans la prose. Après avoir étudié le fonctionnement textuel de la *reductio sexualis*, dans ses rapports à l'imaginaire social, nous déterminerons la nature des motifs sexuels employés à partir d'une représentation référentielle spécifique : la pornographie. Cette étape, nécessaire dans une approche sociocritique de l'œuvre, aide aussi à poser le cadre théorique dans lequel nous nous inscrivons. il faudra pourtant porter attention à ne pas réduire le sexuel houellebecquien à partir de ses traits saillants (les « pornotypes » [Perea, 2012]), et nous nous intéresserons au discours public sur le corps de l'individu, en mobilisant les discours médiatiques et les études de sociologie sur la place de la vie érotique dans la constitution de soi.

Le second chapitre analyse plus en profondeur les motifs spécifiques à l'imaginaire du roman *Les particules élémentaires* : il met en confrontation les représentations de la jeunesse et du désir issues de la libération sexuelle et un imaginaire scientifique, basé sur le déterminisme biologique des corps. L'intérêt de cette mise en rapport de discours hétérogènes (et contradictoires) trouve sa source dans les trajectoires des personnages principaux. Leur sort malheureux s'explique par leur aliénation aux discours normatifs ambiants : Jane par celui de la libération sexuelle, Bruno et Christiane par celui de la représentation pornographique, Annabelle par le discours des magazines, et, pour finir Michel, dont les conceptions du rapport à son corps sont intellectualisées par la science.

L'étude de *Plateforme* dans le dernier chapitre s'ouvre sur une analyse des imaginaires de l'économie (lexique libéral employé), du voyage (thème central et éloge de l'exotisme) et de la mondialisation (enjeux du siècle à venir) dans la société française au début du XXI^e siècle, et de leur récupération par le roman. Nous interrogerons alors la place donnée au corps dans un texte proposant un avenir mercantile pour la sexualité, pour ensuite examiner la représentation de pratiques tabous contemporaines et la construction des figures de la prostituée et de l'amante dans l'imaginaire social et dans le roman. La sexualité de chaque personnage sera reliée à un discours ou une représentation spécifique de la sexualité contemporaine.

Nous espérons montrer, comme Authier et Clément l'ont fait, que la construction du sexuel chez Houellebecq n'est pas spécifiquement misogyne ou transgressive. La lecture sociocritique aide à révéler les mécanismes employés par le texte pour simuler une adhésion à des discours et représentations du corps dans la société. La subversion houellebecquienne doit être redéfinie, puisqu'elle existe, mais dans une forme inattendue : la corruption de motifs de l'imaginaire social par leur réécriture. En effet, la croisée de différents indices visant à cerner la représentation du corps crée un dysfonctionnement dans la perception qu'ont les personnages houellebecquiens d'eux-mêmes et des rapports érotiques. Cette étude permettra donc d'établir les attentes liées à l'emploi de motifs connus (comme la boîte échangeuse) et la déstabilisation qu'ils rencontrent dans le texte. Chaque roman élabore à sa manière une critique d'un aspect contemporain du rapport de l'individu à son corps. Le sexuel est central, en dépit de nombreuses résistances, puisqu'il se situe dans le mélange des « voix » constituées par les différents réseaux référentiels construits, qu'il faudra définir. La conformisation des comportements sexuels des personnages et la possible résistance de l'amour désintéressé sont deux motifs qui intéresseront particulièrement dans leurs relations avec un discours sur l'individu, comme on le trouve dans le récit capitaliste néo-libéral et les manifestations pour une sexualité « libérée ».

CHAPITRE 1 : UN IMAGINAIRE SOCIAL ET HOUELLEBECQUIEN RÉGI PAR LA RÉDUCTION SEXUELLE

Les romans de Houellebecq comportent des récits chronologiquement linéaires. *Les particules élémentaires* trace la vie de Bruno et Michel, de leur naissance à leur disparition, sans omettre les données héréditaires, sociologiques et biologiques qui coordonnent leur existence. *Plateforme* est le témoignage du narrateur, Michel, qui parle sur le mode autobiographique de son quotidien depuis la mort de son père en France à celle de son amante, Valérie, en Thaïlande. Si les résumés s’esquissent rapidement, rendre compte des mécanismes discursifs qui construisent la narration s’avère plus complexe, car on assiste à une saturation du texte par le sexe. Dans son étude *Houellebecq, sexuellement correct*, Murielle Lucie Clément a recensé les occurrences du sexuel dans les romans. Du côté du corps, deux cent trente-neuf termes sont utilisés pour décrire les « organes masculins et féminins » dans *Les particules*, tandis qu’on en compte trois cent soixante-douze dans *Plateforme* (ce qui équivaut à un terme par page) (Clément, 2018 : 1). Concernant les préliminaires, il faut compter vingt à trente scènes de pratiques buccogénitales dans chacun des romans, même si la masturbation reste le choix préféré des personnages houellebecquiens, aussi lorsqu’il s’agit d’un rapport sexuel partagé (Clément, 2018 : 2). On constate donc une invasion du sexuel, car les romans ne sont par ailleurs pas catégorisés dans le genre pornographique¹. Or ces occurrences s’enracinent dans l’imaginaire social : c’est sur cette hypothèse que repose ce chapitre.

Pierre Popovic rappelle que la démarche sociocritique conçoit le texte dans ses relations « à des langages conjoncturels qui sont son altérité et qu’il altère toujours » (Popovic, 2011 : 8). Le premier pallier de cette étude vise à dégager quels langages ont été intégrés par le texte, et comment celui-ci livre alors un regard « houellebecquien », traduisant les mêmes motifs tout en se tenant à distance d’avec l’imaginaire social français à l’entrée dans le XXI^e siècle. La saturation du texte houellebecquien par le sexe s’opère selon trois modes (le principe de *reductio sexualis*, l’invasion de références sexuelles pour représenter le réel, et l’interruption brutale de la narration). La présente analyse consiste alors à travailler le discours et les représentations pornographiques, que nous réunissons sous l’expression d’espace

¹ Le genre pornographique assume en effet un récit minimaliste qui ne sert souvent que d’excuse à la scène de sexualité explicite. Chez Houellebecq, la narration, bien que traversée sans arrêt par un imaginaire de la sexualité particulier, se déroule grâce à un ensemble de motifs qui font du sexe seulement un des moteurs de la narration, mais non sa fin en soi.

pornographique. Puis, ce réseau de représentations doit être confronté au texte et aux autres discours sur les corps et la sexualité à l'œuvre dans l'imaginaire social de l'époque. En définitive, le principe de réduction sexuelle nous apparaît comme le « miroir » qui déforme et donne une image (un sens) dédoublée de l'imaginaire social (en une sorte d'imaginaire social-sexualisé dans le texte).

1.1. *Reductio sexualis* et pornographie

1.1.1. Les trois modes de saturation du texte par le sexe

Le premier mode est la *reductio sexualis*. Il opère dans la description des personnages. Bruno conçoit les êtres uniquement selon leur corps, évalué selon des critères de performance. Par exemple, les personnages masculins deviennent des valeurs-pénis, ce qui constitue un système dans lequel il est perdant : « il [Bruno] ne se sentait pas à la hauteur pour un *gang bang* » (*PE* : 101). De tous les personnages masculins, Bruno reste le plus frustré sexuellement, mais la réduction sexuelle traverse plus généralement l'œuvre de Houellebecq. Dans *Plateforme*, Michel évalue son groupe de voyage selon les mêmes critères : son avis sur les femmes participantes s'établit à partir de leur corps (« elle avait de beaux seins » [*P* : 44]), et les couples sont abordés par leur sexualité présumée (« ils donnaient l'impression de n'avoir pas baisé depuis trente ans » [*P* : 47]). Les inconnus, mais aussi l'amante, sont pensés à partir de cette évaluation biaisée par la prédominance du corps sexualisé dans les descriptions. La réduction de la beauté de Valérie dans la narration se réalise selon ce même principe : Michel apprécie sa bouche « prompte à avaler du sperme » (*P* : 49). En sexualisant cet organe non génital, Michel puise dans les représentations pornographiques selon lesquelles tout est sujet à sexualité. Enfin, même les tenues de Valérie sont plus appréciées quand elle porte des bas qui moulent « merveilleusement son cul », et des hauts qui découvrent « largement ses seins » (*P* : 266).

Le principe de réduction sexuelle ne dépend pas en définitive de la frustration des personnages, mais fonctionne comme technique descriptive propre au récit houellebecquien. Par contre, la réduction peut être péjorative ou positive. Quand Michel perd Valérie et sombre dans une vie aphasique, les réductions opérées s'avèrent plus mordantes. Par exemple, les femmes touristes stéréotypées en quête de séduction sont antérieurement décrites comme des « bimbos » ou des « pouffes » (*P* : 44, en parlant de Babette et Léa), mais elles deviennent des « sordides petites suceuses » (*P* : 341, par rapport à trois Russes adolescentes). Les références

à un lexique pornographique sont déjà nombreuses dans ces extraits : le corps est décrit à partir de son vocabulaire spécifique (« suceuse », « cul ») ; les rapports (« baiser ») ; et les adjectifs (« sordide » appuie sur l'abject à l'œuvre dans l'érotisme pornographique, et « petite » y est utilisée pour stigmatiser un corps féminin soumis à l'homme, par une différence d'âge ou de taille). La réduction sexuelle s'inscrit explicitement dans une représentation pornographique de la sexualité.

Ensuite, les représentations de l'imaginaire social de l'époque sont altérées par l'invasion du sexuel. Ce procédé (appelons-le l'invasion du sexuel dans les représentations) se lit comme un jeu sémantique visant à choquer le lecteur, par les liens entre des motifs de l'imaginaire social qui ne relèvent pas du même ensemble de représentations. Tandis que le plaisir sexuel émane du pan érotique de l'imaginaire social, il est déplacé dans la narration pour traiter des autres axes. Le bonheur, le sens de la vie, les possibilités de joie, qui ressortent, d'une part du lien de l'individu à la collectivité, et d'autre part de son rapport à la nature (et à la spiritualité), se retrouvent en quelque sorte « sexualisés » dans l'imaginaire du texte. Tenter d'accéder au plaisir sexuel grâce au consentement d'un corps étranger devient, pour Bruno, tenter d'« accéder à la vie » (*PE* : 154). Autre questionnement métaphysique, l'avenir est balayé au profit d'une réponse sexuelle : « Que lui restait-il [Bruno] à vivre ? Peut-être quelques fellations » (*PE* : 163), de même que le sens de la vie : « il [Bruno] serait en quête d'un ultime moment de jouissance, d'une petite gâterie supplémentaire » (*PE* : 121). Dans *Plateforme*, le narrateur avance cette même idée selon laquelle le bonheur est dur à trouver, mais le sexe, « source de plaisir permanente », constitue une « compensation faible » (*P* : 205). La caractéristique principale de Bruno est l'exagération du plaisir sexuel (car souvent absent de sa vie), qui envahit les autres motifs mobilisés dans le roman. Sa conclusion caricaturale sur l'Occident le démontre : « c'est comme ça que devait finir la civilisation occidentale [...] : se prosterner à nouveau devant les grosses bites » (*PE* : 192). Le texte saturé par les motifs sexuels livre ainsi une image biaisée du rapport de l'individu à l'histoire de sa société (dernier ensemble constitutif de l'imaginaire social).

Enfin, le dernier mode est celui de la narration interrompue. Le sexe s'impose là où l'on ne l'attend pas, lorsqu'on ne s'y attend pas. Cette irruption résulte selon nous d'une confusion pour le personnage entre le fantasme, caractérisé par la déréalisation et l'exagération, et le réel, qui demande consentement et réalisme. Même si Michel de *Plateforme* a recours à l'interruption du réel par le fantasme (pensons à l'élaboration des scénarios pornographiques à partir de son environnement), Bruno est celui chez qui le phénomène est le plus visible. Prenons deux exemples : Bruno adolescent en transport, et Bruno adulte en salle de classe. La narration

ne comporte aucune description de ces deux lieux communs, qui pourraient d'une manière ou d'une autre symboliser des lieux de passage et de vivre-ensemble. Mais avec Bruno, la narration glisse brutalement dans une scène à caractère sexuel. La scène du train se déroule comme suit :

Il prenait l'autorail de Crécy-La-Chapelle. Chaque fois que c'était possible (et c'était presque toujours possible), il s'installait en face d'une jeune fille seule. La plupart avaient les jambes croisées, un chemisier transparent, ou autre chose. [...] Il bandait déjà en apercevant les longs cheveux, blonds ou bruns [...]. Au moment de s'asseoir, il avait déjà sorti un mouchoir de sa poche. Il suffisait d'ouvrir un classeur, de le poser sur ses cuisses, en quelques coups c'était fait (*PE* : 62-63).

Tandis que la scène de la salle de classe est construite de manière similaire :

Pendant les devoirs sur table, je [Bruno] laissais toujours les fenêtres fermées ; les filles avaient chaud, enlevaient leurs pulls, les seins se collaient au t-shirt ; je me branlais à l'abri de mon bureau. Je me souviens encore du jour où je leur avais donné à commenter une phrase du *Côté de Guermantes* (*PE* : 192).

Ces extraits partagent deux points communs. D'abord, la narration s'interrompt pour parler d'un geste caché (la masturbation dans un lieu public ou sur des mineurs), elle lui octroie une place (textuelle) contraire à la réalité de cette pratique, toujours tue. Ensuite, Bruno procède à une déréalisation des corps, de son geste et de son environnement. Les lieux publics sont pour lui des occasions de trouver un objet sur lequel défouler son désir, d'où ses masturbations inattendues, rapides et répétitives (il jouit habituellement « en quelques coups » dans le train). Le corps des femmes (l'objet en question) est aussi ignoré dans sa singularité : « une jeune fille », « brune ou blonde », « un chemisier, ou autre chose » dans le train ; pour la scène de la classe : « les filles », « les seins ». La jeunesse semble être un critère chez Bruno², mais le reste importe peu, tant qu'il s'agit d'une fille. La formule « [le] chemisier, ou autre chose » montre bien qu'il n'en faut pas beaucoup pour que Bruno se sente en droit de prendre pouvoir (par surprise pour le lecteur) sur le corps de la femme : il la transforme en objet de désir. Cette prise de pouvoir rappelle une nouvelle fois le registre pornographique (les corps sont disponibles). Pour finir, cette « autre chose », qui n'est pas précisée, peut être reformulée ici : autre chose *d'excitant*. Mais la narration ne va pas au bout, puisque l'urgence de la masturbation de Bruno empêche le texte de saisir les motifs qui guident vraiment son désir et ses comportements.

Tous les axes de représentation constitutifs de l'imaginaire social sont altérés dans le texte par les exagérations descriptives des corps et du désir. La saturation du récit et du langage par le sexuel signalent un sens problématique construit à partir d'effets pluriels d'ironie, de cynisme et de contre-discours³. Quand le texte ne dit que le sexuel, nous devons interroger les motifs

² Nous aborderons la question de l'âge dans notre étude sur l'imaginaire construit dans *Les particules* (2.1).

³ Le déplacement sémantique entraîné par le principe de réduction sexuelle s'apparente à la construction d'un discours double, qui contient des effets d'ironie (ou de cynisme), ou plus généralement de contre-discours (proche

alors mobilisés pour percer les discours dans le sous-texte. Par exemple, si des réductions sexuelles dans la prose houellebecquienne s'effectuent la majorité du temps par l'emploi du registre pornographique, il importe de définir ce dernier, de son contenu à ses discours, dans sa perception interne (dans l'espace spécialisé) et externe (dans l'espace public). Ce détour théorique nous permettra de comprendre l'originalité de l'écriture houellebecquienne, dans sa fidélité à l'écriture pornographique, autant que dans sa possible subversion.

1.1.2. Espace pornographique : définitions

Des précisions quant à la définition du domaine pornographique s'imposent avant d'étudier la manière dont les représentations houellebecquiennes s'en inspirent et le réinventent. La représentation pornographique audiovisuelle acquiert un nouveau statut à partir des années soixante-dix, en se mariant avec le mouvement de libération sexuelle de Mai 68 ; en France, elle entre dans le domaine légal par sa dépénalisation et son encadrement avec la loi de 1975. Les censures qui sévissent sur la littérature de même type prennent fin lors de cette période, laissant les médias s'occuper du « procès » des œuvres de ce genre⁴. Le gouvernement cherche à encadrer la production pornographique pour limiter les dangers qu'elle représente, mais, en lui donnant une place, il lui octroie un statut⁵. La pornographie entre pour la première fois dans le domaine public, celui de la loi et de la rue, de l'économie et de la consommation. Il faut attendre les années 1990 pour qu'elle soit reconnue de manière plus visible dans la société : les *porn studies* se développent, la rentabilité du domaine croît, de nouveaux lieux spécifiques émergent, tels que le « Salon de la vidéo Hot » à Paris en 1995 (Colera, 2008) ou la création de récompenses comme le Hot d'or, visant à saluer le meilleur film pornographique

du pamphlet et de la satire). Comme annoncé en introduction, nous y reviendrons par moment. Pour notre affirmation, nous mobilisons les études sur l'ironie de Philippe Hamon (1996) et de Pierre Schoentjes (2001, 2007). Pour les recherches sur l'ironie houellebecquienne, consulter Blanckeman (2013 : 49-64) et Célestin (2007 : 345-356) et, pour celles sur le cynisme, voir Fustin (2018 : 283-299).

⁴ Les œuvres de Houellebecq sont d'ailleurs souvent taxées de pornographique par la critique (notre désaccord est évident) : voir par exemple Rita Schober (2004 : 505-515), et aussi par les médias plus généraux, comme le montre l'article récent de Frédéric Joignot, « Michel Houellebecq ou les parties de cul élémentaires. Lectures de confinement » (*Le Monde*, avril 2020).

⁵ Jean Constance soulève que l'encadrement du sexe est nécessaire dans la société qui, « si elle ne gère pas cet objet pulsionnel, [fait] face aux désordres les plus intenses » (Constance, 2002 : 3). Avant, la pornographie pouvait endosser symboliquement un rôle politique : emploi du sexe cru et montré comme signe de liberté, de confrontation générale au système politique en place. Elle évolue ensuite, elle passe « d'une catégorie pénale à un marché encadré par l'État » (Trachman et Vörös, 2016 : 481). Le dilemme est donc en réalité d'assumer que la pornographie œuvre dans l'espace public sur les représentations (ce que Foucault avance dès les années 1980), ou bien d'ignorer cette réalité en tentant de l'étudier dans son champ commercial, perçu comme fermé et hermétique aux autres.

(en place de 1992 à 2001). En bref, la pornographie s'autonomise et devient extrêmement rentable grâce au régime audiovisuel.

Le profit généré provoque une standardisation du modèle, comme il se produit dans d'autres secteurs économiques. Les États-Unis ont une forte production dès la fin du XX^e siècle, et leurs codes esthétiques vont être adoptés par la majorité des dispositifs en place⁶. Les représentations s'uniformisent et produisent une sorte de conformisme : « du point de vue des hiérarchies sexuelles comme du capitalisme, la pornographie s'insère dans des évolutions qui ne lui sont pas propres » (Trachman, Vörös, 2016 : 484). L'origine de l'influence entraîne à sa suite une série de motifs qui construisent un espace pornographique normé, selon sa souche culturelle. Le format standard contemporain s'appuie sur le modèle *hard core* (développé aux États-Unis), qui se définit ainsi : « la métaphore centrale du *hard core* (noyau dur) est révélatrice : la pornographie se soutient du présupposé qu'on peut, en éliminant progressivement tout ce qui fait obstacle au geste et au regard, atteindre ce lieu où se tiendrait la sexualité » (Maingueneau, 2007 : 5.4). Cela enjoint donc à montrer une sexualité qui se voudrait prédominante et idéalisée. Bâti sur le seul paramètre mercantile (son chiffre d'affaires atteint les cinquante milliards d'euros en 2002⁷), le modèle américain a exclu tout ce qui ne visait pas directement la stimulation sexuelle et a promu une consommation pornographique orientée vers des fantasmes. Sa forme communique la violence du désir par la violence de la scène (peu de coût et mise en scène d'une sexualité spectaculaire).

Les racines étymologiques du mot, *pórnê* (prostituée) et *gráphô* (trace, alors écrite ou picturale), apprennent que la prostituée est au cœur de ce système de représentation, dans le but de provoquer le désir. Patrick Pharo remarque que le sens est en réalité déjà plus large : la racine *pórnê-gráphô* inclut « fornication, adultère, débauche, idolâtrie et autres turpitudes » (2013 : 95). La définition de son contenu peut se donner en creux, en négatif comme ce que « la "décence" exigerait de ne pas montrer » (Constance, 2002 : 1). Elle prendrait forme dans la sexualité déréalisée (par décontextualisation) que présente le modèle *hard core*. Il n'est plus vraiment possible dans un monde où la pornographie est un champ autonome de la définir à partir de sa dimension transgressive (Maingueneau, 2007) ou obscène (Vaillant, 2015), c'est-à-dire comme forme d'atteinte à la pudeur. Il s'agit plutôt d'une « exploitation économique de

⁶ Les autres dispositifs se trouvent influencés par l'audiovisuel. Le passage de l'audiovisuel au texte littéraire est possible, Dominique Maingueneau l'analyse et propose un modèle de substitution : « La conscience focalisatrice, en dernière instance, est l'auteur, qui a sélectionné pour ses lecteurs ce qu'il juge excitant » (2007 : 5.3). Même si la scène est perçue du point de vue d'un personnage (il remplace alors la caméra qui focalise dans l'audiovisuel), c'est toujours l'auteur qui garde le pouvoir (place du réalisateur qui choisit le point de focalisation de la caméra-personnage).

⁷ Étude recueillie dans *Sciences Humaines*, n° 130, août-septembre 2002, citée par Martin (2003 : 10).

la représentation des pratiques sexuelles » (Vaillant, 2015 : 10). Patrick Schmoll retient surtout que « c'est une pratique de la sexualité qui ne peut être isolée d'autres formes avec lesquelles elle entretient des rapports de concurrence-complicité » (2015 : 82).

Notre définition de la représentation pornographique, comme constitutive de celle de la sexualité dans l'imaginaire social, est la suivante : elle est l'ensemble des représentations (iconiques, audiovisuelles, publicitaires) plus ou moins conscientes pour l'individu, de normes et de rapports qui caractérisent les pratiques sexuelles explicites, et ayant comme effet habituel de provoquer l'excitation sexuelle au sein d'un collectif ; ici la société française de la période encadrant l'entrée dans le XXI^e siècle⁸. L'explicite signifie que la représentation est naturellement à caractère sexuel (comme la nudité) ou reprend une situation et la sexualise volontairement (par exemple des positions à caractère sexuel pour une publicité d'un contenu non-pornographique). La représentation pornographique prend comme argument médiatique sa capacité à montrer le vrai sexe idéal, à établir « un discours de vérité » sur le sexe, comme l'écrit Julie Lavigne, mais elle s'érige, à vrai dire, « de plus en plus en nouvelle norme sexuelle » (Lavigne, 2014 : 201). Pourtant, la pornographie, bien que spectaculaire, ne peut servir de support pour représenter toutes les manifestations du désir chez l'individu. Elle est impressionnante par sa capacité à s'appropriier presque n'importe quel contexte ou motif, ce qui lui permet « d'investir et de produire des fantasmes collectifs » grâce à « l'exploitation du potentiel sexuel des figures présentes dans l'espace public » (Trachman, Vörös, 2014 : 484).

Aux vues de ces précisions, le texte houellebecquien exprime bien des similitudes avec le registre pornographique occidental, par ses références (réduction sexuelle) et ses fonctionnements narratifs (la narration interrompue par le sexuel dans des lieux textuels inattendus). Seulement, les trajectoires individuelles des personnages constituent un contre-système aux représentations issues de l'espace pornographique. En effet, la sexualité dans le texte est souvent construite de manière spectaculaire, mais le narrateur houellebecquien (personnage ou omniscient) réemploie ces mêmes clichés dans l'intimité des personnages, dans des formulations mobilisant la croyance que, par exemple, ce que représente la pornographie est bien ce qui se passe dans une sexualité de l'intime. Pour analyser les déplacements opérés par la sexualité chez Houellebecq, il faut théoriser l'espace pornographique. Les catégories des sites de pornographie audiovisuelle constituent pour Marie-Anne Pavau « l'imaginaire du

⁸ Nous ne distinguerons pas non plus pornographie et érotisme, en suivant les arguments de la théorie féministe comme Julie Lavigne (2014) le fait. Marie-Anne Pavau clôt le débat : l'érotisme (dans sa définition en opposition à la pornographie) sert à « condamner la pornographie en sauvant la sexualité » (2014 : 39), et peut donc se résumer comme « un masque socialement correct de la sexualité explicite » (2014 : 200). Cela relève surtout d'une affaire de langage.

discours pornographique » (2014 : 131), par leur fonction représentative du contenu et des formats disponibles. La sexualité des personnages houellebecquiens, si elle est pornographique, devrait pouvoir s'analyser selon ce « catalogue des disponibles excitants » (Perea, 2012 : 2). Il reste à voir si le vaste inventaire des productions pornographiques présente un catalogue vraiment diversifié.

1.1.3. Pornotypes et corps fragmentés : la construction d'une sexualité déréalisée

L'inventaire pornographique de François Perea s'établit à partir de catégories précises, réduisant le contenu de la scène pornographique à des mots-clés : les personnages participant à l'acte sexuel (genre, état de conscience, ethnie, âge, vêtement, professions, etc.) ; les relations et activités sexuelles qui s'y déroulent (orientation sexuelle, production organique telle que l'éjaculation, type d'acte sexuel) ; et les procédés médiatiques employés (effet de réel, webcam) (Perea, 2012 : 4). Les deux premières sections concernent la réduction de personnages à quelques traits saillants de leur sexualité et aident à comprendre les mécanismes de l'excitation sexuelle. L'uniformisation du dispositif audiovisuel établit comme nouvelle norme le modèle audiovisuel du *hard core*. Nous retraçons rapidement les aspects principaux de ce format⁹. Il fonctionne par fragmentation, que ce soit la description simpliste des scènes ou dans l'esthétisation des corps. La « violence du désir » (Authier, 2002 : 195) se traduit mieux en focalisant le cadre sur les organes génitaux en plein coït qu'avec un plan large qui prendrait en compte les papiers peints et autres détails inutiles à ce dispositif. Des éléments d'oralité verbale deviennent également des stéréotypes de l'expression pornographique. L'insulte, l'emploi du familier pour décrire les organes (le « pénis » est toujours une « bite ») et la vulgarité en général symbolisent verbalement la transparence du personnage libéré face à son désir tout en traduisant l'urgence de possession qui anime les acteurs.

L'apparition de nombreux stéréotypes présents dans la société sont élevés au rang de loi (de rentabilité) dans la pornographie, qui s'empare de ces clichés et les exploite avec excès. François Perea préfère employer le terme de « pornotypes » : « il se différencie de celui de stéréotype en n'offrant pas une image unifiée (fut-elle simpliste), car l'opération de réduction

⁹ Les phénomènes relevés ne sont en aucun cas suffisants pour donner une analyse complète de cet espace riche. Pour une analyse du dispositif pornographique littéraire et de ses relations avec les autres sphères de la sexualité, consulter Authier (2002). Pour l'étude de la construction de textes pornographiques, voir Maingueneau (2007 : 4-6). Pour une analyse des rapports de force dans la représentation pornographique en littérature, consulter l'ouvrage de Nancy Huston (1982). Enfin, pour l'étude de l'invasion pornographique dans la société libérale, voir Attimonelli et Susca (2017), et pour l'analyse du discours pornographique lui-même, voir Pavau (2014).

opérée conduit à une atomisation des personnages et des scènes représentées » (2012 : 2). Le fonctionnement des sites pornographiques crée conséquemment une réduction sexuelle des acteurs. Cette classification fragmente les corps (la catégorie « Big Tits » n'informe que sur la taille des seins mis en scène) et les rapports (la catégorie « Anal » fait fi du déroulement entier du rapport au seul profit de la sodomie). Nous nous accordons avec Nancy Huston quand elle affirme que la sexualité pornographique est le « culte du détail » (1982 : 118). La présence de l'homme s'indique par son sexe — de préférence gros —, qui le définit métonymiquement (on prend la partie pour le tout), tandis que la femme est découpée avec une focalisation portant sur certains détails de son corps (exposé de ses zones érotiques). La synecdoque est une figure qualitative, elle transforme donc la valeur de l'homme par l'exagération de la place de son pénis dans son identité, ce qui influence l'échange sexuel au complet (sexualité phallique).

Dans les romans de Houellebecq, on assiste au même phénomène. Bruno des *Particules* se définit tout entier par son sexe, trop petit pour lui, qui constitue un « handicap radical, définitif » (*PE* : 191), tandis que les femmes sont saisies par fragmentation comme nous l'avions montré avec la description des vêtements de Valérie. La représentation pornographique, selon Huston, se fonde sur la glorification du phallus et la déshumanisation du corps de la femme (1982 : 120). Il est vrai que la femme est exclusivement soumise à l'homme et à son désir, que ce soit dans sa sexualité hétérosexuelle ou homosexuelle¹⁰. La distinction des identités sexuelles de genre dans la pornographie est très ancrée : que ce soit, comme Huston le montre, dans la captation de l'unité du personnage, ou dans les rapports de pouvoir, les focalisations, la starification des acteurs, tout dans la pornographie hétéronormée distingue l'homme de la femme, ce que fait aussi le texte houellebecquien. Les clichés ethniques sont très importants dans la constitution d'un réseau pornographique perçu à partir de ses pornotypes. L'homme Noir n'a que très rarement un petit pénis dans la « réalité » pornographique (et dans le texte houellebecquien) ; la femme asiatique est particulièrement fragile, vulnérable et soumise (même observation)¹¹.

Même si les catégories ne sont qu'un inventaire classificatoire, une distinction symbolique s'opère quant à leur charge pornographique (dans la capacité à exciter), et établit

¹⁰ Nancy Huston a étudié les formes de l'homosexualité féminine comme une construction érotique destinée à un public masculin (1982 : 83). Si Valérie dans *Plateforme* est peut-être à l'origine d'orientation homosexuelle (« elle ne ressentait qu'une légère répugnance pour leurs poils [des hommes], leurs muscles » [*P* : 60]), elle a des préférences transmises dans un vocabulaire masculin de la sexualité pornographique (« J'aime bien ce genre de chatte » [*P* : 301]). Nous voulons donc souligner que la bisexualité de Valérie est conforme à la figure de la femme pornographique ; d'abord car elle autorise le possible désir du partenaire de multiplier les corps, et ensuite car les pratiques buccogénitales de Valérie avec d'autres femmes ne contredisent jamais les codes pornographiques et la nécessité d'avoir un pénis pour pénétrer un vagin (imaginaire phallocentré).

¹¹ Les clichés de l'exotisme seront analysés dans le chapitre sur *Plateforme*.

de nouveaux modèles dans la sexualité. Marie-Anne Pavau précise que la dépolitisation de la pornographie n'implique pas que les processus de création ont abandonné toute volonté critique : « la pornographie non seulement “spectacularise” le sexe, mais le met en discours, et parfois, non sans talent. C'est sans doute ce discours qui menace les normativités installées » (Pavau, 2014 : 185). La normativité pornographique peut elle-même être menacée par des productions qui puisent dans ses représentations. De ce constat, admettre que Houellebecq pioche dans ce vaste inventaire pornographique ne fait pas de lui un défenseur de celle-ci. L'écart entre les personnages masculins (caractérisés par leur âge moyen avancé, leur pénis de taille moyenne à petite) et les personnages féminins (objet de désir exacerbé) permet de déconstruire la représentation pornographique tout en la répétant.

Les recherches dans ce domaine s'alignent sur ce même constat : la pornographie découle d'une « volonté masculine de “dévoiler” les vérités cachées du sexe féminin [...] : les technologies cinématographiques de visualisation de l'orgasme ne révèlent pas le sexe, mais le construisent activement » (Trachman, Vörös, 2014 : 482). La femme pornographique n'a pas d'existence en dehors de la projection qu'en fait l'homme. Elle est construite de manière à répondre au mieux au désir masculin de la dévoiler, de la posséder, d'accéder par elle à la jouissance. Ainsi, la pornographie « se veut seulement un discours permissif, qui se déploie dans un univers sans culpabilité » (Maingueneau, 2007 : 3.2). Le consentement sans limites de la femme est dès lors essentiel à cette *permissibilité*, et son envie de faire tout ce que l'homme veut permet la déculpabilisation du fantasme (puisque l'objet fantasmé accepte). Ce mode de la représentation pornographique est convoqué par le roman houellebecquien. Il construit certains de ses personnages féminins, comme Christiane et Valérie, non uniquement à partir de leur corps, mais en présentant plutôt leur initiation au plaisir de l'homme : « la femme qui est allée au terme de son initiation est en parfaite harmonie avec la sexualité phallique » (Maingueneau, 2007 : 4.4). C'est certainement pourquoi Christiane confesse son comportement sexuel passé avec son mari :

Je caressais, je léchais son sexe avec vénération ; j'aimais le sentir en moi. J'étais fière de provoquer ses érections, j'avais une photo de son sexe dressé, que je conservais tout le temps dans mon portefeuille ; pour moi c'était comme une image pieuse, lui donner du plaisir était ma plus grande joie (PE : 142).

Elle présente un esprit initié tel que Maingueneau le définit. Vénérer le sexe de l'homme, en faire sa fierté, son bonheur signifie que Christiane a plongé (s'est noyée) dans le miroir que tend la représentation pornographique à la femme. Elle se réalise au féminin non pas comme mère et épouse (ce qui constitue l'idéal avant la libération sexuelle), mais bien comme amante excitante et capable de donner du plaisir. La description par Christiane du sexe de son mari se

donne sur le mode de la *parodia sacra* (Bakhtine, 1965), qui se définit comme un détournement du discours sur le sacré. Le phallus est transformé en objet sacré (« vénération », « image pieuse ») qu'il faut craindre et désirer. La déculpabilisation est aussi instaurée, puisque ce procédé de sacralisation du phallus fait de Christiane une fidèle (au sens religieux) plutôt qu'une femme soumise au désir de l'homme (« J'étais fière »).

Cette femme pornographique incarne donc l'ultime fantasme masculin, en présentant toutes les caractéristiques de la femme sans conserver sa différence constitutive d'avec l'homme (son érotique féminine si l'on peut dire). Virginie Despentes écrit au sujet de l'attitude de l'actrice X :

La hardeuse a une sexualité d'homme. Pour être plus précise : elle se comporte exactement comme un homosexuel en back-room. Tel que mis en scène dans les films, *elle veut du sexe, avec n'importe qui, elle en veut par tous les trous et en jouit à tous les coups*. Comme un homme s'il avait un corps de femme (2006, 100-101, nous soulignons).

Virginie Despentes définit donc la femme pornographique (la « hardeuse ») comme une femme qui réunit tous les clichés virils de la sexualité : une envie constante, un besoin de jouir à tout prix, une indifférence au corps qui se présente, une accessibilité totale, et plus généralement une obsession du pénis et de la pénétration (Despentes, 2006 : 101-108). Les désirs de la « hardeuse » peuvent s'aligner parfaitement sur l'axe du plaisir phallogentrique.

Pour terminer sur le caractère de la femme pornographique, mentionnons qu'elle est souvent un personnage sans lien et sans origine (hérédité inconnue) pour contraster avec l'image de la mère, qui est unique, irremplaçable et inviolable (Huston, 1982 : 189-193). Dans les romans à l'étude, les femmes ne sont pas exactement sans origine. Michel de *Plateforme* rencontre les parents de Valérie, phénomène qu'il faudra plutôt explorer à partir de leur relation amoureuse stable. Anne, l'ancienne femme de Bruno, choisit la maternité et perd bien tout aspect érotique : « on ne faisait plus l'amour, mais je crois qu'elle ne s'en rendait même pas compte » (*PE* : 174), augmentant la frustration de Bruno et la fureur de son désir, qui ne trouve satisfaction qu'avec une femme ne présentant aucune altérité. Christiane a un enfant, mais elle l'ignore et refuse ce rôle au profit d'une sexualité profondément pornographique, ce qui l'empêche d'être mère (elle perdrait de sa « valeur » d'excitation). Elle, qui de temps en temps « baise avec tout le monde » (*PE* : 139), montre une attitude trop pornographique pour être réaliste. Une femme peut choisir d'explorer cette mécanique de mise en spectacle du désir pour attiser le plaisir des hommes. Adhérer à une posture de « hardeuse » dans sa sexualité est le choix de Christiane pour pallier sa solitude.

Le meilleur exemple de cette répartition des rôles est selon nous la rencontre entre elle et Bruno dans *Les particules*¹². Le visage de « la fille » demeure caché par ses cheveux ; Bruno démarre la scène comme voyeur avant de s'inviter dans le jacuzzi où un couple est en plein coït. Il entend l'homme « respirer bruyamment ». La fragmentation des corps s'opère grâce à ce que la lune laisse voir : « brièvement ses seins », et c'est tout. Seule en mouvement, Christiane « boug[e] toujours au-dessus du type, elle commenc[e] à gémir ». Quand l'homme quitte la scène, elle pose un pied sur la cuisse de Bruno et « frôl[e] son sexe », puis, sans qu'ils distinguent leurs visages ou s'échangent un mot, elle pratique une fellation. Il avoue n'avoir « jamais éprouvé autant de plaisir » (*PE* : 138). Cette scène est profondément pornographique, tant par l'érotisme amené par la nuit et l'eau, que par l'anonymat total, le consentement sans limite, l'absence de dialogue préliminaire qui habitent la scène¹³. De plus, Christiane est responsable du bon déroulement de la scène et prend toutes les initiatives, laissant les hommes dans une position passive ou voyeuriste, comme dans le fantasme prostitutionnel. À cela s'ajoute que les émotions de Bruno conduisent la progression narrative, et son orgasme en marque la fin. Le plaisir est perçu du point de vue de l'homme, il s'agit donc bien d'une sexualité phallogénique, mais qui est entièrement assumée par la femme. Au cours de leur relation, Bruno et Christiane alterneront des scènes de sexualité déréalisée par les références pornographiques et des ratés liés à leurs insécurités concernant leur corps.

Le texte houellebecquien travaille la représentation pornographique de la sexualité en construisant une typologie de la femme à l'aide de certains « pornotypes ». Toutefois, les romans vont plus loin que simplement proposer des scènes de sexualité et des références pornographiques. Nous observons une adhésion (feinte probablement) aux discours à l'œuvre dans le domaine pornographique. Les caractéristiques de Christiane et Valérie dépassent la représentation du plaisir phallogénique. Valérie, en plus d'être le personnage le plus jeune à l'étude (elle a vingt-sept ans), se montre sexuellement insatiable avec une attitude « soumise en général » (*P* : 174). Elle est exhibitionniste et active : « elle s'agenouilla sur le trottoir, défit ma braguette, prit mon sexe dans sa bouche » puis Michel éjacule sur son visage (*P* : 174).

¹² Voir *Les particules* (137-139).

¹³ Pour nuancer nos propos, mais sans vouloir aller trop rapidement dans notre argumentation, nous remarquons un certain écart dans cette scène avec la représentation pornographique traditionnelle. Dans cette convention, Giami remarque qu'il « semble que le corps ne soit pas concerné par les convulsions de la décharge libidinale, celle-ci étant circonscrite au sexe et à l'émission de sperme » (2018 : 131). Comme Despentes, il avance donc un corps à capacité infinie, central à la construction du fantasme véhiculé par cette représentation de la sexualité. L'homme et la femme peuvent reprendre une activité sexuelle sans avoir vraiment été altérés par l'échange sexuel précédent. En revanche, nous voyons que pour Bruno le rapport sexuel est exceptionnel, malgré une sexualité de nature pornographique. Nous verrons que la disponibilité sans concession de Christiane cache sa capacité de tendresse, ce qui entrecoupe alors la représentation de sa sexualité pornographique.

L'éjaculation faciale est un procédé courant de la pornographie audiovisuelle (les actrices acceptent presque systématiquement), et, une fois de plus, la femme endosse tous les verbes d'action, sauf l'éjaculation. Comme Christiane, Valérie prend plaisir à sentir le désir de son amant pour elle : « Souvent, au restaurant, en revenant des toilettes, elle posait sur la table sa culotte qu'elle venait d'enlever. Elle aimait, alors, glisser une main entre mes jambes pour profiter de mon érection » (*P* : 201). Ce profit est bien la satisfaction narcissique d'être un objet de désir. Elle est aussi bisexuelle et aime les rapports à plusieurs.

Toutes ces attitudes indiquent que la construction de la femme désirable chez Houellebecq prend, au moins en partie, racine dans des références pornographiques. Les pornotypes permettent de déconstruire le matériel audiovisuel pour saisir comment il est travaillé dans un roman. Mais la pornographie présente une sexualité déréalisée (malgré les effets de réel possible), si bien que le texte houellebecquien assume aussi d'autres discours sur la sexualité que le discours pornographique pour établir les rapports des personnages entre eux et à leur corps. Que fait-on en effet des personnages comme Annabelle et Michel des *Particules* ? Annabelle se soumet aussi au désir de l'homme, mais cette soumission ne relève pas de la représentation pornographique. Michel, lui, connaît une vie érotique pauvre, qu'il faut étudier à travers son lien social problématique. De plus, les personnages connaissant (temporairement) une vie conjugale doivent être analysés aussi selon les constructions de la figure du couple à l'œuvre dans l'imaginaire social de la fin de siècle. Ainsi, même si de la pornographie sature la prose houellebecquienne, en ce qu'elle constitue un espace de référence pour un type de discours de la sexualité (celui du désir commercialisé), on ne peut réduire la construction de la sexualité houellebecquienne à sa dimension pornographique, car ce serait passer à côté de la subversion opérée par la réécriture de ce discours dans le texte.

1.2. Mécanismes de subversion

Dans le texte houellebecquien, la répétition incessante de références pornographiques pour dire le sexuel peut être perçue comme un certain conformisme avec ce dispositif ; mais Julie Lavigne souligne que « c'est dans la compulsion à la répétition de la norme qu'une variation dans la répétition peut subvenir » (2014 : 205). Le corps dans le régime romanesque dépasse son statut biologique pour s'ancrer comme un motif à part entière, qui peut ou non s'accompagner de jugements de valeur, et être traversé par des discours hétérogènes. Pierre Popovic rappelle l'importance de ces variations dans l'examen sociocritique :

L'examen de la mise en forme n'a de sens que par l'éversion du texte vers ses altérités constitutives, c'est-à-dire vers les mots, les langages, les discours, les répertoires de signes qu'il a intégrés, qu'il corrèle les uns aux autres de façon étonnante et problématique, et qu'il transforme grâce à la distance sémiotique qu'il gagne sur eux par divers moyens scripturaux qu'il s'agit justement de faire apparaître et d'analyser (Popovic, 2011 : 15).

La distance dans les textes à l'étude est assurée en partie par l'invasion de la sexualité à référence pornographique, comme nous l'avons étudiée. Le mélange des signes produit un déplacement du sens de la référence pornographique, mais, en simultané, le dispositif pornographique est lui-même altéré par la proximité d'autres discours, qui empêchent sa progression narrative spécifique (la montée vers la jouissance). Cette partie travaille comment l'espace public et la sexualité se rencontrent dans le texte houellebecquien, et comment les effets provoqués par la « distance sémiotique » sont introduits via le dispositif pornographique. Cela permettra ensuite de réfléchir à la construction des relations affectives dans les romans, à la croisée de différents discours normatifs à l'œuvre après la « libération sexuelle ». Nous pourrions terminer avec l'analyse d'un cas pratique d'échange sexuel, pour montrer comment les représentations se confrontent de manière problématique dans le texte, et quelle signification peut émerger de ce nouveau tissu de représentation du corps et de la sexualité des personnages.

1.2.1. Sexualité et espace public dans l'imaginaire du texte

Pour résumer les préoccupations de la société dans la dernière décennie du XX^e siècle, Christian Authier remarque que les « années sida sont aussi les années porno [Internet] et les années Madonna [rentabilité mondiale]. Partout, le sexe s'affiche » (2002 : 181). Le contraste entre une sexualité libérée des risques de grossesse et le retour du danger avec le virus du Sida introduit dans l'espace public une tension, ou en tout cas un débat, sur les dangers du sexe. L'influence du cinéma grand public et du cinéma spécialisé (pornographique) provoque en parallèle une mise en scène des corps qui tend, et à se conformiser, et à établir des motifs de représentation, de beauté, de *marketing* caractéristiques de leur époque. L'exemple du « porno chic » illustre parfaitement le fonctionnement : ce courant esthétique de la culture dominante popularisé jusqu'à la fin des années 2000 reprend les codes du dispositif pornographique pour les appliquer à un contenu d'un autre type (en général publicitaire)¹⁴. L'arrivée du sexe dans

¹⁴ Par codes, il faut surtout entendre l'utilisation du corps de la femme pour accompagner le produit à vendre ; on joue sur la confusion pornographie-bienséance tout autant que sur celle de l'objet et de la femme-objet. La frontière se flétrit entre une représentation explicite, mais non pornographique et un contenu pornographique. Certaines compagnies échouent cependant à puiser dans les codes esthétiques pornographiques sans créer la polémique dans l'espace public, comme Dolce & Gabbana lors de la publicité de leur collection printemps/été, interdite en Italie

l'espace public et dans la culture du pays doit maintenant se faire autrement que par les manifestations des années 1970. La figure de la « femme libérée » entre dans les productions médiatiques et culturelles, provoquant parfois des réactions vives. La presse féminine exploite ce courant¹⁵. Nous nous intéressons aux motifs concrets convoqués par l'imaginaire houellebecquien pour illustrer ce phénomène de « sexualisation » ou de mise sur le marché de la sexualité.

Le texte puise dans cette « réalité » sociale, construite par les médias, selon laquelle le sexe envahit les écrans (cinéma), les vitrines (*sex-shops*, magasin de charme), la télévision (entretiens avec des acteurs pornographiques, chaînes érotiques, début de la télé-réalité), Internet et bien d'autres domaines encore. Dans *Les particules*, Bruno feuillet le magazine *Femmes* (presse spécialisée sur des questions féminines), il cherche « surtout les passages de cul » (*PE* : 184). Il rencontre ensuite Philippe Sollers (qui représente la voix médiatique de l'intellectuel, la voix publique dans le roman), et ce dernier le félicite pour son intention « réactionnaire », tout en le rappelant à l'ordre : « Mais il faut baiser, aussi, hein ? Il faut partouzer. C'est important » (*PE* : 184). L'échange qui suit entre les deux personnages est traversé par des références brusques à la sexualité (ils parlent déjà d'orgie sans se connaître). Le texte a presque une certaine nonchalance vis-à-vis du sexe (en dehors des périodes de crise de Bruno), comme si son omniprésence pouvait parfois mener la narration vers l'ennui.

Les références à la sexualité dans l'espace public s'opèrent tantôt sur le mode de l'indifférence, tantôt à travers des descriptions hallucinées, comme le montraient plus haut les extraits des masturbations de Bruno. Au début de *Plateforme*, Michel conduit rapidement son lecteur dans quelques scènes entourant la mort de son père, dont une où il regarde *Xéna la Guerrière* sur TF1, « un de [ses] feuillets préférés » (*P* : 11). Michel, quarantenaire travaillant au ministère de la Culture, aime cette émission d'aventure pour les « deux femmes très musclées vêtues de brassière métallique et de minijupes en peau » (*P* : 11), luttant « au corps à corps, à proximité immédiate d'un volcan » (*P* : 12). Il conclut : « je suppose que le spectacle a son côté excitant, pour les lesbiennes » (*P* : 12). Suite à la description qu'il donne d'une de ses séries préférées, on peut avancer que, pour lui aussi, le spectacle peut être excitant. L'étrangeté de cet extrait dans la prose houellebecquienne est le suivant : alors que les descriptions des corps se font généralement sur un mode cru, osé, voire dégradant, celle à l'œuvre pour traiter de la

par L'Institut d'autodiscipline publicitaire en 2007, pour « incitation à un viol collectif » (voir source et document iconographique en Annexe 1, à la fin du mémoire).

¹⁵ Nous étudierons en détails le discours des magazines pour femmes dans le chapitre réservé aux *Particules*, dans la section 2.1.1.

sexualisation d'actrices à la télévision (qui reste le support médiatique principal de cette fin de siècle) se fait sur le mode du commentaire désabusé, mais conscient ; et surtout le narrateur nous montre qu'il est hermétique à cette mise en scène du fantasme, à une consommation ordinaire du sexe. Car il y a bien une mise en scène fantasmatique dans l'image de deux femmes dévêtues qui se battent au corps à corps, à côté d'un volcan (par nature imprévisible). Cette référence à la nature sauvage, indocile et explosive peut même symboliser la rage et la fureur qui animent ces corps féminins en plein combat.

Les personnages houellebecquiens sont habituellement marqués par une excitation sexuelle qui vient très rapidement (Clément, 2018). Que Michel ne ressente pas de désir, malgré la scène profondément érotique qu'il décrit, traduit une certaine lassitude pour ces corps indisponibles. Il montrera d'ailleurs une motivation plus grande en ce qui concerne les corps qu'il peut avoir, ceux des prostituées. L'idée d'une sexualisation de la société à l'œuvre dans l'imaginaire social fin de siècle est certes convoquée par le texte houellebecquien, puisqu'il assume aussi l'entrée du sexe dans l'espace public, mais un déplacement s'opère par une tension que le discours médiatique n'assume pas. En effet, dans notre réalité, le sexe fait vendre, la sexualisation aussi, mais quand un homme achète un produit dont la publicité comporte surtout une femme nue, il doit garder la tête froide et être conscient qu'il n'acquiert qu'un objet¹⁶. Le héros houellebecquien le sait, d'où son choix (pour Michel de *Plateforme* et Bruno) d'avoir recours non pas à l'allusion au sexe (son substitut publicitaire), à la séduction par le sexe (fonctionnement de la représentation érotico-publicitaire), mais au sexe lui-même, le vrai, le seul qui soit chez Houellebecq.

Nancy Huston dit que le texte pornographique, à l'image de l'acte charnel, nécessite une finalité à laquelle on parvient par des digressions afin de solliciter l'excitation (1982 : 160). L'écriture houellebecquienne s'établit hors de cette logique, du point de vue du texte comme du sexe. Les morts dans les romans et les éjaculations (ces petites morts) adviennent brutalement, et parfois par surprise. Cette immédiateté souligne, comme nous l'avons dit pour Bruno, un désir urgent à satisfaire. Il y a de la frustration sexuelle dans la narration houellebecquienne, puisque la fureur peut intervenir dans un espace public qui n'accepte pas la sexualité explicite. Le texte déplace l'urgence du désir qui peut être déclenchée par tous les corps visibles, mais indisponibles des médias, à celle ressentie quand le corps du personnage

¹⁶ Par exemple, Tom Ford fait appel au photographe Terry Richardson en 2007 pour lancer sa campagne de parfum. Les deux hommes partagent une vision commune du marketing influencé par la vague pornographique de l'époque (le « porno chic »), on peut alors observer une publicité destinée aux hommes dont la stratégie de vente réside exclusivement dans le désir de possession de la femme. Voir les photos en Annexe 2, à la fin du mémoire.

se retrouve à proximité d'autres corps réels. Au lieu de fantasmer sur leur fauteuil devant *Xéna*, Michel-narrateur et Bruno entraînent le lecteur dans une exposition des « excitants disponibles » (Perea, 2012 : 2) de l'espace public.

Dans les romans houellebecquiens, la sexualisation à l'œuvre dans les représentations médiatiques sort complètement de son contexte, et s'implante dans l'environnement direct des personnages. Virginie Despentes décrit la frustration de l'homme dans un contexte d'invasion pornographique de l'espace public :

Le porno pose un vrai problème : il défoule le désir et lui propose un soulagement, trop rapidement pour permettre une sublimation. À ce titre, il a une fonction : la tension dans notre culture entre délire sexuel abusif (en ville, les signes en appelant au sexe nous envahissent littéralement le cerveau) et rejet exagéré de la réalité sexuelle (on ne vit pas dans une giga-partouze perpétuelle, les choses permises ou possibles sont même relativement restreintes) (2006 : 91).

L'urgence du désir pousse donc le sujet désirant à « consommer » le plus possible les « excitants » mis à disposition autour de lui. L'espace public dans le rapport entre la pornographie et la réalité médiatique est très problématique. La représentation pornographique veut que tout soit sujet à sexualité, tandis que les discours sur les lieux de vie publique comportent de nombreuses injonctions, surtout par rapport au comportement des hommes sur les femmes¹⁷. La réduction sexuelle employée pour décrire des inconnus est permise par la prise de pouvoir sexuel du texte (ou des personnages) sur les corps, dans l'espace public. Bruno relate sa misère sexuelle pendant son mariage par rapport à cette frustration de ces corps visibles, mais indisponibles, en ville :

À Dijon, comme dans toutes les villes de province, il y a beaucoup de minettes, c'est bien pire qu'à Paris. Ces années-là, la mode devenait de plus en plus sexy. C'était insupportable, toutes ces filles avec leurs petites mines, leurs petites jupes et leurs petits rires. Je les voyais pendant la journée en cours, je les voyais le midi au *Penalty*, le bar à côté du lycée, elles discutaient avec des garçons ; je rentrais déjeuner chez ma femme (*PE* : 174).

Et dans la vie nocturne :

Tout ce que je voulais, c'était me faire sucer la queue par de jeunes garces aux lèvres pulpeuses. Il y avait beaucoup de jeunes garces aux lèvres pulpeuses dans les discothèques, et pendant l'absence d'Anne je suis allé plusieurs fois au *Slow Rock* et à l'*Enfer* ; mais elles sortaient avec d'autres que moi, elles suçaient d'autres queues que la mienne (*PE* : 176).

¹⁷ Rappelons qu'on assiste, à la fin du XX^e siècle, à la clôture légale de l'important mouvement des femmes pour revendiquer des droits égaux. La contraception est légalisée en 1967, l'avortement en 1975, le viol est redéfini et pénalisé comme crime en 1980, la loi condamnant le harcèlement moral au travail et définissant le harcèlement sexuel est votée en 2002 et complète la loi sur le principe de rémunération égalitaire entre hommes et femmes, adoptée en 1972. Pour les avancées légales, culturelles et sociales du droit à disposer de son corps et du développement d'un *droit sexuel* dans la seconde moitié du XX^e siècle, voir Janine Mossuz-Lavau (2002).

Les signes du sexe dans l'espace public dont parle Despentes torturent Bruno. Celui-ci engage aussi un processus de sexualisation de la société, par l'évocation de la mode « de plus en plus sexy », mais également par la convocation d'un lieu festif nocturne, la discothèque, qui connaît un essor considérable dans la culture dans les années 1990, et participe à la vie érotique des Français¹⁸. L'horreur traditionnelle que peut procurer la ville est supprimée au profit de la souffrance liée aux corps qui la peuplent. Enfin, Bruno reconnaît pleinement être perdant de ce système (il ne fait pas partie du groupe « des garçons » ou « d'autres que moi ») ce qui accentue d'une part sa frustration sexuelle, et de l'autre son dégoût pour le corps de sa femme. Dans *Plateforme*, Michel va même jusqu'à relater dans le style neutre d'un journaliste la démarche terroriste du meurtre en public (avant d'en être victime) : « les cadavres nus et mutilés des jeunes gens furent jetés d'une camionnette, en plein milieu de la place principale de la ville » (*P* : 297). Il décrit ensuite les corps détruits et donne la cause (un « comportement contraire à la loi islamique », soit, dans ce roman, une débauche sexuelle présumée). Ce qui nous intéresse ici, c'est l'exposition au cœur de la vie publique (« plein milieu », « place principale ») de corps punis de leur sexualité « libérée ». Les conséquences de la frustration et de la colère peuvent donc être dramatiques, mais Michel ne s'en montre pas choqué outre mesure, comme s'il saisissait l'extrême tension, pour les puritains comme pour les libertins, à l'œuvre dans l'espace public.

Le texte houellebecquien, tout en relatant la présence de sexualité dans les espaces publics, retravaille bien ces représentations de l'imaginaire social du point de vue de personnages frustrés (figures des « perdants » de la libération sexuelle). Le réalisme, selon Anne Cousseau, s'accomplit chez les « romanciers de la solitude¹⁹ » à partir d'une déréalisation du réel (trop douloureux) :

En un paradoxe apparent, ces récits s'inscrivent de façon forte dans la réalité contemporaine, immédiatement identifiable par des références aux problématiques actuelles [...] : il ne s'agit pas en effet de se limiter à un simple effet de réel, mais plutôt de souligner, par des procédés de déformation ou d'amplification, le non-sens, l'aberration ou « l'insupportabilité » du monde représenté, ce qui entraîne alors chez le personnage une attitude de déprise du réel (2004 : 365).

L'espace public chez Houellebecq se déforme sous le poids des représentations de corps érotisés, par le biais de descriptions à référence pornographique. Comme la plupart du temps il n'y a pas sexualité, le personnage se retrouve coincé et immobilisé entre deux représentations du monde : le « délire sexuel abusif » et la « réalité sexuelle » tels que les définit Despentes,

¹⁸ Au sujet de l'essor de la *night life* et de la place centrale du sexe dans son imaginaire, voir Authier (2002 : 158-168).

¹⁹ Elle rassemble sous ce sigle Houellebecq, Jauffret, Bon et Morgiève (2004 : 364).

dont l'écart provoque l'état de misère sexuelle. Les « problématiques actuelles » assurant l'identification à un réel contemporain sont travaillées à partir de l'imaginaire social en France au tournant du XXI^e siècle, mais le texte pose aussi des balises signalant son extrême contemporanéité autrement. Les tabous de la société, qui bien qu'évoqués dans les discours de l'espace public, sont le plus souvent stigmatisés en des vocables et idées précises. Par exemple, l'homosexualité est acceptée tant que les homosexuels ne demandent pas la reconnaissance légale de leur union par le mariage. Houellebecq joue avec les tabous de la société, sans vraiment les franchir. Nous verrons cependant de quelle manière le texte déplace certains tabous pour les faire signifier en relation à d'autres motifs de l'imaginaire social, par exemple concernant la pédophilie dans *Plateforme*²⁰.

Concentrons-nous ici sur la description de l'activité prostitutionnelle. Dans la réalité, la prostitution sur le sol français ne peut qu'être admise, mais les prostituées sont pourtant ignorées quand les sociologues présentent des enquêtes statistiques sur le nombre de partenaires par femme (Mossuz-Lavau, 2002b : 28). On admet un phénomène, mais on ignore ses participants ; de même, le client de la prostituée est protégé par un anonymat presque total, il *n'existe pas*, si on veut. Dans les romans à l'étude, l'activité prostitutionnelle est scrupuleusement tarifée, ce qui limite l'échange sexuel à un accord financier, et rompt déjà le fantasme d'une prostituée sur qui l'on peut tout faire. Ainsi, Bruno déplore qu'on ne puisse pas effectuer une branlette espagnole (fait de frotter son pénis entre les seins d'une femme) sur les prostituées : « les putes, en général, n'aiment pas ça. Est-ce que ça les énerve de recevoir du sperme sur le visage ? [...] [T]oujours est-il que la prestation apparaissait atypique ; la branlette espagnole n'était en général pas facturée, et donc pas prévue, et donc difficile à obtenir », ce qui l'amène à conclure que « l'offre était structurellement insuffisante en matière de branlettes espagnoles » (*PE* : 104). L'âpreté du système tarifaire paraît complètement déconnectée de sa réalité : ce marché, dans la loi et l'espace public, n'existe pas. Dans l'imaginaire social en place dans les romans, il existe, et mieux encore, il constitue un ultime lieu de sexualité « consentie » grâce à l'échange financier. Michel de *Plateforme* procède au même traitement de la prostitution (selon son axe tarifaire), mais il souligne son besoin de consommateur plutôt que l'offre proposée : « j'allais faire un tour dans un peep-show. Ça me coûtait cinquante francs, parfois soixante-dix quand l'éjaculation tardait [...]. Rarement, je prenais un salon privé à cinq cents francs ; c'était dans le cas où ma bite allait mal » (*P* : 22-23). Des tarifs extrêmement précis, énoncés avec une normalité humoristique, viennent construire la topique la prostitution

²⁰ La pédophilie de Jean-Yves sera analysée dans la section 3.2.1 du chapitre réservé à *Plateforme*.

encadrée, qui illustre même un lieu de sécurité pour le plaisir sexuel, promis, vendu et assuré. La représentation de la sexualité dans l’imaginaire social, en dehors de la prostitution, ne peut que proposer à l’infini des corps illusoirement disponibles, mais généralement hors de portée.

1.2.2. Discours savant sur la sexualité contemporaine, ou l’impasse des amours houellebecquiennes

Le texte houellebecquien construit un discours sur la sexualité conjugale et la vie de couple qui prolonge celui à l’œuvre dans l’imaginaire social de l’époque. Nous souhaitons ici revenir en premier lieu sur le discours normatif de la conjugalité pour discerner si la libération sexuelle permet sa disparition ou réduit son impact. Cela nous permettra ensuite de comprendre le statut conjugal dans le rapport du personnage houellebecquien à son identité. Enfin, nous analyserons à l’aide des recherches de Michel Bozon la construction des couples dans les romans : Valérie et Michel, et Bruno et Christiane²¹. Les personnages connaissent tous des périodes de célibat. Le célibataire se distingue par sa déliaison sociale, et l’anormalité que celle-ci représente. Michel dans *Plateforme* se présente ainsi :

Je ne me suis pas marié, non plus [...]. C’est un peu un regret, dans ma vie, le célibat. C’est surtout gênant pour les vacances. Les gens se méfient des hommes seuls en vacances, à partir d’un certain âge : ils supposent chez eux beaucoup d’égoïsme et sans doute un peu de vice ; je ne peux pas leur donner tort (*P* : 9).

En donnant un exemple concret de l’inconfort procuré par sa situation, le narrateur expose une règle sociale habituellement cachée : le célibataire vieillissant est stéréotypé à partir de son statut, et des préjugés sur son caractère supposé se dévoilent. « Les gens », la « méfiance » et enfin la supposition évoquent une rumeur ambiante, que l’on pourrait nommer l’inconscient collectif, soit la mise en texte de l’imaginaire social de l’époque. Au lieu de combattre ce cliché, Michel préfère aller dans son sens. Ce même inconscient collectif œuvre dans *Les particules* lorsque le narrateur commente la relation de Janine avec le père de Bruno, Serge. Il relate leur rencontre, leur histoire, tout en faisant part de « l’éclatement concomitant du couple traditionnel » à la constitution d’un marché de la séduction (*PE* : 27), et termine : « Les deux époux formaient alors ce qu’on devait appeler par la suite un “couple moderne” » (*PE* : 27). Le pronom « on » alors que le narrateur n’est même pas un humain et l’explication « par la suite », qui informe une mise en récit à venir de ce phénomène, reconstruisent ici cet inconscient

²¹ Sans renoncer à les mentionner, on ne peut estimer que Michel et Annabelle connaissent une vie de couple. Leur relation ne suit pas un mode normal, centré sur la sexualité, mais s’apparente plus à une profonde tendresse qu’ils nourrissent l’un pour l’autre. La projection du couple dans l’avenir n’est jamais possible ou envisagée.

collectif. Par « moderne », le narrateur signifie une égalité sur le plan sexuel (les époux mènent une sexualité ouverte) et un temps de mariage court (ils se séparent aussi vite qu'ils se sont mariés).

Le sociologue Michel Bozon remarque que la sexualité « modernisée » devient centrale dans la construction sociale du couple, mais aussi de l'individu (2013 : 43). Loin d'être libérée, elle paraît être le ciment de l'union. Le réseau de rapports entre l'individu et son corps est construit sur un inconscient collectif qu'il décrit comme relevant d'un inconscient sexuel, mais surtout social et culturel à l'œuvre dans les comportements (sexuels) (2013 : 6). L'idée d'une sexualité sans norme devient donc caduque, puisque l'individu apprend en réalité à ordonner son désir, et cette mise en ordre dépend de sa trajectoire. Dans la construction d'un texte littéraire, la question de l'aliénation d'un personnage à son environnement peut se poser à l'infini, être ignorée ou au contraire amplifiée. Claude Duchet affirme même que le sujet n'existe pas en dehors de son environnement : « l'idéologique comme le symbolique sont les deux sergents recruteurs de l'ordre social, et le sujet n'est sujet [...] que de se soumettre à ces instances éternelles » (1979 : 16). Edmond Cros assure aussi que la conscience est « un fait socio-idéologique » (2005 : 16). Si la sexualité, qui est une des manifestations de la conscience²², n'est pas naturelle, il devient évident qu'une loi silencieuse pèse sur elle. Pour le sociologue Michel Bozon, le conditionnement par l'environnement social est aussi total : « La normativité de la sexualité [à l'œuvre avant la libération] n'est pas abolie, elle est intériorisée » (2013 : 43). Prenons l'exemple de l'adolescence, étape de construction centrale dans la sexualité et la socialité. Dans *Plateforme*, Michel et Valérie présentent tous deux un fort intérêt pour la sexualité à l'adolescence. Michel a un accident à quatorze ans et, dans sa peur de la mort, son seul regret est de n'avoir pas connu la femme (*P* : 93), tandis que Valérie au même âge surveille la croissance de ses seins, se maquille, soit se prépare à se faire connaître comme femme (*P* : 59). Jeune homme et jeune femme ont donc des objectifs différents à quatorze ans, bien que la sexualité soit alors au centre de leur construction et préoccupation. Au même âge, Bruno célibataire trouve que la situation de Michel est encore « pire que la sienne » puisqu'il pourrait « connaître » Annabelle, mais pose sur elle « un regard attentif et inerte » (*PE* : 67), ce qui déroge à l'envie que devrait présenter un garçon de son âge pour une fille, qui plus est belle comme Annabelle.

²² Nous ne pouvons pas affirmer que l'excitation n'est qu'affaire de conscience, mais la sexualité est bien un réseau de pratiques conditionné par les normes sociales en place dans les discours culturels, médicaux, juridiques et médiatiques à l'œuvre dans l'imaginaire social d'un groupe.

Le couple, supposément disparu du discours normatif sur la construction de sa vie érotique, mais construction sociale par excellence, doit désormais sa fidélité en grande partie à la qualité de la sexualité qui s’y vit (Bozon). On comprend qu’entre libération (discours médiatique) et intériorisation (discours sociologique) des normes sexuelles, le même processus œuvre toujours sur la conscience des individus. Les romans de Houellebecq perçoivent ce tissu complexe qui recouvre la vie intime des Occidentaux à la fin du XX^e siècle. À cela s’ajoute la déformation opérée dans la perception de leur environnement par des personnages sexuellement frustrés. Cette frustration sexuelle se trouve mêlée à un isolement social (l’exemple de l’incipit de *Plateforme* plus haut est probant) et affectif (Bruno dit plusieurs fois vouloir aimer). Comme le dit le narrateur des *Particules* : « La génération précédente [de celle de Janine] avait établi un lien entre mariage, sexualité et amour » (PE : 53). Le statut social, l’apport affectif et la satisfaction sexuelle se regroupent dans l’expérience du couple.

Houellebecq peut être jugé vieux jeu ici, puisqu’il est évident que l’union conjugale de l’époque dont il parle concerne surtout « les attentes posées sur la femme » (Bozon, 2013 : 74). La matrice houellebecquienne présente une sexualité encore ordonnée par des contraintes, mais elle dessine en même temps l’absence d’amour. Le recours aux références pornographiques dans la narration de la sexualité prend donc un nouveau sens : celui de faire ré-émerger, derrière un discours ambiant sur l’égalité des sexes et la liberté de la sexualité, la différence fondamentale (normative) qui existe entre les hommes et les femmes dans le monde occidental. Marie Bergström commente l’injonction à se mettre en couple à partir de cette différence socio-sexuelle. Elle assume une norme commune aux deux genres, « s’appu[yant] sur une rhétorique qui pose le couple comme la condition d’une vie “heureuse” — idéal fort de la société contemporaine — et déprécie de ce fait la vie de célibataire » (Bergström, 2019 : 115), tout en insistant sur « la place centrale du couple dans la socialisation féminine et dans l’image de ce qu’est une “vraie femme” » (2019 : 104). La maternité est sûrement aussi attendue dans la construction sociale et personnelle de la femme. Comment les couples sont-ils alors abordés dans des romans qui refusent systématiquement la maternité aux femmes (par la sexualité pornographique), et la pérennité de la relation à tous les personnages ?

Les marqueurs de Bozon nous permettent d’établir le possible conformisme des personnages houellebecquiens à un idéal de couple, présent dans l’imaginaire social de cette fin de siècle (et ancré en simultané dans l’axe érotique et dans celui du rapport individu-collectif). La conjugalité comporte deux phases : la première s’étend du début de la relation à l’emménagement ensemble et se caractérise par une forte envie sexuelle. La sexualité représente alors le ciment, elle construit activement le lien dans le couple (Bozon, 2013 : 52).

La seconde est une phase de stabilisation qui commence à partir de plusieurs années de relation, le sexe devient un rituel privé (les participants communiquent de moins en moins à leur entourage sur leur vie sexuelle²³), visant à entretenir le couple, mais non plus à construire le lien (Bozon, 2013 : 52). Les enfants, le mariage, l'achat de biens en commun se vivent lors de cette étape. Les romans à l'étude admettent que le célibat entraîne la solitude, voire l'ennui de vivre. Michel de *Plateforme* se sait profondément délié, hors du monde, ou entre plusieurs mondes, et il constate que ce type d'existence ne peut pas faire d'histoires à raconter : « les jours passent et c'est tout » (*P* : 18) dit-il au lecteur. La joie que lui procure sa relation avec Valérie est bien ce qui le sort de cette morne existence : « Tout peut arriver dans la vie, et surtout rien. Mais cette fois, quand même, dans ma vie, il s'était passé quelque chose : j'avais trouvé une amante, et elle me rendait heureux » (*P* : 200-201). Les ruptures opérées par la ponctuation soulignent le caractère exceptionnel de leur relation. Ces deux amants et le couple de Bruno et Christiane partagent tous une conjugalité qu'on pourrait rapprocher. D'abord, ils n'accèdent jamais à la seconde phase de constitution du couple (les femmes meurent). La sexualité reste centrale dans leur relation et elle construit tout le rapport (rappelons-nous la rencontre entre Bruno et Christiane). Les amants des *Particules* sont parents, mais chacun abandonne son enfant, s'enfermant dans une sorte de bulle dédiée à la sexualité hédoniste libérée des contraintes de la procréation et des effets sur le corps (Christiane ignore sa maladie dégénérante).

On peut lire, derrière le refus de la phase de stabilisation des couples, l'exploration par le texte d'une vie conjugale centrée sur les préoccupations des discours environnants : le sexe. La conjugalité des personnages n'atteint donc pas parfaitement la maturité, puisque le mariage et les enfants sont les marqueurs d'entrée dans la vie adulte et d'enracinement de la vie sociale. Michel-narrateur profitera souvent de l'échange sexuel pour faire glisser sa narration vers les questions pratiques du bonheur, d'où son intuition d'assister à « une pure promesse de bonheur » (*P* : 277). La promesse faite par l'amour ne se réalise jamais, par manque de temps. Michel et Valérie constituent le couple le plus abouti des romans à l'étude. Au bout de six mois de relation, ils choisissent de cesser « la comédie de l'indépendance » (*P* : 173) et d'emménager ensemble, d'ouvrir un compte en banque, même de lancer une formule touristique à deux, sans

²³ Il est vrai que la première phase, qui implique une activité sexuelle plus abondante, s'insère aussi comme phase de reconnaissance sociale ; la honte de Michel célibataire dans *Plateforme* montre bien qu'il existe des « liens électifs » qui donnent aussi à la mise en couple « une dimension personnelle et sociale "performative" » (Bergström, 2019 : 123). Sans avoir l'espace d'en faire la démonstration, nous avançons que le texte houellebecquien propose plutôt un apaisement à la souffrance des personnages lorsqu'ils sont en relation amoureuse, plutôt qu'une satisfaction narcissique de leur être ou la joie de leur statut conjugal. Voir à ce propos la section sur la relation de Michel et Valérie dans le dernier chapitre du mémoire.

que cela heurte leur vie sexuelle. Michel joue sur les discours médiatiques et culturels en évoquant « les *inconvenients* de la formule [couple] » (*P* : 174). Il dédouble l'instance que représente le couple pour aussi le traiter comme un choix de consommation, plutôt qu'un autre (le célibat), et il ira même jusqu'à inclure les enfants dans la formule : « la plupart des couples *le font* » (*P* : 311, souligné dans le texte). Michel des *Particules* théorise également le couple (et la façon de mener sa vie), non pas à partir de référents économiques, mais anthropologiques : « un assemblage de petits rites, indéfiniment répétés » (*PE* : 120), qui permettent de maintenir le lien aux autres et, ce faisant, de maintenir l'être dans la vie.

La sexualité intense partagée par les couples à l'étude contraste avec l'arrêt brutal de la relation, par la mort des femmes. Christiane et Valérie possèdent les caractéristiques de la femme pornographique et constituent pour les personnages houellebecquiens des amantes idéales. L'auteur ne cherche-t-il pas à laisser intacte la sexualité sublimée de ces rapports ? Comment évolueraient les couples s'il y avait mariage, grossesse et vieillesse ? De ce questionnement, nous établissons que la représentation pornographique brouille une fois de plus les motifs qui constituent véritablement la relation : « le texte pornographique propose souvent une image lisse des relations entre les personnages : pas de résistance, pas de malentendu, pas de dispute, pas d'impossibilité » (Pavau, 2014 : 171-172). Pour que la reprise du discours pornographique s'effectue de manière efficace, le texte doit présenter des couples capables de « performance » sexuelle. Cela signifie que les références constantes au sexuel peuvent camoufler textuellement la possibilité d'amour. Or, nous avons vu que cette saturation découle d'un modèle pornographique faussement hermétique aux autres représentations de la sexualité à l'œuvre dans la société. Est-ce la société française tout entière qui rend les amours houellebecquiennes impossibles ? Nous restons, pour le moment, dans l'incertitude.

1.2.3. « Scripts sexuels » : le cas de l'échangisme

Le texte houellebecquien propose une sexualité qui joue sur deux niveaux. Le premier peut se penser comme l'urgence du désir exprimé, qui doit rapidement trouver un objet dans lequel s'apaiser. Ce procédé rappelle la représentation pornographique et ses pulsions déchaînées. Le second niveau de sexualité est un refus de sublimation paradoxal, car les acteurs des scènes ne sont jamais surpris par la tournure des événements : dans les ratés ou les jouissances, les personnages comprennent qu'une certaine esthétique sexuelle est à l'œuvre dans leur comportement. Celle-ci s'appuie sur une construction sociale. La production dans le registre littéraire n'empêche pas l'auteur de revisiter la « scénarisation de la sexualité »

(Bozon, 2013 : 101) en lui donnant des airs de spontanéité et d'improvisation (comme la rencontre de Bruno et Christiane). John Gagnon et William Simon (1973) ont proposé de regrouper les instances ordonnant ces scénarios sous l'appellation de « scripts sexuels », qui rendent visible une redondance dans les positions sexuelles, mais aussi dans les enchaînements, contextes de réalisation et fonctionnements de la libido. Dans ce cadre, le fantasme sexuel se conçoit comme une pratique (non un réflexe inné), issue d'une construction sociale relevant du plan intrapsychique²⁴ (Bozon, 2013 : 107). Ces scripts sexuels servent donc à analyser de manière pratique des scènes de sexualités. Michel Bozon donne les exemples du script échangiste, du script masturbatoire ou encore des « *One night stand* » (aventure d'une nuit) (Bozon, 2013 : 108).

Nous nous intéresserons à celui de l'échangisme théorisé par Bozon et travaillé dans les romans houellebecquiens. Le choix de cette pratique recoupe les thématiques étudiées : le statut de couple, les discours de société sur la libération sexuelle, et la représentation de la sexualité par l'emploi de codes pornographiques. Le script de l'échangisme se rattache au « non-conformisme sexuel » (Bozon, 2013 : 108), puisqu'il rejette la norme du couple hétérosexuel exclusif (Bozon, 2013 : 24). Il émane d'une mise en discours du sexuel, qui propose une sexualité axée sur la multiplication des partenaires, dans la promesse d'une jouissance plus élevée. Ainsi, l'échangisme s'insère dans le discours sur le plaisir : celui-ci est le but et le paramètre de la sexualité, plus que l'échange sexuel en lui-même (Bozon, 2013 : 37). En réalité, selon Bozon, un des partenaires du couple pousse l'autre à tenter l'expérience, pour son plaisir personnel. Enfin, nous devons ajouter que la représentation de la sexualité conjugale-échangiste repose en majeure partie sur la disponibilité traditionnelle du corps de la femme (Bozon, 2013 : 108), comme c'est le cas dans la sexualité pornographique.

Les romans à l'étude comportent tous deux au moins une scène échangiste. Nous excluons volontairement les scènes de sexualité prostitutionnelle (comme c'est le cas dans *Plateforme* avec Margarita), et de sexualité ouverte, mais avec un personnage célibataire²⁵. Dans *Les*

²⁴ Les différents scripts (correspondants aux différents types de sexualité) disponibles pour un individu sont dessinés selon trois plans. À l'ère individualiste, le principal est le plan intrapsychique, qui organise les informations en « schémas cognitifs structurés » (Bozon, 2013 : 102). Le second, le plan interpersonnel, se joue entre deux individus ou plus ; il correspond à des « séquences ritualisées d'actes » dans lesquelles la sexualité se réalise pratiquement (Bozon, 2013 : 102). Annabelle dans *Les particules* découvre sa sexualité au contact des hommes ; elle se constitue en étant influencée par ce plan plus que par les autres. Enfin, le « scénario culturel » représente « la toile de fond symbolique du sexuel » qui s'interprète selon les deux plans précédents. Avec ces trois niveaux, Gagnon et Simon tracent les influences ordonnant la normativité sexuelle intériorisée.

²⁵ Ce type de scène aurait pourtant son intérêt à être analysé. On pense par exemple aux observations de Bruno sur la séduction et la sexualité dans un endroit ouvert comme le Lieu. Il y relate un « mode de rencontre sexuelle indépassable », basé sur des « rites primitifs à l'apéritif » (*PE* : 133). Cette mise en contexte des paramètres du

particules élémentaires, Christiane propose à Bruno de se rendre dans une boîte de nuit échangiste. Ce type de sexualité requiert un lieu spécifique, car il faut un espace qui permette de reconnaître les codes de sexualité autorisés. Bruno et Christiane se rendent au Cap d'Agde, connu pour son naturisme et ses boîtes échangistes, et iront ensuite visiter les repères échangistes de Paris. Le narrateur des *Particules* informe que « Bruno et Rudi pénétrèrent successivement Hannelore et Christiane » (*PE* : 218) puis les hommes échangent « les positions des deux femmes ». Lors de la description du *Chris et Manu*, on assiste à un effet d'opulence sexuelle et sensuelle grâce à la fragmentation de la femme. On peut y lire : « La plupart des femmes étaient nues [...] ; on n'entendait que le bourdonnement du climatiseur et le halètement des femmes » (*PE* : 240). Dans *Plateforme*, Michel et Valérie partagent une vision commune de la sexualité : ils refusent tout obstacle à un plaisir potentiellement infini. Le passage au 2+2 montre encore des hommes qui profitent de la disponibilité du corps féminin. Jérôme « propos[e] à Valérie une double pénétration » (*P* : 248), puis les femmes s'agenouillent pour pratiquer une fellation sur le conjoint de l'autre pendant que les hommes bavardent (*P* : 249). Au moment de jouir, Michel émet sa volonté : « j'expliquai à Nicole ce que je voulais » (*P* : 250).

Dans ces trois extraits, la scène de sexualité prend fin de manière définitive quand l'homme jouit. On peut ajouter le vocabulaire phallogocentrique pour décrire la sexualité féminine : « je [Michel] la [Nicole] branlai » (*P* : 250), et la pratique sexuelle issue de la représentation pornographique masculine et hétéro-normée qu'est la double pénétration. Enfin, un lieu de sexualité échangiste évoqué rappelle la mise en scène pornographique par la multiplication de contextes et objets visant seulement à provoquer un rapport sexuel : l'*Extasia* est décrite « dotée d'équipements spectaculaires (*black room*, *peep room*, piscine chauffée, jacuzzi, et plus récemment la plus belle *mirror room* du Languedoc-Roussillon) » (*PE* : 218). L'intérêt de cette description se place surtout dans le choix des personnages de ne pas y aller, comme Valérie refusera dans *Plateforme* l'érotique sadomasochiste. Ces formes de sexualité organisées et pornographiques provoquent un écart dans la diégèse houellebecquienne. Nous avons vu que le script échangiste repose sur un certain conformisme dans son « non-conformisme sexuel ». Mais, si le texte présente des invasions du sexuel et une sexualité axée sur le plaisir, il résiste à une sexualité trop déréalisée par sa mise en spectacle excessive. Il nous reste à ajouter que, même dans ces lieux spécifiques, Bruno ressent encore un besoin de performance, qui s'oppose à la notion de plaisir. Les corps féminins sont disponibles dans un

script sexuel en lieu échangiste provoquera d'ailleurs la rencontre entre Christiane et Bruno, sans que l'aspect spectaculaire et sublimé de cet échange sexuel n'empêche la progression de la narration érotique (*PE* : 137-139).

cadre où les toucher est chose permise, mais Bruno est limité par son manque d'initiation, et il «jouit malheureusement un peu vite» (*PE* : 218), tandis que Rudi se montre «plus expérimenté». Dans la seconde scène, à cause d'«un soubresaut de plaisir incontrôlable, il éjacul[e] sur son [Christiane] visage» (*PE* : 241), puis il s'excuse par deux fois auprès de Christiane. Ils se rhabillent et partent sans qu'elle ait atteint sa jouissance. La représentation pornographique qui s'insère dans la prose houellebecquienne, ici avec le script échangiste, se trouve contrée par le réalisme des limites physiques des personnages²⁶.

Le texte déconstruit, par un apparent conformisme, les présupposés d'une représentation pornographique de la sexualité. En dépit de lieux aux limites définies comme la boîte échangiste, la nuit, avec l'amante et des partenaires inconnus, le personnage houellebecquien est placé par la narration à la croisée de plusieurs discours et espaces de représentation (comme pour Bruno entre sexualité pornographique et réalité biologique). Ceux-là empêchent de goûter pleinement, véritablement, à une sexualité caractérisée par la déréalisation pornographique. Bruno, jouisseur précoce, ne parvient jamais à entraîner son érection. La subversion dans l'imaginaire du texte houellebecquien ne se situe donc pas dans le choix de mobiliser les motifs pornographiques ; Houellebecq revendique par ce biais esthétique une certaine conformité avec la façon de parler de sexualité à son époque. La subversion résonne dans le choix de personnages masculins anti-pornographiques (sexe petit, dysfonctionnements érectiles, manque d'envie, etc.) à l'intérieur de la machine pornographique. Le discours de la sexualité explicite promettant une jouissance illimitée s'effondre alors sur lui-même, puisqu'une condition nécessaire, jusque-là cachée, est mise en lumière par le texte. La subversion houellebecquienne, selon Olivier Bardolle, s'établit parce que l'auteur « nous chuchote la vérité à l'oreille et la vérité révélée, même sobrement, est toujours obscène (2004 : 64). En somme, cette subversion se lit dans le jeu du texte, qui simule une adhésion à la sexualité pornographique (qui choque les bonnes mœurs), quand la subversion réelle est le « regard oblique » (Hamon, 1996) posé sur les possibilités d'amour, au milieu de cette invasion du sexuel, pour le personnage houellebecquien.

²⁶ Nous traiterons des limites du corps féminin dans la sexualité pornographique lors de notre analyse des femmes dans *Les particules*, au point 2.2.3.

CHAPITRE II

LES PARTICULES ÉLÉMENTAIRES : CORPS DÉDOUBLÉS

2.1. Un dédoublement du discours sur le sexuel

Les analyses sémiotiques des *Particules élémentaires* montrent une polysémie, voire une mise en signe de références vidées de leur signifiante. Que Houellebecq construise le sens de son texte au premier, second ou troisième degré²⁷, qu'il ait recours aux outils théoriques tels que l'ironie, le pamphlet ou encore le discours épideictique, force est d'admettre que sa littérature ne se donne pas à lire de manière claire et univoque²⁸. Dans les mélanges de langages, de genres ou de discours, l'œuvre houellebecquienne est constamment dans un « processus d'ironisation » (Viard, 2007 : 33). Celui-ci consiste à jouer avec les degrés de signification et prend plaisir à altérer les concepts les plus acceptés par la société, comme la question de la libération sexuelle ou les bienfaits de l'ouverture des marchés. Notre objectif dans ce chapitre sera de déconstruire l'opacité des discours et des déterminations dans les représentations qui entourent les corps et la sexualité. Deux forces majeures s'opposent dans le roman : la mise en texte d'une « voix de l'opinion » (Blanckeman, 2013 : 53) et du récit médiatique fait à partir de la représentation de la vie érotique après Mai 68, dans l'imaginaire social, et la mise en texte, d'importance égale, des déterminations biologiques qui conditionnent la relation des personnages à leur corps. L'imaginaire problématique des *Particules* est bien traversé par ces deux impératifs que sont la réalité biologique et la réalité sociohistorique. Nous verrons que le discours médiatique contredit le discours zoologique, mais qu'à un autre niveau, le texte détourne aussi les discours en eux-mêmes. Par les personnages mis en scène (prototypes du *looser*), par les motifs et discours issus de l'imaginaire social et représentés dans de nouvelles relations dynamiques, voire causales (les conséquences de la libération sexuelle sur le corps vieillissant), l'imaginaire du texte houellebecquien se lit de manière contradictoire. Sans vouloir résoudre cette tension, il nous importe de comprendre la signification de cette dernière afin de

²⁷ Bruno Viard parle en effet d'un sens oscillant entre le premier et le troisième degré, dans un « contexte de dérision généralisée » (Viard, 2008 : 74) que serait l'ambiance *sociétale*. Voir à propos des liens entre ironie et société de consommation, l'article de Pierre Schoentjes (2006 : 295-314).

²⁸ Sur la stratification sémantique du texte en degrés, voir Monnin (1999 : 17-19) et Viard (2008 : 71-77). Sur la proposition du discours épideictique, voir Clément (2007 : 101-105). Sur l'effondrement civilisationnel mis en texte par les malaises conceptuels chez l'auteur, voir Doré (2002). Enfin, sur les fonctionnements rhétoriques de l'ironie houellebecquienne, voir Blanckeman (2013 : 49-64).

montrer la place centrale que joue le corps dans la constitution du personnage et dans son rapport au réel.

2.1.1 Construction de la société érotico-publicitaire

Les particules élémentaires relate le mythe de l'individu prôné par les récits de Mai 68 en France. La mise en contexte socio-historique des personnages par le narrateur implique nécessairement des effets et motifs rappelant cet imaginaire. Dans le roman, les normes de la sexualité et de l'intimité féminines passent en grande partie par le discours médiatique-publicitaire, qui est exagérément pris au sérieux. Précisons d'abord que le texte assume un certain parti-pris, en présentant la libération des mœurs dans le cadre plus large d'une « civilisation des loisirs » (PE : 68), en plaçant des guillemets quasi systématiques à l'expression de « “libération sexuelle” » (PE : 48), ou encore lorsque Michel analyse la « société érotico-publicitaire où nous vivons [qui] s'attache à organiser le désir » (PE : 161). Les effets-idéologies sont nombreux, si bien que la fin du culte du corps christique disparu (ère chrétienne) devient dans le texte le culte des corps jeunes. Les personnages n'ont aucun intérêt à le défendre, mais ils le perpétuent pourtant (ère des loisirs).

Dans le texte houellebecquien, l'explosion statistique du nombre de divorces est directement liée à « l'extension progressive du marché de la séduction » (PE : 27). La consommation, la sexualité et le délitement du lien familial sont pensés dans ce même contexte. Dans *Houellebecq au laser. La faute à Mai 68*, Bruno Viard analyse : « Houellebecq réplique en somme que le libéralisme sexuel, qui s'est vécu depuis 1968 comme une posture de résistance au capitalisme va au contraire dans le même sens que lui » (Viard, 2008 : 38). Ainsi, la société de consommation s'empare bien du domaine « libéré » de la sexualité, tandis que celle-ci en adopte sa logique consumériste. Les discours s'interpénètrent et le processus normatif d'un espace dans l'autre s'opère. Authier remarque plus généralement que « le conformisme véhiculé par la société et ses discours érotico-publicitaires sur les apparences et les attitudes nécessaires vise à s'emparer des esprits et des corps afin de les reformater » (Authier, 2002 : 142). Du côté des recherches en histoire et en sociologie, on note également que les pressions liées au domaine de la sexualité ne s'effondrent pas après Mai 68 et peuvent même aller jusqu'à s'empirer²⁹.

²⁹ « Les jeunes filles, en particulier, sont nombreuses à reconnaître que la pression des garçons pour qu'elles consentent à avoir des rapports sexuels, ne serait-ce que parce que la contraception médicamenteuse était devenue chose courante, était très forte » (Chassaigne, 2018 : 107-108). La figure de la femme se complexifie après les

Dans *Les particules*, la relation entre « libération sexuelle » et société de consommation érotico-publicitaire est travaillée, et le roman exploite un des discours médiatiques véhiculant cet imaginaire, celui de magazines pour femmes³⁰. Depuis petite, Annabelle est amenée à lire sa vie au travers de sa représentation artificielle, médiatique. Sa relation avec Michel adulte se présente aussi comme des « instants joyeux analogues aux publicités » (*PE* : 239), puisqu'il n'y a pas d'amour authentique et neuf à relater dans leur union des solitudes. C'est avec humour que le catalogue *Les 3 Suisses*³¹ endosse le rôle d'hypotexte pour construire le discours sur la société contemporaine dans le roman ; il est employé pour les analyses sociologiques de Michel (Clément, 2007 : 92). Cependant, la temporalité proposée par le monde de la mode n'est pas sans écho à la vitesse qui rythme la consommation dans la société. En juillet paraissent ainsi les vêtements de la rentrée Automne-Hiver (*PE* : 120), et l'été à venir, saison de jouissance par excellence chez Houellebecq, est déjà balayé par la société érotico-publicitaire. Cette course vers l'avant se retrouve aussi dans les récits de vie que proposent les magazines féminins qui rythment l'adolescence d'Annabelle et des autres filles de sa classe.

Houellebecq pastiche le discours publicitaire réservé aux jeunes adolescentes, par exemple quand Annabelle se questionne sur sa relation avec Michel. Elle trouve une jeune qui témoigne dans un magazine. Le premier amour de jeunesse peut-il être l'homme sa vie ? *Le Journal de Mickey* répond : « Ne t'en fais pas, petite Coralie, tu sauras le reconnaître » (*PE* : 50). Le récit de vie d'Annabelle est entièrement basé sur les représentations-clichés de l'époque : sa mère s'est mariée vierge ; son père, ouvrier immigré, a fait ses preuves et monté son entreprise ; et le couple a deux enfants, un garçon, puis une fille. Annabelle représente le public visé par le discours médiatique, sa famille est le stéréotype de celle favorisée par la société de consommation et du mythe des Trente Glorieuses. Seulement, les différents motifs qui traversent la vie et le corps de la femme à partir des années soixante-dix sont assumés, et le texte houellebecquien se livre à une véritable analyse du discours. Nous mettons ici l'extrait presque au complet pour rendre compte du détournement discursif :

années soixante, puisque certaines doivent malgré tout cumuler alors au cours de leur vie les rôles de mère et d'épouse, et dans leur jeunesse, les rôles de partenaire sexuelle revendiquant une égalité avec les hommes tout en étant garantes d'éviter les conséquences liées à la sexualité (grossesse, rejet social, injures). Pour les propositions des différents motifs de la société érotico-publicitaire dans l'imaginaire, voir François Ricard sur la génération d'après-guerre (*La Génération lyrique*, 1994), et sur la festivisation du monde contemporain en général, consulter les chroniques de Philippe Muray rassemblées dans *Après l'Histoire I* (1999).

³⁰ À propos de l'analyse des contenus iconographiques de magazines, voir l'article de Caroline Caron, « Dis-moi comment être la plus belle ! Une analyse du contenu photographique de la presse féminine pour adolescentes » (2005 : 109-136). Parlant aux sens, l'image est sujette à interprétation de manière plus insidieuse que le texte : sa charge symbolique est intériorisée par l'individu, selon Caron, ce qui en fait une instance d'autorité de taille à l'adolescence (2005 : 112).

³¹ Revue de prêt à porter abordable, principalement pour un public féminin.

Tirillés entre des pressions contradictoires, les magazines pour jeunes filles mirent au point dans l'urgence un accommodement, que l'on peut résumer dans la narration de vie suivante. Dans un premier temps (disons, entre douze et dix-huit ans), la jeune fille *sort* avec de nombreux garçons (l'ambiguïté sémantique du terme *sortir* étant d'ailleurs le reflet d'une ambiguïté comportementale réelle [...]). S'agissait-il de s'embrasser sur la bouche, des joies plus profondes du *petting* [caresse] et du *deep-petting* [caresse profonde], des relations sexuelles proprement dites ? Fallait-il permettre au garçon de vous toucher les seins ? Devait-on enlever sa culotte ? Et que faire de ses organes à lui ?) Pour Patricia Hohweiller, pour Caroline Yessayann c'était loin d'être simple ; leurs magazines favoris donnaient des réponses floues, contradictoires. Dans un deuxième temps (en fait, peu après le bac), la même jeune fille éprouvait le besoin d'une *histoire sérieuse* (plus tard caractérisée par les magazines allemands sous les termes de « big love » [grand amour]), [...] c'était un deuxième temps, dans le principe définitif. [...] Il n'en reste pas moins que ce schéma improbable put constituer, quelques années, pour des jeunes filles de toute façon assez naïves et assez étourdies par la rapidité des transformations qui se déroulaient autour d'elles, un modèle de vie crédible. (PE : 56-56, souligné dans le texte)

Cette analyse est riche à bien des égards. Elle prend en charge un discours assumant pleinement une activité érotique et sexuelle dès le début de l'adolescence. Affichant l'influence nord-américaine dans les représentations de l'intimité à l'œuvre dans l'imaginaire social, le texte montre bien que le discours normatif est lui-même empreint d'une ambiguïté qui donne naissance à un malaise dans la langue (emploi des italiques, recours à un anglais référentiel, répétitions et questions sans réponse). Annabelle tente de suivre cette trajectoire de vie, en présentant qu'elle aspire au même avenir que ses parents, mais pour elle le « deuxième temps » de sa vie de femme lui sera refusé, car elle interprète mal les discours des magazines. Elle perd sa virginité à dix-sept ans avec David, le rockeur qui *consomme* de nombreuses jeunes filles. En choisissant David plutôt qu'une « *relation sérieuse* » avec Michel (qui en est d'ailleurs incapable), Annabelle se promet à un avenir érotique incertain.

La jeunesse promue par les personnages houellebecquiens est donc complexe dans les représentations médiatiques et elle est liée à la « libération » de Mai 68³². *Les particules* transcende pourtant cette ambiguïté en présentant, pour Jane, Bruno et Annabelle, une analogie entre la jeunesse et la qualification sexuelle, et entre la réussite et l'activité sexuelle. En effet, pour la première, son parcours est « bas[é] sur la liberté sexuelle » (PE : 30), et le commentaire de la fin de son lycée est le suivant : « C'est donc nantie d'un baccalauréat avec mention et d'une expérience sexuelle déjà solide qu'elle quitta en 1945 ses parents » (PE : 26). Le zeugme

³² Le vocabulaire de cette période de revendications se trouve rapidement limité aux narrations faites de l'évènement : à la répression et au capitalisme de la lutte sociale s'ajoutent l'essor de la société de consommation et la répartition de la population en nouvelles classes, les « générations ». La caractéristique déterminante de l'individu conscient engendré par Mai 68 est d'abord sa jeunesse, opposée à la « vieillesse » des aînés et de leurs représentations bourgeoises désuètes liées au domaine du sexuel. Pour plus de détails sur le lexique employé, consulter l'ouvrage de Kristin Ross (2005 : 200-212). Michel Bozon montre ainsi la prédominance de l'âge dans l'identité, qui place l'individu dans un système de différences : « catégorie de mesure et de classement, l'âge organise, regroupe et distingue, créant des asymétries et des hiérarchies » (2013 : 18).

produit une association inattendue, puisqu'il concède à l'initiation sexuelle le même rôle qu'un diplôme dans les étapes rituelles de passage à l'autonomie (l'âge adulte). La jeunesse doit donc expérimenter la sexualité pour profiter pleinement de cette phase de la vie et se construire, comme le conseillent les magazines. Pour l'ancien monde, représenté par les grands-mères des héros, la jeunesse de Jane et ses abandons d'enfants font d'elle une « mère dénaturée » (PE : 61), tandis qu'elle poursuit cette nouvelle figure de la femme libérée. Son fils Bruno s'inscrit dans la même logique. Quand il les rejoint à dix-huit ans, les « amis » de sa mère lui font des réflexions et s'introduisent dans son intimité en lui communiquant leur inquiétude liée à sa sexualité d'adolescent. Enfin, vingt ans plus tard, lors de l'ablation de l'utérus d'Annabelle, le docteur cherche à « insister sur une *idée forte* : la fin de la fertilité ne signifiait nullement la fin de la vie sexuelle » (PE : 277, souligné dans le texte), mais Annabelle, prise entre l'ancien et le nouveau monde, ne vit que pour être mère.

En plus de l'activité sexuelle comme signe de réussite ou de santé, les préjugés vont bon train dans le texte à propos de la conduite des corps jeunes, nécessairement obsédés par la sexualité. À la rentrée scolaire, Bruno, qui est professeur, analyse la formation de sa classe comme un inventaire destiné à la consommation érotico-pornographique : « Une trentaine de filles de seize ans. Blondes, brunes, rousses. Françaises, beurettes, asiatiques... toutes délicieuses, toutes désirables. Et elles couchaient, ça se voyait elles couchaient, elles changeaient de garçons, elles profitaient de leur jeunesse » (PE : 191). Ce préjugé résulte de la projection de Bruno d'un fantasme d'orgie découlant de sa frustration et de sa méconnaissance des filles, mais l'amalgame qu'il pose entre profiter de sa jeunesse et multiplier les partenaires sexuels provient directement des discours sur la vie érotique dans l'imaginaire social français. Dans le texte houellebecquien, des vérités générales caricaturées s'y joignent : « dans un monde qui ne respecte que la jeunesse, les êtres sont peu à peu *dévorés* » (PE : 112, souligné dans le texte). De manière moins brutale, mais tout aussi alarmante, Bruno évalue Christiane qui se fait belle selon le paradigme de sa capacité à ressembler à une « jeune fille » (PE : 148). À la lueur de cette tension dans l'imaginaire houellebecquien, que signifie Bruno quand il appelle Catherine, une femme du Lieu, une « ex-féministe » (PE : 128) ? Il nous informe :

Une quinquagénaire ex-féministe qui avait fait partie des « Maries pas claires ». Elle était brune, très bouclée son teint était mat ; elle avait dû être très attirante à l'âge de vingt ans. Ses seins tenaient encore bien la route, mais elle avait vraiment de grosses fesses [...]. Elle s'était recyclée dans le symbolisme égyptien (PE : 128).

Les « Maries pas claires » confrontent sûrement les récits de vie proposés par le magazine *Marie-Claire*³³, mais si Catherine est ex-féministe, ce n'est sûrement pas parce que son groupe n'est plus en activité. Le roman enchaîne une description en focalisation interne sur l'aspect physique de Catherine, et termine par une réduction sexuelle qui donne lieu à la suite logique de cette vie de femme : l'impossibilité de rester féministe en vieillissant. La raison du préfixe « ex » réside une fois de plus dans le corps davantage que dans l'histoire du personnage : cela signifie que le réel transmis par le biais de la *reductio sexualis* agit plus dans la détermination de l'individu que le peut, par exemple, le discours médiatique (qui dit grossièrement qu'être féministe c'est défendre toutes les femmes).

Le texte prend plaisir à puiser dans les discours de l'époque, à en faire sortir les clichés les plus absurdes ou abjects. Il participe aussi et surtout à la confection de nouveaux stéréotypes, qui découlent d'unions inattendues entre plusieurs motifs issus de l'imaginaire social français, et s'étendent de l'amalgame humoristique commun à la critique mordante d'un discours en place (par exemple celui des médias)³⁴. L'exemple de Catherine, l'ex-féministe, s'étend à toutes les femmes de la libération sexuelle et se cristallise dans des endroits dédiés à ce mouvement, comme le Lieu du Changement ou le Cap D'Agde. Les lieux de sexualité ouverte devraient être exempts du calcul consommatoire des corps, pourtant, dans *Les particules*, ces lieux répondent à une déformation de la part de l'auteur. En arrivant au Lieu du changement, la narration s'attarde sur une sorte de « typologie » de femmes qui fréquentent ces lieux ; ayant eu la vingtaine dans les années soixante-dix, ce sont surtout des femmes de quarante à cinquante ans. Elles n'intéressent pas Bruno, car celui-ci devine quel est leur « genre » (*PE* : 103). Malgré l'aveu d'avoir « de la peine » (*PE* : 98) pour elles, il ne cesse de multiplier les insultes parfois humoristiques à leur égard (la « radasse » [*PE* : 98] ou encore « pétasse mystique » [*PE* : 128]), mais le vrai problème apparaît quand Christiane ou le narrateur reprennent à leur compte des propos similaires. Loin de l'insulte, Christiane constate :

Les femmes prennent des calmants, font du yoga, vont voir des psychologues ; elles vivent très vieilles et souffrent beaucoup. Elles vendent un corps affaibli, enlaidi ; elles le savent et elles en souffrent. Pourtant elles ne parviennent pas à renoncer à être aimées. Jusqu'au

³³ Marie-Claire est un mensuel lu par un lectorat féminin plutôt bourgeois grand-public. Il produit surtout un discours sur l'épanouissement au féminin, les habitudes de beauté et de vie à respecter, ou encore l'organisation du temps quotidien d'une femme à respecter. En bref, il construit activement un discours normatif sur la réussite féminine. Au moment de la libération sexuelle, la femme cherche justement à se désaliéner de ce type d'injonction ; l'emploi des « Maries pas claires » accentue effectivement la rébellion et l'envie de n'être plus des figures parfaites (pas claires) ou simple à comprendre (elles deviennent plus « opaques » au regard de l'homme et des autres femmes). Aussi, le pluriel de Maries propose une nuance de la figure de la femme. Elle ne se soumet plus à un modèle univoque, ce que revendique le discours féministe. Le texte confronte donc deux discours entourant la normativité féminine : celui des magazines et celui des féminismes.

³⁴ Agathe Novak-Lechevalier remarque que Houellebecq, par les italiques, ne résiste pas aux clichés ambiants puisqu'il parle du monde, mais il s'amuse aussi à en construire de nouveaux (2018 : 206).

bout elles sont victimes de cette illusion. À partir d'un certain âge, une femme a toujours la possibilité de se frotter contre des bites ; mais elle n'a plus jamais la possibilité d'être aimée (*PE* : 140-141).

Le narrateur :

Il n'empêche que les femmes qui avaient eu vingt ans aux alentours des « années 68 » se trouvèrent, la quarantaine venue dans une fâcheuse situation. Généralement divorcées, elles ne pouvaient guère compter sur cette conjugalité — chaleureuse ou abjecte — dont elles avaient tout fait pour accélérer la disparition. Faisant partie d'une génération qui — la première à un tel degré — avait proclamé la supériorité de la jeunesse sur l'âge mûr, elles ne pouvaient guère s'étonner d'être à leur tour méprisées par la génération appelée à les remplacer. Enfin, le culte du corps qu'elles avaient puissamment contribué à constituer ne pouvait, à mesure de l'affaissement de leurs chairs, que les amener à éprouver pour elles-mêmes un dégoût de plus en plus vif (*PE* : 106-107).

De plusieurs manières, l'idée selon laquelle les féministes des années soixante-dix connaissent une profonde détresse dans leur vie de femmes mûres s'enracine dans le texte. Le discours de Christiane va chercher dans le registre pathétique et vient choquer le lecteur qui voudrait que le vieillissement des corps n'ait rien à voir avec le mérite d'amour. Christiane confond dans son expérience douloureuse l'amour et l'appétit sexuel, qu'elle place exclusivement dans le camp des jeunes. Mais le narrateur se montre plus cohérent, plus cynique. Il avance même que ces femmes, dont Christiane fait partie, méritent ce traitement qu'elles ont activement créé. Ce passage contrecarre parfaitement le mythe de la libération sexuelle qui devait promettre à tous les corps de pouvoir accéder à un plaisir gratuit. Or, « le culte du corps », « la supériorité de la jeunesse » et la disparition de la conjugalité précipitent les militantes dans la solitude du vieillissement. C'est en effet une bien « fâcheuse situation » qui donne naissance à un sentiment non moins fâcheux, qui est le dégoût « le plus vif » d'un corps qui devait être libéré de la souffrance des normes extérieures.

2.1.2. Discours double : entre individualité et détermination biologique

Le texte houellebecquien résiste donc aux idées de liberté sexuelle et de plaisir accessible à tous. La scène dans laquelle Desplechin tente de se masturber montre une tension liée à la représentation d'une sexualité hédoniste :

Une après-midi comparable à celle-ci, il [Desplechin] avait par deux fois tenté de se masturber, l'œil collé à la lunette, fixant avec persévérance un adolescent qui avait laissé glisser son string et dont la bite entamait une émouvante ascension dans l'atmosphère. Son propre sexe était retombé, flasque et ridé, sec ; il n'avait pas insisté (*PE* : 19).

L'émotion provoquée par l'érection de l'adolescent empêche l'aîné d'éprouver du plaisir. L'homosexualité masculine, peu présente chez Houellebecq, confronte deux corps du même

sexe. L'extrait montre ici une impossibilité d'éprouver du plaisir à cause de cet « affrontement » des pénis d'âge différent. Au fil du roman, un discours émerge pour légitimer le rapport des personnages à leur corps autrement que par les représentations à l'œuvre dans la société post-soixante-huitarde. Une invasion du zoologique dans la narration se remarque tout au long de la lecture³⁵ ; Houellebecq joue d'ailleurs à pasticher plusieurs discours scientifiques, qui s'admettent généralement comme des « discours sérieux » (Hamon, 1996 : 61). Ces discours évitent la polysémie et privilégient le raisonnement. Il nous incombe de discerner en quelles occurrences émergent des analogies avec le monde animal, des raisonnements scientifiques³⁶ et des justifications biologiques pour traiter des corps et de la sexualité. L'intégration de ce type de ton permet de traiter certaines informations avec une neutralité, un semblant d'objectivité et une impression de vérité générale.

Dans son étude sur l'ironie, Philippe Hamon remarque que les sujets des discours sérieux (juridique, religieux, scientifique) sont particulièrement passibles d'être détournés par l'œuvre littéraire. Le corps social, le corps biologique et sa fonction sexuelle, et la mort (ou tout ce qui est inéluctable) sont en effet des thèmes dont l'irréversibilité, ou l'évidence, forment un « noyau » de réel, une loi ou une règle minimale à la définition commune de ce que l'on nomme « la réalité » (Hamon, 1996 : 65). Nous établissons ici les basculements du discours narratif dans le registre zoologique, afin de pouvoir rendre compte de l'effet produit par la proximité de deux ordres distincts : un ordre humain promu par les représentations de l'imaginaire érotico-publicitaire, et un ordre naturel, qui replace l'homme sous les lois de sa condition et de son environnement. Le narrateur ne dit-il pas d'ailleurs que « le monde extérieur [a] ses propres lois, et ces lois [ne sont] pas humaines » (*PE* : 279) ?

La mort est un sujet sérieux qui hante chaque vie humaine, car elle en est la fin définitive. La manière dont on la représente dans notre société est cohérente avec les idéaux fixés par cette dernière. Tanguy Châtel remarque que « la modernité, en promouvant exclusivement le temps de la vie, avait contribué à se représenter la mort comme l'échec même de la vie et non comme son aboutissement » (Châtel, 2016 : 42). Dans la société de consommation, la mort est travaillée

³⁵ Il ne s'agit pas, contrairement à d'autres auteurs de la fin du siècle, de proposer des humanisations d'animaux, mais bien à l'inverse d'animaliser l'homme. Voir à ce propos l'article de Sophie Milcent-Lawson (2019).

³⁶ L'issue du roman est bien entendu le remplacement de l'espèce humaine, grâce aux découvertes scientifiques de Michel Djerzinski. Il apparaît donc logique que plusieurs passages fassent état des avancées de ses travaux, et l'imaginaire social du roman est traversé par la thématique scientifique. Nous ne traiterons pas de ces passages, bien qu'ils méritent notre attention en ce qu'ils s'appuient sur les discours issus de l'imaginaire social en France, et, par ce fait, les remodèlent. Sabine Van Wesemael souligne l'effet d'ironie introduit par les sources dont Michel s'inspire pour ses recherches : « La démonstration scientifique et philosophique de Michel est tout à fait burlesque. Il puise ses idées dans un catalogue *3 Suisses*, dans *Les Dernières Nouvelles de Monoprix* et dans le *Book of Kells* » (Van Wesemael, 2005 : 91), ce qui déclenchera la fin de l'espèce humaine et naturellement celle de l'Occident.

médiatiquement pour relater des *faits* (on peut penser à l'énumération des morts dans la section « faits divers » des journaux locaux), et le deuil des proches se déroule par contre dans le privé, dans un certain anonymat. Houellebecq lève en quelque sorte « le tabou de la mort » (Châtel, 2016 : 42) en lui rendant sa dimension biologique, traitant l'humain sur le même plan que les autres animaux. Dans *Les particules*, l'enterrement du grand-père de Bruno se déroule comme suit :

En 1961, son grand-père mourut. Sous nos climats, un cadavre de mammifère ou d'oiseau attire d'abord certaines mouches (*Musca, Curtonevra*) ; dès que la décomposition le touche un tant soit peu, de nouvelles espèces entrent en jeu, notamment les *Callophora* et les *Lucilia*. Le cadavre, sous l'action combinée des bactéries et des sucs digestifs rejetés par les larves, se liquéfie plus ou moins et devient le siège de fermentations butyriques et ammoniacales. Au bout de trois mois, les mouches ont terminé leur œuvre et sont remplacées par l'escouade des coléoptères du genre *Dermestes* et par le lépidoptère *Aglossa pinguinalis*, qui se nourrissent surtout des graisses [...]. Une fois desséché et momifié, il [le corps] héberge encore des exploitants : les larves des attagènes et des anthrènes, les chevilles d'*Aglossa cuprealis* et de *Tineola bisellelia*. Ce sont elles qui terminent le cycle (PE : 39).

On peut bien évidemment avancer que le narrateur n'est pas un humain et traite donc de la première mort du roman sur le plan de l'étude zoologique, donnant les informations objectives de la décomposition cadavérique. Ce qui nous intéresse dans ce choix, c'est surtout l'idée que la mort d'un individu (et d'un proche³⁷ de Bruno) est relatée par rapport à son corps. Le rite funéraire qui consiste à dire adieu au disparu et les étapes ritualisées du deuil (en cinq phases) sont remplacés par la prédominance du corps, et celui-ci reste inscrit dans l'espace temporel après la mort de l'individu (« au bout de trois mois »). La précision lexicale et chronologique traduit bien une surdétermination du processus biologique de la décomposition, qui renforce le sentiment de déliaison lié à l'indifférence de la part d'un être cher. Ce procédé est réitéré à la fin du roman, quand la narration du passage à l'an deux mille est interrompue par le rappel des corps en décomposition : « Dans les cimetières du monde entier, les humains récemment décédés continuèrent à pourrir » (PE : 294), rendant à Christiane et à Annabelle une présence corporelle et textuelle malgré leur décès. Le lexique tend vers une portée encyclopédique en rapprochant la condition humaine de la science, ce qui crée une forme de violence textuelle pour le lecteur et retrace la mort de sa réalité biologique.

Un autre type de mort est relaté sur le plan biologique, et Christiane, professeure de sciences naturelles, en fait le récit :

J'ai bien vu tout à l'heure que tu n'étais pas vraiment attiré par ma chatte ; c'est déjà un peu la chatte d'une vieille femme. L'augmentation du pontage des collagènes chez le sujet

³⁷ Nous verrons que le récit de la mort de la grand-mère de Michel se fait tout autrement, à cause du lien social fort qui liait l'adolescent à son aînée (voir dans ce chapitre le point 2.2.2).

âgé, la fragmentation de l'élastine au cours des mitoses font progressivement perdre aux tissus leur fermeté et leur souplesse. À vingt ans, j'avais une très belle vulve ; aujourd'hui je me rends bien compte que les lèvres et les nymphes sont un peu pendantes (*PE* : 142).

La mort du désir liée à la vieillesse du corps trouve donc une autre explication — scientifique — que celle donnée par les représentations de corps jeunes dans l'imaginaire érotico-publicitaire. La partenaire est moins désirable à mesure que ses chairs s'affaissent, signant aussi la fin de la fertilité. Le corps-sexe vieillissant rappelle que « toute espèce sexuée [est] nécessairement mortelle » (*PE* : 297). La relation de Michel et d'Annabelle adultes s'évalue selon le même principe :

Sur le plan de l'intérêt de l'espèce, ils étaient deux individus vieillissants, de valeur génétique médiocre. [...] [L]a vie en elle-même avait opéré son travail de destruction, avait lentement obéré les capacités de réplication de leurs cellules et de leurs organelles. Mammifères intelligents, ils auraient pu s'aimer, ils se contemplaient dans la grande luminosité de ce matin d'automne (*PE* : 237).

La lumière et l'hiver approchant, le lecteur saisit que le vieillissement des corps symbolise la mort qui s'approche, ou la remplace. Les progrès de la médecine dans la deuxième moitié du XX^e siècle permettent en effet une mort retardée et une vieillesse prolongée³⁸, ce que le narrateur résume de manière sommaire dans le roman : « ils [Michel et Bruno] se sentiraient de plus en plus vieux, et ils en auraient honte. Leur époque allait bientôt réussir cette transformation inédite : noyer le sentiment tragique de la mort dans la sensation plus générale et plus flasque du vieillissement » (*PE* : 121). Replacer les personnages dans le cycle plus large de la vie animale a donc pour effet d'accentuer leur mort symbolique, sous le joug du vieillissement. Sur le plan sexuel, vieillir équivaut à laisser le désir mourir et nous tissons depuis le début l'idée selon laquelle le plan sexuel et le plan social se réunissent parfaitement dans l'espace que constitue l'individu.

La sémantisation de la sexualité dans *Les particules*, de la masturbation solitaire à la sexualité conjugale, est pensée sur le mode de la lutte (par sélection « sexuelle » des corps) et fait état de « femmes engagées dans une compétition sans espoir avec d'autres femmes plus jeunes » (*PE* : 128). L'accent mis sur le corps biologique de l'individu vient donc justifier une compétition qui serait naturelle. Le narrateur la conçoit ainsi : « on a toujours l'impression — probablement fallacieuse — d'un certain déterminisme » (*PE* : 68). Pourtant le déterminisme biologique ne sera pas fallacieux ou illusoire, et la narration zoologique vient contredire le

³⁸ « Cependant, l'ardeur de la médecine à faire vivre à tout prix les personnes finit par déboucher [...] sur des fins de vie de plus en plus souvent qualifiées d'"inhumaines". Subrepticement, ce n'était plus la mort qui était terrifiante, c'était la fin de vie et l'acharnement médical à la prolonger » (Châtel, 2016 : 46). La vie à tout prix, au prix d'une vie qui glisse dans une vieillesse elle-même rejetée au profit de la jeunesse, est un enjeu très contemporain de la société occidentale.

narrateur lui-même, puisque les personnages des *Particules* traitent parfois les partenaires sur un plan animal. Notons l'humour de ce déplacement, puisque les animaux convoitent des corps jeunes et en santé dans le but d'assurer la préservation de leur lignée, tandis que les Hommes recherchent ces mêmes critères sans désir de reproduction. La fraîcheur du corps jeune est préférée pour sa jeunesse même (les années soixante-dix sont traversées par cette « culture "jeune", essentiellement basée sur le sexe et la violence » [PE : 68]), devenue le premier critère, vidé de sa substance, de cette quête acharnée du meilleur partenaire : « c'est là que tout se jouait. Il s'agissait de s'approcher tranquillement de la partenaire convoitée, de s'arrêter devant elle en souriant et de lui demander avec calme : "Tu veux travailler avec moi?" » (PE : 114). Dans cette logique de compétition, l'amour filial est évidemment problématique puisque l'enfant s'impose non pas comme un être à aimer, mais comme un adversaire en devenir, qui aura le critère décisif de l'âge de son côté. Cela explique que la naissance de Victor donne à Bruno le sentiment d'être « déjà mort » (PE : 175) et celui, plus pernicieux, qu'on lui a « volé sa jeunesse » (PE : 176)³⁹.

Les évolutions biologiques sont aussi employées pour narrer la puberté d'Annabelle :

À partir de l'âge de treize ans, sous l'influence de la progestérone et de l'œstradiol sécrétés par les ovaires, des coussinets graisseux se déposent chez la jeune fille à la hauteur des seins et des fesses. Ces organes acquièrent dans le meilleur des cas un aspect plein, harmonieux et rond ; leur contemplation produit alors chez l'homme un violent désir [...]. Sans beauté, la jeune fille est malheureuse, car elle perd toute chance d'être aimée [...]. À l'inverse une extrême beauté, une beauté qui dépasse de trop loin l'habituelle et séduisante fraîcheur des adolescentes, produit un effet surnaturel, et semble invariablement présager un destin tragique (PE : 57-58).

Le destin à l'œuvre dans le parcours d'Annabelle s'établit donc sur un « hasard morphogénétique inouï » (PE : 57) certes, mais qui détermine sa place dans la compétition sexuelle en la situant « par sa beauté à l'épicentre de ce mouvement de libération des mœurs » (PE : 237). Sa souffrance est, dès le début du roman, à prévoir à cause du « groupe » sexuel auquel elle appartient malgré elle : « ce sont donc en général les êtres les plus vils qui obtiennent le trésor de leur [les jeunes filles belles] virginité, et ceci constitue pour elles le premier stade d'une irrémédiable déchéance » (PE : 58), poursuit le narrateur. Convoitées par les hommes, ces filles trop belles attirent aussi les foudres des femmes en « déclin », comme le montre la rencontre entre Annabelle et Janine, qui symbolise le mouvement de libération

³⁹ Bruno dit d'ailleurs le rapport de force sur le mode animal : « Ils s'approchaient de l'état de rivalité, état naturel des hommes. Ils étaient comme des animaux se battant dans la même cage, qui était le temps » (PE : 167). Tous les motifs présents dans la proposition idéologique des rapports de compétition sont dans cet extrait (la rivalité est naturelle, le lien familial ne peut y survivre, le problème reste le déroulement du temps, extérieur à l'Homme).

sexuelle dans le roman⁴⁰ : « En remontant dans sa Porsche Janine croisa Annabelle, la regarda dans les yeux ; dans son regard, il y avait de la haine » (PE : 62). Cet affrontement non verbal se déroule sur le mode du rapport de force animal (soutenir le regard traduit la force égale), mais Janine sait déjà qu'elle ne peut combattre le temps qui passe. Cette phrase montre une Annabelle objectivée, comme elle le sera tout au long de sa vie (objet de désir ou de jalousie). Bruno de son côté a conscience qu'il a un « handicap *naturel* », celui de n'être « pas assez naturel, c'est-à-dire pas assez *animal* – et qu'il s'agit là d'une tare irrémédiable » (PE : 60, souligné dans le texte), nous apprenant que, malgré sa jeunesse, il est aussi déterminé à mener une vie de misère sexuelle et donc affective.

2.1.3. L'effondrement du mythe de l'individu libre

Le narrateur, en considérant « l'homme comme un animal hiérarchique » (PE : 193), relate les rapports interindividuels des personnages par des rappels biologiques. Soit le rapport de l'individu à son environnement se commente en dressant par exemple par analogie l'organisation de la vie des insectes dans les champs (PE : 33), soit le texte assume pleinement la dimension animale qui dicte les relations, comme le montre le chapitre intitulé « L'animal Omega » (PE : 43). Dans ce chapitre, le corps, en plus de placer les personnages sur le marché de la séduction selon leurs attributs, vient déterminer les rapports de force. Bien qu'ils soient plus exacerbés à l'adolescence, ces échanges ne disparaissent pas, et le cas de Bruno le prouve assez clairement. Dans « L'animal Omega », le narrateur raconte l'internat de Bruno et les humiliations sexuelles qu'il y subit. Harcelé par Brasseur, un garçon de quatorze ans, qui doit sa position dans la hiérarchie du collège à sa carrure et à sa « bite [...] épaisse, énorme » (PE : 43), Bruno traverse impuissant ce monde encore plus animal et sauvage que celui des adultes. Dodu, le sexe « petit » (PE : 43), le jeune adolescent ne fait pas le poids biologiquement, si bien que Brasseur, en plus d'abuser de lui grâce à une hiérarchie sociale masculine développée sur le mode des meutes de loups, va aller jusqu'à embrasser des filles qui plaisent à Bruno. Il ressent un « choc atroce » lorsque Patricia, une camarade à qui il parle, va s'asseoir sur les genoux de Brasseur, en signe d'appartenance (PE : 51). Malgré le fait que Bruno n'en tire alors « pas de conclusion générale » (PE : 51), sa vie sociale et érotique à venir laisse présager bien peu de bonheur. Le narrateur revendique même durant le récit de l'adolescence du personnage que « les sociétés animales fonctionnent pratiquement toutes sur

⁴⁰ Nous argumentons sur cette affirmation dans la section 2.1.1 de ce chapitre.

un système de dominance lié à la force relative de leurs membres » (PE : 45). Seulement, cette analyse zoologique des comportements adolescents se trouve complétée dans le chapitre suivant (qui précède la scène de Patricia et Brasseur) par une digression sociohistorique de « l'année 1970 » et de la « “libération sexuelle” » (PE : 48). Bien que les discours ne se contredisent pas, le texte cherche à faire émerger, notamment par le biais des rapports individuels prédéterminés par le corps de l'individu, une tension entre le mythe de liberté individuelle promu par la libération sexuelle et la réalité biologique.

Les relations non sexuelles se déterminent aussi par l'aspect physique des personnages comme le montrent ensuite Bruno et ses sentiments racistes à l'égard de son élève populaire Ben. L'idée d'une conscience individuelle est présentée par exemple quand Annabelle, par ses choix de partenaires sexuels, fait « l'expérience concrète de la *liberté* », qui est qualifiée d'« atroce » (PE : 92, souligné dans le texte) et la change irrémédiablement. De nombreuses réflexions de la part du narrateur et des deux protagonistes portent en effet sur la possibilité pour un être empreint de l'imaginaire érotico-publicitaire de choisir son destin et ses rencontres. Le texte affirme : « déterminé dans son principe, le comportement humain n'admet que des bifurcations peu nombreuses » (PE : 83). La liberté dans le domaine de la sexualité de même que celle éprouvée dans le lien au corps ne se comprennent, selon l'axe sociologique de la narration, que comme un sentiment inné de la conscience individuelle. Or, cette dernière est à son tour déterminée par le contexte sociohistorique dans lequel évolue l'individu, ce qui explique pourquoi le texte bascule souvent dans des digressions sociologiques. Ainsi, quand Bruno fait lui aussi l'expérience de sa liberté, le narrateur s'interroge :

Pouvait-on considérer Bruno comme un individu ? Le pourrissement de ses organes lui appartenait, c'est à titre individuel qu'il connaîtrait le déclin physique et la mort. D'un autre côté, sa vision hédoniste de la vie, les champs de force qui structuraient sa conscience et ses désirs appartenaient à l'ensemble de sa génération. [...] [D]e même Bruno pouvait apparaître comme un individu, mais d'un autre point de vue il n'était que l'élément passif du déploiement d'un mouvement historique (PE : 178).

Le texte prend plaisir à déconstruire la liberté comme principe d'action des personnages en proposant un double déterminisme, socio-historique et biologique. Il présente l'unicité de la conscience individuelle comme un poids, qui ne trouve sa charge que dans l'expérience de la dégradation des corps. Le corps biologique est donc autant un corps-prison pour Bruno qu'un corps-contact, dans le sens où c'est par lui seul que le personnage fait l'expérience de son individualité concrète. Nous voyons que l'argumentaire à l'œuvre dans le texte produit des « attaques machinales contre le narcissisme anthropologique de l'individu » (Roy, 2008 : 154), qui contredisent fondamentalement l'idée véhiculée par la société : celle-ci stipule que l'homme

et la femme ne doivent pas être définis par leur origine héréditaire et sociale, mais prennent place dans un système où chacun peut devenir qui il souhaite (système méritocratique).

Les particules propose donc un affrontement dans le discours sur le corps de l'individu, qui trouve écho dans les sujets abordés par le discours scientifique en ce début de XXI^e siècle.

Dans un ouvrage consacré au déterminisme, Delphine Blitman résume la problématique :

La formulation de la question de la liberté humaine en opposition au déterminisme apparaît ainsi comme une conséquence du développement d'une compréhension scientifique du monde naturel. S'il existe des lois de la nature, si la causalité physique régit l'ensemble des phénomènes physiques, quelle place y a-t-il dans le monde pour la liberté ? (Blitman, 2012 : 147).

À sa manière, le roman apporte des réponses à la tension qui demeure aujourd'hui entre la démarche scientifique pour appréhender le monde et les récits qui habitent notre imaginaire. En proposant une narration scientifique centrée sur la biologie et la zoologie, *Les particules* annonce une solution au mal qui démange les hommes. En avançant que « les variétés se reproduisant par voie sexuelle évoluaient moins vite que celles qui se reproduisaient par clonage » (PE : 267), le texte affirme qu'il est possible pour l'homme de ne plus vivre dans la souffrance, à condition qu'il cesse toute compétition sexuelle et donc toute reproduction sexuée. Michel participe alors à la création d'un nouvel homme, « une nouvelle espèce, asexuée et immortelle ayant dépassé l'individualité, la séparation et le devenir » (PE : 308). Ironiquement, le disciple qui reprend ses travaux fera en sorte que la fin de la reproduction sexuelle ne signe pas la fin du plaisir, et il choisit de multiplier les corpuscules de Krause sur l'ensemble du corps (PE : 312), renouant avec la dimension utopique (véritable matrice pour dire le sexuel) du sexe présenté dans le texte. Sabine Van Wesemael remarque : « en fin de compte, Houellebecq remplace l'homo economicus par l'homo sexualis, comme tout cela est cynique » (2005 : 83). Il est vrai qu'il y a du cynisme⁴¹ dans cette fin des *Particules*, puisque le mythe qui prône l'individu en Mai 68 n'a comme effet pervers que de renforcer une compétition des corps déjà latente dans la nature.

Mais ce sont surtout les procédés discursifs qui vont, tout au long du roman, replacer l'homme dans son état d'animal, l'analyser comme tel, et lui ôter tout espoir de liens harmonieux au monde autrement que par le biais d'une découverte scientifique. Kim Doré note

⁴¹ Bien qu'appartenant à une tradition qui lui est propre, le cynisme moderne rejette avant tout l'idée d'unicité, et les personnages particuliers deviennent surtout le symptôme d'une société en crise, ce qui engage un « processus de dépersonnalisation » (Fustin, 2018 : 288). Avec l'ironie qui s'est « compromise avec la société de consommation » (Schoentjes, 2006 : 306), il faut un nouveau type de discours qui soit à même d'expliquer un réel problématique, sans donner la solution idéale. Proposer, comme solution au problème du rapport à l'autre, l'extinction de l'humanité sexuée rassemble les humanistes avec leur idée du progrès et le discours actuel qui met tous ses espoirs pour l'homme dans la science.

que « l'idée de progrès, plus particulièrement, trouve chez Houellebecq des résonances grinçantes, tandis que la science, au-delà de ses concepts, s'inscrit aussi dans le roman à titre d'imaginaire social » (2002 : 79). L'obsession de l'humain pour la recherche d'une innovation qui viendra toujours plus accroître le plaisir individuel se voit donc encadrée, engloutie, par la réalité des progrès scientifiques. L'issue, pour l'homme occidental, est de réussir avec brio à être la « première espèce animale à organiser les conditions de son propre remplacement » (*PE* : 315). Si le roman relate ainsi en détail les représentations des corps issues de la topique de la libération sexuelle, il est en réalité traversé par les conséquences des graines semées depuis le XVII^e siècle (*PE* : 8). La révolution métaphysique donne lieu à la disparition de l'homme-animal ; en ce sens, les personnages présentés comme personnages-corps sont voués à la souffrance de leur enveloppe individuelle et d'une conscience aliénée aux mythes de leur époque.

2.2. Le corps donné : histoire d'une crise

Le dédoublement du discours sur le sexuel a bien lieu entre une conception du libre arbitre individuel véhiculée par la représentation érotico-publicitaire et les mythes de la libération sexuelle, et une détermination du corps biologique, donnée par la place occupée dans la compétition sexuelle à partir de paramètres socialement établis. La suite de notre étude veut appréhender le fonctionnement causé par cet enchevêtrement de discours hétérogènes sur les personnages. Notre analyse veut étayer une origine symbolique commune au délitement social dans le roman, qui prend différentes formes selon le corps et la situation du personnage. Le sexuel camoufle la recherche de lien, comme l'explique Rita Schober pour qui « derrière la chasse à l'assouvissement sexuel » se profile « la quête sans relâche d'une proximité humaine, d'une familiarité, de l'amour » (2004 : 511). Une problématique latente est décelée derrière la construction des corps morcelée dans le texte. Même si Michel excelle dans le domaine scientifique, les personnages sont de très mauvais chercheurs en ce qui concerne la « proximité humaine ». Si le titre communique des indices sur le délitement de l'individu contemporain (que nous évoquerons ensuite), on peut lire dans le texte houellebecquien une crise générale du don affectif en Occident⁴² (Viard, 2008 : 13-27). Pour Viard, les quatre personnages principaux

⁴² Cette proposition renvoie à la théorie du don de Marcel Mauss, délivrée dans ses travaux d'anthropologie (1924). Dans le fonctionnement d'un groupe, le don est la dynamique d'échange principale : impliquant un retour (symbolique ou non), il entraîne un réel échange dans le groupe. Donner appelle toujours à recevoir en retour (donc et contre-don), ce qui implique un pacte initial fondé sur la croyance en l'honneur du donateur et du donataire. Appliquer cette théorie à la sphère de l'affectivité déplace symboliquement les échanges ; on assiste

n'ont pas reçu ce qu'ils méritaient naturellement (l'amour), ce qui en fait à leur tour de « mauvais donneurs » (Viard, 2008 : 25). Cela explique par exemple pourquoi Bruno et Christiane abandonnent leurs enfants, ou même pourquoi Michel accepte de faire un enfant à Annabelle sans assumer un engagement de paternité une fois l'enfant né. De même, ils sont moins à même de lire les signes de la rencontre, du consentement, du lien ou encore de l'amour (mauvais chercheurs). Nous nous intéresserons dans cette partie à comprendre comment Bruno et Michel se réalisent dans leur quête biaisée de lien, mais aussi comment Annabelle et Christiane, en étant de mauvaises donneuses, livrent leur corps sur le mode du sacrifice et non de l'échange avec les hommes. Il semble bien que l'hétérogénéité des représentations de rapports interindividuels par le corps produise une confusion autour de la définition de rencontre. Par cette lecture, certains motifs symboliques issus de l'imaginaire social de l'époque deviennent des logiques narratives ou référentielles (topoï), qui s'implantent dans ledit texte et créent un réseau. Nous pensons que le personnage de Jane se retrouve dans un système de ce genre. Étant individualisée (nom, histoire personnelle, généalogie), elle se retrouve aussi figurer toutes les mères et femmes *dénaturées* (par extension à l'appellation de « mère dénaturée » dont taxe la grand-mère à propos de Jane). Bien que la narration reste centrée sur Bruno et Michel, il est important d'établir quels sont les comportements de la mère dans la sphère affective, pour pouvoir ensuite penser le rapport des fils à leur corps, mais aussi, par extension symbolique, des autres enfants de la libération sexuelle et des femmes qui, comme Jane, poursuivent un chemin érotique axé sur la reconnaissance narcissique.

2.2.1. Jane et la matérialisation du délitement social par le rapport sexuel

Symboliquement, la crise du don prend la forme d'une mauvaise compréhension des rapports et des rencontres. De sa définition, nous savons que la rencontre implique un contact entre au moins deux personnes, de manière hasardeuse ou non⁴³. La rencontre sexuelle devrait, dans ce contexte, être un moyen de mise en relation de plusieurs individus. Seulement si les esprits sont suffisamment formatés par l'individualisme, il n'y a alors pas de rencontre

alors à un échange d'énergie affective ou amoureuse, qui est brisé ou se meurt. Cette crise affective produit un remplacement effectif de la quête d'amour par la quête sexuelle, autant que symbolique (recherche de plaisir ou de reconnaissance narcissique plutôt que de lien). Analyser Houellebecq à partir du don maussien invite Viard à penser les dynamiques de lien social présentes dans le mouvement de libération sexuelle. Le texte invite explicitement à une réflexion sur les concepts de « libération », de « libre disposition de son corps », mais aussi de « rencontre » et d'« échange ».

⁴³ Nous nous appuyons sur la définition que donne *Le Robert* de « rencontre » (2020), accessible en ligne : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/rencontre>.

symbolique malgré la rencontre effective des corps (son objectif, le lien à l'autre, ne s'établit pas). Sur les risques de la vie en société ultra-individualiste, Jacques Généreux remarque : « Seuls les corps humains sont liés entre eux, mais les corps ne sont que des objets instrumentalisés par des esprits parfaitement déliés » (2008 : 231). Le personnage de Janine représente cette incapacité à lier, comme le montre le texte par sa « rencontre » avec le père de Michel : « Le mot de “rencontre” n'est d'ailleurs qu'une manière de parler ; car de rencontre, il n'y en avait réellement pas eu. Ils s'étaient croisés, ils avaient procréé, et c'est tout » (PE : 256). La rencontre est réduite à un croisement des corps, véhiculant le sentiment qu'aucune conséquence ne peut advenir de ce moment de réunion. L'arrivée d'un enfant, dans ce contexte, devient donc un imprévu, qui empêche de penser le rapport sexuel comme un croisement, mais oblige à reconnaître le lien implicite dans l'idée de rencontre.

Le texte dépersonnalise par ailleurs les rencontres dans les lieux de sexualité ouverte qui, nous l'avons vu, peuvent aussi se lire dans une certaine conformité à la sélection sexuelle des corps. Le narrateur rapporte les mouvements des participants dans le Lieu du Changement sur le mode du croisement : « Quelques humains circulaient dans le camping, les rayons de leurs lampes de poche se croisaient » (PE : 101). La circulation des hommes au sein d'un espace commun n'implique donc pas nécessairement une rencontre, et le choix du narrateur de remplacer l'homme par l'objet (le rayon de lampe) se comprend comme l'impossibilité de croiser d'autres êtres, même au Lieu. À partir de symboles de libération sexuelle et de la figure de Jane, le texte établit lexicalement l'erreur rencontrée par cette période de revendication. Une sexualité réduite à un croisement d'esprits formatés, une incapacité accrue à produire une réelle rencontre par les corps, la recherche de contacts inconséquents.

Le personnage de Jane, traité par ailleurs de manière très négative⁴⁴, découle d'un mythe caricaturé de la femme « libérée », qui use de son corps comme bon lui semble, entraînant derrière elle un fort désordre symbolique ; celui-ci heurte la formation du rapport de Michel et Bruno à leur propre corps et à l'altérité. La mère reste la figure du lien par excellence, pourtant la mère dénaturée qui œuvre dans *Les particules* ne sait tout simplement pas comment vivre un lien d'amour à l'Autre. Au-delà de ses abandons, Jane fréquente des jeunes hommes de l'âge de ses fils, ce qui lui donne des airs de femme fatale (ou de pédophile), qui se caractérise par

⁴⁴ Jane est travaillée comme symbole de l'étape franchie lors de la révolution sexuelle (connotée négativement) dans le texte. Mais c'est aussi dans l'apparente aisance qu'elle a avec son corps (multiplication des partenaires) contre la haine qu'elle ressent envers Annabelle (la considère comme supérieure dans la compétition sexuelle), que Jane est traitée de manière négative. Le texte montre les descriptions inhumaines de son corps vieux et mourant à la fin de la seconde partie du roman : une « créature brunâtre », d'une « extrême maigreur », au « teint terreux » (PE : 255). Bruno multiplie alors les insultes à son égard (« tu n'es qu'une vieille pute », « Je pisserais sur tes cendres » [PE : 256]).

« l'irresponsabilité de l'enfant associé à la sexualité de l'adulte » (Maingueneau, 2002 : 50). Maingueneau remarque d'ailleurs que ce vampirisme sexuel instaure un « désordre dans les générations, sous la poussée d'une sexualité sauvage » (2002 : 51). Jane, que l'on pourrait presque qualifier de personnage antagoniste, est la cause de la blessure exprimée par le texte. Celle-ci se définit pour Bruno Viard comme « la privation de la participation à la vie commune, le sentiment d'exil et de dérégulation ontologique » (2008 : 68). En fait, puisque l'imaginaire houellebecquien convoque de nombreux motifs issus de la représentation de la libération sexuelle (mère dénaturée, lieux de sexualité ouverte, vision hédoniste du sexuel), Jane incarne les réelles conséquences, selon le roman, de cette libération. Elle est la femme, dernier rempart à la notion de famille, qui refuse de porter le poids du lien. Elle est celle à cause de qui les personnages sont jetés dans une lutte sexuelle sans arme, sans amour, sans certitude. En cela, la blessure qui regroupe les frères, et aussi celle des personnages féminins dans leur rapport à cette féminité, se retrouvent symboliquement dans le personnage de Jane.

Sa disparition à la fin de la seconde partie du roman survient après la mort de Christiane, qui est aussi une mère dénaturée. En dernière partie, Annabelle meurt, séparée textuellement des autres personnages féminins grâce à sa douceur et sa tendresse (sera traitée en fin de chapitre). L'effacement de Jane, au lieu de donner naissance à un « remède » de cette blessure, cause l'effacement progressif de tous les personnages. Cette lecture implique un certain pessimisme dans le discours véhiculé par l'imaginaire du texte, selon lequel on ne peut réparer la blessure originelle, malgré la mort biologique de son personnage-symbole. L'exil du monde, des gens, la rupture dans le lien à l'autre, à la communauté et en dernière instance à la famille, provoquent chez les personnages un désordre dans leur rapport à l'altérité. Que ce soit dans les descriptions du narrateur (« l'orage finit par éclater, dispersant les corps dénudés » [PE : 18]) ou dans le choix des partenaires sexuels des personnages (« ce [Annick] n'était vraiment pas une jolie fille, mais sa chatte était attirante » [PE : 74]), le texte réduit systématiquement la substance que représente l'individualité à son corps, ou par réduction, à ses organes génitaux. Les réductions sexuelles opérées par le texte houellebecquien se lisent comme une conséquence de cette dérégulation puisque les personnages, n'ayant pas appris à établir de rapport désintéressé à l'Autre, se montrent incapables à leur tour de traiter leurs semblables avec amour.

2.2.2 Michel et Bruno : les scripts de la rencontre

Michel et Bruno sont des demi-frères qui, bien qu'ayant grandi séparément, connaissent des enfances similaires. Négligés par leurs parents, ils vivent tous les deux chez leur grand-

mère et découvrent à l'adolescence qu'ils fréquentent le même lycée. Cette possibilité de lien qu'ils auraient pu tisser plus jeune et qui leur est refusée traduit dans le texte le « symbole d'une dislocation familiale abjecte⁴⁵ » (*PE* : 61). Malgré une blessure commune, les trajectoires de Michel et Bruno diffèrent, et ils communiquent chacun un des discours dominants à l'œuvre dans l'imaginaire du texte : le discours scientifique pour Michel et le discours médiatique pour Bruno⁴⁶. À partir de cette lecture, les différences présentées dans le rapport à la sexualité chez Michel et Bruno doivent se lire, selon Murielle Lucie Clément, avant tout comme « un paravent à l'idéologie des personnages » (Clément, 2003 : 192) : ils incarnent bien une catégorie particulière de personnages (le dépressif jette un regard biaisé sur le réel) et un discours particulier. Jacques Généreux remarque, quant à lui, sur le problème de déliaison sociale : « Si les individus sont des particules élémentaires mues par des forces strictement indépendantes, il n'y a que deux façons d'éviter la guerre nucléaire permanente (le choc des atomes) : soit l'isolement des atomes (dissociété), soit leur fusion » (Généreux, 2008 : 361). Au-delà du titre et du schéma narratif du roman⁴⁷, le texte joue sur un parallélisme constant entre les deux frères. Pour limiter nos propos sur leur parcours respectif, nous étudions majoritairement leur trajectoire dans la première partie du roman (« Le Royaume perdu »).

Le script de la rencontre, avant l'âge adulte, s'effectue dans *Les particules* par le toucher innocent et enfantin. Si un personnage touche un autre avec sa main, il faut que le personnage destinataire accepte ce contact. S'il le refuse, la blessure est assurée ; s'il l'accepte, le lien peut se réaliser. Selon la psychanalyste Évelyne Sechaud, « le contact cutané, la chaleur d'un corps vivant fournissent des sensations essentielles de sécurité plus liées à la pulsion d'attachement qu'à la pulsion sexuelle » (2012 : 125). Nous théorisons ces moments importants comme le topos de la mise en texte de l'attachement. La crise du don affectif cause une crise de l'attachement et plonge le personnage dans la tristesse. Puisque Jane est incapable de leur donner ceux qu'ils méritent par leur naissance (un contact), les personnages construisent leur rapport à l'affectivité à partir de leurs expériences personnelles. Michel vit dans une certaine

⁴⁵ Dans son essai sur l'abjection, Julia Kristeva affirme que l'abjection provoquée par la souillure (du lien ou du corps) entraîne une profonde tristesse (1980 : 38). Bruno délié et humilié à l'école est donc le personnage le plus triste et le plus blessé du roman, d'où ses comportements excessifs.

⁴⁶ Laurence Dahan-Gaida explique que « le discours de Michel tend vers le détachement et l'impersonnalité de la science, tandis que celui de Bruno est nourri par l'expérience personnelle, qui fournit sa matière vive à la littérature » (2003 : 99).

⁴⁷ La théorie de Bohr est en effet utilisée pour structurer le roman. Les vies symétriques, mais pourtant différentes des frères illustrent le mouvement que font les particules (Dahan-Gaida, 2003 : 11-13). On assiste donc à des séquences anodines où la vie des frères se rapproche sans qu'ils se voient ou se touchent : « Exactement comme son demi-frère et au même moment sans le savoir, il [Bruno] contemplait stupidement, et pendant des heures, les tubulures de son radiateur » (*PE* : 166). Pour plus d'explications sur la structure des *Particules* et la théorie scientifique exposée, voir Dahan-Gaida (2003, 93-114) et Christian Monnin (1999 : 11-28).

mesure cette dimension affective dans son enfance, tandis que Bruno s'en voit d'avantage privé. La main est le signe d'une connexion (sexuellement) désintéressée à l'autre.

Bruno grandit sans amour, et son enfance est douloureuse : « Le premier souvenir de Bruno datait de ses quatre ans, c'était le souvenir d'une humiliation » (*PE* : 38). Construit sur des humiliations répétées (les filles de l'école en Algérie qui l'ignorent, Brasseur et ses amis au collège qui le violentent, etc.), ce personnage témoigne dans le roman un certain acharnement à sa quête de lien. Il cherche avec frénésie l'amour, le lien et la reconnaissance par les autres de sa valeur individuelle. Quand sa grand-mère le prend par la main pour rentrer de l'école, Bruno refuse symboliquement ce toucher : « il avait honte en voyant cette petite femme vieille, cassée, sèche, qui le prenait par la main. Les autres avaient des parents » (*PE* : 40). Seule présence affective dans sa vie, la grand-mère de Bruno adore lui cuisiner des plats, et on sait que Bruno aura par la suite de nombreuses crises de boulimie. Les années passées avec sa grand-mère montrent deux informations essentielles : Bruno refuse l'attachement en ayant honte du contact avec sa grand-mère (en raison de sa vieillesse) ; mais la nourriture est déjà présente pour lui permettre d'effectuer un transfert, et il remplace le manque affectif par le plein alimentaire⁴⁸.

L'enfance de Bruno est marquée par deux temps forts qui sont les titres de deux chapitres : « L'Animal Omega » (*PE* : 43) et « Tout est la faute de Caroline Yessayan » (*PE* : 51). Le déterminisme biologique qui place les jeunes dans le groupe situe Bruno « en bas de la hiérarchie sociale définie par ce qu'on pourrait appeler le "capital sexuel" de chaque individu » (Biron, 2005, 36). Ce « capital sexuel » donné par l'état du corps est refusé par Bruno, perdant de la compétition. Les scènes dans lesquelles il essaie en vain de se socialiser avec des femmes et des filles pour obtenir un quelconque rapport sont constituées d'échecs successifs, tantôt humoristiques, tantôt intensément pathétiques. Mais les humiliations violentes et à répétition de Bruno dans sa jeunesse sont moins ce qui le marque que la rupture unique, définitive, qui définit la dynamique du reste de sa vie, celle de la misère sexuelle. Dans le chapitre « Tout est la faute de Caroline Yessayan », Bruno s'assoit à côté de cette camarade de classe après que son béguin Patricia ait choisi Brasseur, son ennemi :

Vers la fin du film, après y avoir pensé pendant plus d'une heure, il posa très doucement la main gauche sur la cuisse de sa voisine. Pendant quelques secondes merveilleuses (cinq ? sept ? sûrement pas plus de dix), il ne se passa rien. Elle ne bougeait pas. Une immense

⁴⁸ De nombreux commentaires portent sur la décharge des personnages houellebecquiens, et il apparaît que « le vomissement est un substitut de l'éjaculation » (Schuerewegen, 2004 : 46). Que l'éjaculation prenne une dimension pathologique comme le vomissement et la boulimie, ou qu'au contraire le rapport boulimique à la nourriture se comprenne comme un besoin de jouir à tout prix, choisir de réunir ces deux motifs (qui occupent toute la vie de Bruno) montre que, dans son cas, son corps est un attribut douloureux qui dénote toujours une tension entre lui et le monde.

chaleur envahissait Bruno, il était au bord de l'évanouissement. Puis, sans dire un mot, sans violence, elle écarta sa main (PE : 52).

Alors que le contact avec sa grand-mère lui provoquait un certain dégoût, Bruno est l'initiateur de ce script, mais l'attachement recherché est refusé. L'enfant l'enregistre comme l'impossibilité d'exprimer son innocence et sa douceur, puisque ce geste est « antérieur à toute sexualité, à toute consommation érotique » (PE : 52). Le narrateur nous apprend qu'en réalité Caroline voulait que Bruno se rapproche d'elle, mais « elle espérait vivement, ce soir-là, qu'il lui prendrait la main » (PE : 52). Il faut donc lire ce chapitre comme le moment dans la vie de Bruno où se croisent la « consommation érotique » enjointe par la société et la tendresse innocente qu'il a en lui ; puisque personne ne voudra de sa tendresse, que Caroline sexualise en quelque sorte ce mouvement brut et naïf qu'est la main de Bruno sur sa cuisse, alors celui-ci se condamne à errer exclusivement dans un monde de sexualité. Il tente de prendre pouvoir sur les autres en objectivant leur corps, les transformant en objet de désir, et en se masturbant dessus⁴⁹. Bruno aurait très certainement pu toucher le bras de Caroline, mais il « n'imaginait pas qu'elle [la cuisse dénudée] puisse l'être en vain » (PE : 53). Sans éducation à l'altérité et au consentement, Bruno provoque un contact qui n'est pas conforme aux attentes de Caroline, la réceptrice, et elle doit donc refuser la réciprocité de l'échange. Le narrateur va même s'attacher à détourner le titre du chapitre pour faire émerger la critique qui sous-tend cette impossible socialisation puisqu'il dit à la fin de l'épisode : « tout était de la faute de la minijupe de Caroline Yessayan » (PE : 53). Cette minijupe qui dévie le titre du chapitre et le geste de Bruno est le symbole du « libéralisme sexuel », et Caroline a un « mouvement de pudeur à l'ancienne » (Viard, 2008 : 22), prise entre deux discours sur la séduction, comme Annabelle. Cela provoque une vive confusion pour l'homme que sera Bruno. Tirailé entre deux temps, deux époques, il aurait pu nouer une relation authentique avec Caroline, mais cela s'avère impossible dans ce réel dicté par une normativité sexuelle féminine et complexe, car alors incompréhensible. Il aura souvent recours à la réduction sexuelle qui est une déréalisation, et cela informe qu'il ne peut pas supporter l'altérité ni tout ce qui est « atrocement réel » (PE : 115).

La sexualité de Bruno, qui commence vraiment avec Annick dont il a honte, se construit sur le mode de la pathologie. On peut parler d'addiction sexuelle plus que de sexualité

⁴⁹ Bruno Viard considère les masturbations frénétiques de Bruno comme le signe le plus fort de sa déliaison : « La masturbation c'est ce qui demeure quand on a perdu tout le reste, quand les relations humaines ont atteint leur degré zéro » (2007 : 34). Il est vrai que la masturbation est aussi une pratique qui ne requiert pas d'investissement social et affectif, une pratique solitaire en soi, ne nécessitant que sa propre main (et empêche donc le risque de rejet essentiel au script de la rencontre), exacerbée dans le cas de Bruno (voyeurisme).

hédoniste⁵⁰, car Bruno multiplie les corps sans jamais prendre vraiment en considération les autres. Obsédé dès son plus jeune âge par les femmes, par leurs vulves et, au paroxysme de sa frustration, par la vulve de sa mère (*PE* : 70), Bruno grandit dans la conscience lucide de sa place dans la hiérarchie des corps. Cela augmente son désir déjà présent : « Bruno se branlait trois fois par jour. Les vulves des jeunes femmes étaient accessibles, elles se trouvaient parfois à moins d'un mètre ; mais Bruno comprenait parfaitement qu'elles lui restent fermées » (*PE* : 60). La vulve constitue pour Bruno son paradis sur Terre, la quête de sa vie, la consolation de sa solitude. Il oscille alors entre cette douloureuse acceptation (elles sont là, mais pas pour lui) et des crises où il refuse ce capital sexuel qui est le sien et veut plonger dans le mythe de la liberté sexuelle en jouissant du plus de corps possible, consentants (comme c'est le cas avec Christiane) ou non (on peut penser à la scène avec son étudiante Adjila).

De son côté, Michel est un petit étrange, « considéré comme un enfant à part » (*PE* : 32), passionné par la nature et l'organisation du monde animal, il remarque très tôt qu'il ne partage pas le même intérêt que ses camarades concernant la socialisation, et celle avec les filles en particulier. Ses comportements sont en inadéquation avec la société de son temps, puisque le narrateur nous informe qu'il « ne pouvait supporter la dégradation naturelle des objets » (*PE* : 163), présentant déjà un rapport problématique au temps et à l'usure. Contrairement à Bruno, Michel connaît un lien profond avec des femmes pendant sa jeunesse. Il y a sa cousine Brigitte, rapidement évoquée, qui a l'habitude de le prendre « par les mains » (*PE* : 33) et de jouer avec lui dans des prés. La rencontre avec Annabelle est aussi déterminante, puisque Michel se montre incapable de lire les signes du désir de son amie, et l'on comprend qu'il n'a vraiment pas d'intérêt propre pour la vie érotique, pour le plus grand malheur d'Annabelle⁵¹. La vie sexuelle du scientifique se caractérise par une profonde indifférence, du fait de se sentir « détaché de son corps » (*PE* : 259). Sa première relation sexuelle avec une femme s'avère « un moment pénible » (*PE* : 127), puisqu'il doit maintenir

⁵⁰ « L'addiction sexuelle se distingue du libertinage : s'ils ont en commun la multiplication des expériences sexuelles, le libertinage vise la qualité, l'addiction vise la quantité » (Sechaud, 2012 : 128). Dans le cas de Bruno au Lieu du changement, la douleur liée à la frustration sexuelle est soulignée : il souhaite « baiser un bon coup » (*PE* : 98), ce qui n'arrive pas et lui provoque une douleur « à la bite » (*PE* : 98). Ensuite, lors des tentatives de séduction infructueuses de Bruno, le narrateur établit le lien direct entre l'esprit et le corps : « La frustration sexuelle crée chez l'homme une angoisse qui se manifeste par une crispation violente, localisée au niveau de l'estomac » (*PE* : 132) nous apprenant que « l'organe lui-même est douloureux, chaud en permanence » (*PE* : 132). On peut aussi mentionner la même douleur quand Bruno évoque l'échec de son mariage : « mon pénis était chaud, douloureux, gonflé » (*PE* : 196).

⁵¹ Bruno remarque que « tout se barr[e] en couilles » lorsqu'il réalise que Michel et Annabelle « se prenaient moins facilement la main » (*PE* : 77) à dix-sept ans, signant la fin d'un attachement égal et réciproque. Leur problème n'est pas tant qu'ils ne s'aiment pas, mais plutôt qu'ils n'aspirent pas à la même vie érotique sans pouvoir se le dire (Annabelle veut suivre un script de vie érotique conforme à ceux que produit l'imaginaire collectif, tandis que Michel s'en va vers le chemin bien souvent oublié des asexuels).

son érection sans pour autant éprouver du plaisir. Il est asexuel, car même ses rapports sexuels avec Annabelle adulte se teintent de réflexion spirituelle, d'émotion, sans qu'il n'éprouve jamais de plaisir.

Michel est pourtant attentif aux gens autour de lui, notamment à sa grand-mère, qui remplit un rôle maternel, affectivement et matériellement. Si l'histoire avec Annabelle nous montre un adolescent déjà parfaitement délié, le coma et la mort de sa grand-mère apparaissent comme l'élément définitif de l'interruption de son lien au monde :

Michel lui prit la main ; il n'y avait que sa main qu'il parvienne tout à fait à reconnaître. Il lui prenait souvent la main, il le faisait encore tout récemment, à dix-sept ans passés. Ses yeux ne s'ouvrirent pas ; mais peut-être, malgré tout, est-ce qu'elle reconnaissait son contact. Il ne serrait pas très fort, il prenait simplement sa main dans la sienne, comme il le faisait auparavant ; il espérait beaucoup qu'elle reconnaisse ce contact. [...] Michel demeura dans la salle environ un quart d'heure, tenant la main de sa grand-mère dans la sienne [...], en somme rien n'était perdu (*PE* : 90-91).

Le contraste avec le récit de la mort du grand-père de Bruno ou de la douleur provoquée par le refus de Caroline quand ce dernier veut lui prendre la main est saisissant, tant Michel reconnaît toute son individualité à sa grand-mère et le lien fort qu'ils ont créé. Il est étonnant de voir chez lui ce genre d'« acharnement » à l'attachement, mais les allusions constantes dans ce passage au contact de la main de la grand-mère endormie dans celle de son petit-fils sont significatives. Opposant l'attachement connu à l'enfance et la douleur de la séparation, la scène marque en effet l'arrivée de Michel dans la vie d'adulte. La quête de sa vie, liée à la souffrance de la dégradation des corps et des objets, peut aussi être lue à la lumière de la mort de sa grand-mère. Les derniers mots de cette première partie animalisent Michel, pris sur le fait de sa vulnérabilité, après la mort de sa grand-mère. Comme un chien sans maître, Michel se fait voir tel qu'il est, animal fragile et apeuré, jeté dans ce vide existentiel que sera sa vie :

Il se passa environ deux minutes, puis on entendit une sorte de *miaulement* ou de *hurlement*. Cette fois, Brigitte se précipita. Michel était enroulé sur lui-même *au pied du lit*. Ses yeux étaient légèrement exorbités. Son visage ne reflétait rien qui ressemble au chagrin, ni à *aucun autre sentiment humain*. Son visage était plein d'une *terreur animale et abjecte*⁵² (*PE* : 93, nous soulignons).

Le vocabulaire volontairement zoologique localise Michel en marge de l'humanité et il garde cette place toute sa vie. Le royaume de l'enfance ferme ses portes à jamais. Sans lien à son corps et donc à son individualité ou son humanité, Michel s'efface progressivement du roman

⁵² Fin de la première partie du roman.

et de la vie. La narration mélange alors les éléments⁵³, sans pouvoir s'attacher à une réalité spatio-temporelle, consciente de l'espace vide qui entoure ce personnage.

Les deux frères arrivent donc à l'âge adulte sans avoir pu établir un attachement effectif et durable : la grand-mère de Michel meurt juste avant l'entrée à l'université de Michel (étape importante pour entrer dans la vie autonome) ; Bruno, seul depuis le collège, commence ses études avec une frustration sexuelle grandissante, signe de sa déliaison. Bruno est profondément ancré dans la souffrance de l'instant présent et Michel complètement déconnecté, mais des moments de plénitude se trouvent pour ces deux personnages en marge du monde⁵⁴. Même s'ils connaissent un attachement véritable respectivement avec Christiane et Annabelle à quarante ans, nous avons vu que les forces dominant l'imaginaire du roman ne laissent aucune chance pour un bonheur authentique à deux. Dans un monde dominé par « l'individualisme affectif » (Viard, 2007 : 41), Bruno et Michel devraient compter l'un sur l'autre, mais ils sont de mauvais donneurs et n'arrivent jamais vraiment à se comprendre. Pour Bruno, la séparation d'Annabelle et de Michel lui prouve l'inhumanité de ce dernier (car Annabelle a un capital sexuel important) : « Tu n'es pas humain [...]. Je l'ai senti dès le début » (PE : 180). En retour, quand Bruno fond en larmes, Michel ne le console pas. Ennuyé par ses plaintes, Michel coupe le son de l'émission animalière diffusée à la télévision : « il [Michel] fut surpris d'entendre à nouveau la voix de Bruno » (PE : 185). Aucun des deux ne reconnaît dans l'autre son humanité. Bruno est donc trop homme-animal et Michel pas assez homme-corps, ils ne se comprennent jamais. Dans les moments où l'existence est moins douloureuse, ils acceptent ou provoquent même le rapport fraternel : « ton frère. Bruno » (PE : 224) signe-t-il une lettre alors qu'il est avec Christiane. La relation se rompt définitivement après la mort de Jane, et les frères se quittent sans même se dire adieu (PE : 263), trop définitivement éloignés l'un de l'autre pour

⁵³ En quittant la France, lieu des morts, Michel distingue par l'avion « l'uniforme couleur des champs. Les champs étaient bruns, parfois verts, mais toujours ternes. La banlieue parisienne était grise » (PE : 293). Une fois en Irlande, on assiste à un nouveau mélange, cette fois dans la lumière de sa fin de vie : « il marchait dans la présence du ciel. [...] Dérivant rapidement à l'horizon, des nuages formaient une masse lumineuse et confuse, d'une étrange présence matérielle » (PE : 303). La vision à distance permise par le hublot d'un avion révèle les fausses distinctions (« mais toujours ternes »), tandis que la fin de vie de Michel se raconte loin des hommes, près des éléments à caractère religieux et d'une existence profondément spirituelle.

⁵⁴ Cette situation similaire se vit au Lieu du Changement, symbole du monde de leur mère : « Il [Michel] se sentait séparé du monde par quelques centimètres de vide, formant autour de lui comme une carapace ou une armure » (PE : 86). Au même endroit, près de vingt-cinq ans plus tard : « il [Bruno] n'était plus nulle part ; lentement et par degrés son esprit montait vers le royaume du non-être, vers la pure extase de la non-présence au monde. Pour la première fois depuis l'âge de treize ans, Bruno se sentit presque heureux » (PE : 131). Leur unité se trouve dans ce vers quoi ils tendent : le retour à l'origine (unité ou néant). Que ce soit le « royaume perdu » ou le royaume à venir (la mort), ils vivent un présent problématique, si bien que la dernière partie du roman, de laquelle Bruno est complètement absent et qui relate la disparition de Michel, peut se lire comme une conclusion physique et métaphysique du narrateur qui coïncide avec un « accomplissement du moi » pour les personnages (Schober, 2004 : 511). Il en va de même pour la dernière partie de *Plateforme*.

pouvoir communiquer. Le lien qu'était la mère, aussi malade et dysfonctionnel soit-il, demeure malheureusement le seul qui les connecte au monde humain, à la réalité. Après la mort de la mère, comme le souligne Neli Dobрева, on peut d'ailleurs soutenir que les frères disparaissent physiquement et émotionnellement (Bruno prend des antidépresseurs, Michel ne parle plus) (2007 : 236). Le corps problématique initial, celui de la mère, le fantasme du corps parfait, s'envole de son côté vers le non-être et la décomposition.

2.2.3 Annabelle et Christiane : la destruction du corps

En ce qui concerne les personnages féminins, nous savons que leur destin, pour la plupart, est funeste. Les rôles attribués à la femme avant la libération dans l'imaginaire social permettent le maintien des valeurs patriarcales, grâce à la stabilité des figures de mère et d'épouse. Dans la représentation pornographique, Maingueneau remarque que la femme s'établit en dehors du rôle de mère : « sexe et bouche, béance affamée, c'est un être qui échappe à l'univers de la maison, du foyer et du linage, celle à qui l'on ne peut se fiancer » (2002 : 50). Dans le registre de la sensualité, elle s'inscrit donc exclusivement du côté de la sexualité et non de la maternité. Deux normes, qui plus est contradictoires, se rencontrent dans le corps féminin. La résolution de cette tension dépend de l'auteur et des références dans lesquelles il s'inscrit. Sur ce sujet, Huston distingue trois types de narration pour la femme : la fin d'une romance annonce le mariage, tandis qu'en littérature érotique, si la femme est perçue comme sujet elle connaît alors une punition pour sa transgression morale. Si la femme est objet, on peut presque toujours assister à une fin de son corps analogue à celle du texte en question : l'issue est donc la mort (ou aussi la punition) (Huston, 1982 : 64-66). La destruction du corps féminin implique bien une adhésion à la représentation pornographique, mais vue selon un angle d'ensemble, ce qui contredit sa tradition (on a accès une scène spécifique). Dans les romans étudiés, si l'auteur tue systématiquement ses personnages féminins, il faut s'interroger sur la nature de ces morts pour comprendre la critique établie derrière ces fins malheureuses.

Comme cela a été évoqué en traitant des pornotypes, la dissection symbolique du corps de la femme est un moyen pour sortir de la tension que son statut implique. Dans le roman, les considérations sociohistoriques du narrateur traduisent une certaine critique, qui verrait dans la fin de la famille une conséquence de la libération sexuelle des femmes. En ce sens, on peut affirmer qu'est privilégié « le rôle *domestique* de la femme et de la mère *utile* » (Soares, 2010 : 132, souligné dans le texte), bien que les personnages féminins mis en scène ne répondent que de loin à ces fonctions. De même, le narrateur avance que les seuls êtres pouvant

faire preuve d'un « esprit de dévouement et d'amour » sont « généralement des femmes » (PE : 91). Sans adhérer directement à cet idéal, les féminités⁵⁵ présentées dans *Les particules* restent rassurantes pour l'homme, que ce soit la femme aux caractéristiques pornographiques comme Christiane, ou bien celle aspirant à une maternité toujours refusée, comme Annabelle. Il est possible d'exclure Jane de cette généralisation des féminités, puisque son statut de femme est biaisé par sa charge symbolique excédant son corps singulier (elle représente une idée ou un mouvement avant tout) et son aspect de mère dénaturée. Les représentations sont contrôlées et délimitées par le masculin, qui ne peut comprendre la maternité et refuse l'idée d'une érotique autre que phallogcentrique.

Les aveux de Christiane sur sa sexualité débridée répondent bien à une normativité pornographique, dont la transgression « ne dérange ni l'ordre social ni les discours qui fondent, légitiment et garantissent cet ordre » (Mayné, 2001⁵⁶). En effet, la femme pornographique expérimente une sexualité stérile qui peut donc se répéter de manière spectaculaire sans jamais s'altérer (changements du corps liés à l'usure ou la maternité). Christiane est mère, mais rejette ce rôle comme l'a fait la mère des héros, en confessant toutefois qu'il s'agit plus de peur que de désintérêt (PE : 148). La femme pornographique se mesure aux autres corps, mais elle n'est pas jalouse et ne recherche pas l'exclusivité sexuelle de son partenaire. Christiane décide ceci après avoir écouté les plaintes de Bruno : « tu as besoin de vacances et tu as besoin de jouir, avec plein de femmes différentes » (PE : 214), ce qui entraîne la première scène échangiste du roman et renforce l'idée selon laquelle la jouissance est proportionnelle à la quantité de corps et non à la qualité du rapport sexuel ou de la relation des partenaires.

Annabelle de son côté, sans renoncer à la sensualité féminine, s'inscrit dans un autre ordre de féminité. Elle est la « possibilité d'amour » (Soares, 2010 : 128) qui ne se réalise pas, la mauvaise lectrice des magazines qui a passé sa vie à chercher l'homme promis par ses lectures. Comme Christiane, elle n'oppose aucune résistance à la volonté masculine : « *Il m'a demandé d'avorter. Je l'ai fait, mais en rentrant de l'hôpital j'ai su que c'était fini* » (PE : 234, nous soulignons). La limite d'Annabelle, c'est son désir d'enfants, qu'elle fait taire pour coïncider à l'image de femme attendue chez une fille de dix-sept à trente ans environ, mais qui la rattrape inlassablement, selon la fin de cet extrait. Michel sait qu'elle est la femme qui peut rester « malgré le sang et la souffrance » (PE : 238), et il n'ose pas refuser de lui faire un enfant quand

⁵⁵ Nous entendons par féminité les différentes figures de femme pouvant être représentées. On pourrait poser de degrés de « féminin » et de « masculin » selon le type de féminité. Par exemple, la femme-mère qu'Annabelle aspire à être est loin des représentations virilisantes de la femme pornographique. C'est une féminité qui se place exclusivement dans les clichés du féminin et diffère de la féminité présentée par Christiane.

⁵⁶ Vu dans Authier, 2002 : 210.

elle le demande, malgré son dégoût de l'espèce. Le destin présumé d'Annabelle voudrait que sa grande capacité à aimer se réalise sur un enfant innocent, mais elle ne rencontre que des hommes mal intentionnés qui, de plus, lui refusent la maternité. Le narrateur s'en désole après sa mort : « Annabelle [...], malgré sa beauté, n'avait pas connu l'amour ; et maintenant elle était morte. Son corps reposait à mi-hauteur, désormais inutile [à la reproduction], *analogue à un poids pur, dans la lumière* » (PE : 287, nous soulignons). L'idée d'un poids pur rappelle autant son échec d'enfantement, que la libération du poids du corps à sa mort.

Le déterminisme biologique du corps se vit chez les femmes comme une tare qui s'alourdit au fil des ans. Le roman présente aussi des personnages, comme Bruno l'est chez les hommes, qui sont des féminités toujours déjà refoulées de la société. Prenons l'exemple d'Annick : sa mort est prévisible. Le texte établit sur la même page un lien causal entre le fait qu'elle est « trop humiliée par son physique » (PE : 152) pour se déshabiller et sa mort (au paragraphe suivant) qui la laisse dans « une mare de sang » (PE : 153), défigurée. La destruction du corps d'Annick se lit clairement comme l'impossibilité pour cette fille de coïncider aux codes de féminité dictés par la société érotico-publicitaire, donc d'accepter de vivre avec son corps. Quant à Christiane, elle se révèle aussi être complexée par son âge, désabusée par sa vie : « J'aimais la vie, dit-elle encore. J'aimais la vie, j'étais d'un naturel sensible et affectueux, et j'ai toujours adoré faire l'amour. Quelque chose s'est mal passé ; je ne comprends pas tout à fait quoi, mais quelque chose s'est mal passé dans ma vie. » (PE : 149). Un commentaire similaire est donné sur la vie d'Annabelle (PE : 233-234), si bien que ces femmes, ayant fait l'expérience de leur liberté individuelle par le corps, ont l'impression d'être les premières victimes du sort, sans l'avoir provoqué. La souffrance dans l'œuvre Houellebecquienne traverse tous les personnages, mais pourquoi les femmes connaissent-elles un destin aussi morbide et rapide ? Les morts de Christiane et Annabelle se dessinent à travers tout le roman. Le texte introduit une sorte de réseau idéologique lié à la sexualité hédoniste et y construit des conséquences désastreuses. Nous l'avons vu pour la puberté d'Annabelle. Murielle Lucie Clément a avancé l'idée selon laquelle le destin des femmes était une punition à un type de « mauvaise féminité », celle qui a « détruit la famille », véhiculée par l'imaginaire social (Clément, 2003 : 67). En travaillant l'imaginaire d'après la libération sexuelle, Houellebecq reprend évidemment cette perspective de la condition féminine sauf qu'il imagine des fins de vie à la croisée de différents discours. Annabelle, absorbée dans les discours ambiants sur son rôle de femme, va jusqu'à se tuer à cause de sa stérilité ; Christiane fait de même, du fait de son incapacité nouvelle à être un corps disponible (elle devient paraplégique), selon le discours de la sexualité hédoniste. Ces femmes ne peuvent donc vraiment pas survivre en étant incapables

de remplir les rôles qui, pour elles, leur assurent d'être des femmes accomplies (et restent dictés par un imaginaire collectif encore patriarcal).

De son hypothèse centrale, à savoir l'idée que la libération sexuelle a ses limites (que fait-on des corps jugés laids et des corps trop vieux ?), le texte propose de nouvelles conclusions aux scripts suivis par les personnages féminins. Annabelle ne pourra pas mener une sexualité libre puis une vie conjugale saine, telle que promise par les magazines. Christiane aimerait pouvoir faire comme si elle n'avait pas d'enfant et ne s'usait pas dans des sexualités à caractère pornographique, mais son corps finit par se briser. Cette représentation de la femme brisée rejoint celle mobilisée dans les discours sur la vieillesse : « on peut dire que le corps âgé, des femmes en particulier, se saisit prioritairement sous l'angle de leurs maladies » (Kérisit, 2001 : 130), leur accordant souvent un « corps osseux, potentiellement friable, cassable et fragile » (Kérisit : 133). C'est dans la scène échangiste au cours de laquelle le corps de Christiane se casse, que se condense cet imaginaire du vieillissement féminin :

Tout à coup elle poussa un cri bref, unique. Le type derrière elle, un grand costaud aux cheveux frisés, continuait à la pénétrer consciencieusement, à grands coups de reins ; son regard était vide et un peu inattentif [...]. Christiane *avait basculé sur le côté, son corps était tordu par la souffrance* (PE : 246, nous soulignons).

La souffrance physique est le seul motif visible au moment de l'accident de Christiane, puisque sa position et son cri sont cyniquement interprétés comme des signes d'excitation sexuelle. Même si elle souffre en réalité d'une nécrose dégénérative, il est signifiant que l'accident fatal se produise lors d'une orgie (scène symptomatique des clubs échangistes médiatisés dans les années quatre-vingt-dix). Christiane est un corps qui se donne toute sa vie pour le plaisir de l'homme et pour sa reconnaissance narcissique comme être désirable. L'homme qui la pénètre pendant l'accident ne distingue même pas son cri de douleur « unique » au milieu des cris présumés de plaisir. Bruno n'arrivera pas à rester avec elle une fois malade, si bien que la vie entière de Christiane tourne autour du problème sociétal de la crise du don, et le texte rejette l'idée d'une sexualité devenue réciproque entre hommes et femmes. Le don de Christiane est nettement supérieur aux dons que peuvent lui accorder les hommes en retour (plaisir, possible affection). Christiane est généreuse, ce qui constitue un des pans de l'idéal féminin avancé par le texte. Elle ne ressemble pas aux femmes vieillissantes et froides que Bruno décrit, mais sa chaleur de corps et de cœur demeure ce qui précipite sa chute.

Annabelle ressent une tristesse analogue à celle de Christiane, bien qu'elle avoue avoir toujours aspiré à une vie affectivement rangée, avec mari et enfants. Elle vit d'abord une mort à l'intérieur d'elle, sa maternité avortée, avant de se donner la « vraie » mort. Elle demande à Michel un enfant pour ne pas être seule. Cet enfant grandirait sans père (Michel n'est candidat

que comme donneur de sperme) et le cycle des mauvais donneurs serait peut-être répété. Cette mère avortée par trois fois finit complètement stérile avec l'ablation de son utérus, ayant l'impression de devenir une autre femme, elle exprime la même chose que quelqu'un qui perd son enfant : « On m'a vidée » (*PE* : 277), répète-t-elle. Dès qu'elle sait qu'elle ne pourra jamais enfanter, Annabelle perd son lien au monde, rejette son corps et la vie. Cette « bifurcation [...] produite dans son corps » (*PE* : 280) la pousse à se suicider (« il fallait détruire son corps » [*PE* : 280]), mais contrairement à Christiane qui se jette dans l'escalier (corps brisé comme Annick), Annabelle meurt dans le coma, à l'hôpital, entourée de Michel et de sa famille. Sa mort donne naissance à un des seuls poèmes du roman, dans lequel se dessine la possibilité de bonté humaine. Comme la grand-mère, Annabelle meurt, et Michel pense encore à elle souvent et longtemps après⁵⁷. Elles survivent à leur corps en quelque sorte. Sûrement est-ce leur bonté que Michel garde en lui. Sans doute la compassion et la douceur sont chez Houellebecq des dons qui ne s'effacent pas, qui peuvent même constituer un pont entre le corps (sexualité) et l'esprit (spiritualité) dans la constitution d'un lien durable.

Enfin, il faut préciser que pour Annabelle son corps n'était en fait plus vraiment le sien. Par sa beauté, elle est un objet de désir toute sa vie : « Annabelle était incapable de soutenir le désir de l'autre pour son corps objectivé, relatif à celui qui fait l'abject de la pornographie » (Dobрева, 2007 : 233). La façon dont les personnages féminins habitent leur corps les place sous le joug du contrôle masculin et d'une forte pression sociale sous laquelle elles se tuent. Le suicide s'interprète ici comme un « refus d'habiter son corps » (Dobрева, 2007 : 231). Le corps hanté par la vieillesse chez les personnages masculins se vit dans le temps comme une destruction chez les femmes. La vie les use, et elles paraissent épuisées, par exemple quand Annabelle finit son résumé de vie : « J'ai décidé d'arrêter, de sortir du jeu [de la compétition sexuelle]. Je mène une vie calme, dénuée de joie » (*PE* : 234). La solitude adulte est pour elles inattendue et paradoxale à l'agitation dont leurs corps jeunes ont fait l'objet. Mais si ces féminités sont vécues sur le mode du conformisme à un imaginaire masculin phallogénique (absence de filiation, beauté, appétit sexuel, non-exclusivité, etc.), si

⁵⁷ Nous pensons que le coma représente une mort douce, comparée aux violentes dislocations de Christiane ou encore d'Annick. Annabelle et la grand-mère de Michel ont leur corps intact à l'extérieur, même si les scènes de leur mort ne se construisent pas à l'identique. Il s'agit ici d'une question de dignité (physique) dans la représentation du mort. Michel est présent dans ces deux moments, assistant impuissant et en silence au départ de celles qu'il aime : « Dans le bâtiment de béton blanc et d'acier, là même où sa grand-mère était morte, Djerzinski prit conscience, pour la deuxième fois, de la puissance du vide » (*PE* : 287).

l'idéal référentiel se trouve faussement dans les motifs de la représentation pornographique⁵⁸, alors une autre fin que la mort pour ces femmes paraît impossible⁵⁹.

Le choix de Houellebecq surmonte l'obsession pornographique qui touche certaines productions de l'époque⁶⁰ en proposant des récits de vie opposés au mythe de la libération sexuelle, tout en reprenant les mêmes motifs que celui-ci. Il place la sexualité pornographique sous le signe de l'interrogation plutôt que de la libération⁶¹. Mais ses personnages eux pâtissent de leur conditionnement sociohistorique (crise du don) et biologique (lutte des corps). *Les particules élémentaires* s'affiche clairement comme une critique des mythes de la libération sexuelle (et non du phénomène), et de la représentation du corps et de la sexualité, qu'elle a participé à établir comme norme. Les hommes, dans ce système, sont abandonnés par les femmes-mères, tandis que les femmes essaient de jongler entre les différentes normes sur leur corps. La crise affective au cœur du problème de déliaison esquisse cependant sa résolution, presque timidement, quand Michel, en pensant à sa grand-mère et à Annabelle après leur mort, constate : « L'amour lie, et il lie à jamais » (*PE* : 302). Il nous reste alors à étudier comment *Plateforme* prolonge ou contredit l'idée d'un lien durable par l'amour, et la possibilité d'établir ce lien à partir des représentations contemporaines du sexuel, mobilisées dans l'imaginaire social du texte.

⁵⁸ Julie Lavigne rappelle que « ce que nous propose la pornographie c'est le sexe idéal (du phallus perpétuel, des acrobaties et prouesses sexuelles ainsi que l'accessibilité constituante des femmes) » (2014 : 234).

⁵⁹ Nous ne signifions pas que la représentation pornographique hétéronormée vise à détruire le corps féminin, mais que les mécanismes de ce dispositif s'appuient sur l'exploitation (au moins esthétique) du corps de la femme. La logique de l'exploitation peut s'utiliser dans des productions fictives, comme le roman à l'étude, et être amplifiée jusqu'à ses conséquences symboliques les plus osées : le corps exploité, en tant qu'espace délimité et fini, ne peut finir que par être détruit. À propos des rapports de pouvoir dans la représentation pornographique, consulter l'ouvrage de Nancy Huston (1982), et plus précisément son explication de la destruction du corps féminin dans l'érotisme noir (1982 : 27-75).

⁶⁰ Maingeneau montre que « le déferlement pornographique [...] apparaît comme une sorte de refuge compensatoire, visant à restaurer l'ancienne société patriarcale » (2007 : Conclusion). Cette idée recoupe le texte houellebecquien qui rejette, non sans ambiguïté, la faute de la fin de la famille sur la femme et son autonomisation.

⁶¹ Cette position devient courante au début du XX^e siècle (Bozon, 2013 : 99), mais Houellebecq en fait assez tôt sa marque de fabrique (rappelons que son premier roman date de 1994).

CHAPITRE III

PLATEFORME : CORPS MIS À PRIX

Plateforme peut être considéré comme le roman houellebecquien de la prostitution par excellence, puisqu'il comporte de nombreuses évocations de satisfaction sexuelle par le recours à la prostitution, mais aussi, car le narrateur Michel en fait un projet économique pratique. Le recours à la prostitution est perçu selon un calcul économique rentable, dans un monde mondialisé, dominé par la demande occidentale et l'offre (adaptée) des pays du tiers-monde :

D'un côté tu as plusieurs centaines de millions d'Occidentaux qui ont tout ce qu'ils veulent, sauf qu'ils n'arrivent plus à trouver de satisfaction sexuelle : ils cherchent, ils cherchent sans arrêt, mais ils ne trouvent rien, et ils en sont malheureux jusqu'à l'os. De l'autre côté tu as plusieurs milliards d'individus qui n'ont rien, qui crèvent de faim, qui meurent jeunes, qui vivent dans des conditions insalubres, et qui n'ont plus rien à vendre que leur corps, et leur sexualité intacte. C'est simple, vraiment simple à comprendre : c'est une situation d'échange idéale (*P* : 234).

Michel résume ici la problématique que nous dégagons de la représentation de la sexualité dans le roman. D'abord, l'offre constituée par les plus pauvres dans l'échange prostitutionnel pose la question plus générale de la marchandisation des corps. Nous voulons préciser comment le texte construit activement un corps marchand, saisi avant tout comme objet de consommation. L'objectif du chapitre est de montrer que les représentations issues de l'imaginaire social en France sont volontairement altérées dans le roman au profit d'une réduction sexuelle du rapport à l'altérité (que nous traiterons avec la notion d'exotisme) et du problème du délitement des Occidentaux. Aussi, si *Plateforme* présente un monde désenchanté dans lequel la logique économique néo-libérale⁶² a envahi toutes les activités de la vie, il construit en même temps deux sexualités distinctes. La première est à considérer dans le cadre des corps vus comme objets de consommation (auxquels on nie alors les valeurs d'altérité et de consentement) et constitue la logique principale du récit de la prostitution établi dans le roman. La seconde est mobilisée sous la forme de contre-discours ou surtout de contre-représentation à cette sexualité marchande. Elle se dessine dans les rapports interpersonnels de Michel avec les prostituées, avant de se réaliser pleinement à travers la relation amoureuse du narrateur avec Valérie.

⁶² Pour une explication des motifs dominant la logique néo-libérale, consulter l'article de Pierre Bourdieu, « L'essence du néo-libéralisme » (*Le Monde diplomatique*, mars 1998). Nous en donnons ici les principaux aspects : il s'agit d'une mutation contemporaine de l'économie capitaliste qui valorise la performance et la rentabilité au détriment des questions de moralité propres au marché du travail (le respect du travailleur et de sa dignité, l'exploitation, la protection de l'emploi, etc.).

3.1 Le déclin du désir en Occident et l'illusion exotique

Dans l'extrait ci-dessus, la forme du constat (« d'un côté », « de l'autre côté », « vraiment simple à comprendre ») est employée pour traiter d'un débat contemporain sur le droit à disposer de son corps librement. Si on peut affirmer qu'il s'agit d'une approbation du tourisme sexuel, aucune instance morale ne vient pourtant étayer ce constat (malgré qu'il plaigne les malheurs spécifiques des deux groupes). L'invasion de la logique économique dans la sphère de la sexualité permet d'appuyer sur les ressemblances entre corps désiré et objet à consommer. La sexualité marchande mobilise des motifs normatifs du domaine pornographique (basé sur la rentabilité et la performance des corps), tandis que le thème du voyage est présenté à travers un rapport sexualisé, sublimé par les Occidentaux, à l'exotisme. Ces paramètres de représentation du sexuel entrecoupent aussi une logique intrinsèque de la société de consommation, fondée sur la manipulation du désir du consommateur. Dans ce contexte, le concept d'économie libidinale de Freud appliqué à l'ère néo-libérale peut illustrer ce rapport. La temporalité propre à cette sexualité est similaire à celle de l'économie, et les corps-objets de consommation deviennent des « produits vite vus, jetables et appelés à être immédiatement remplacés » (Authier, 2002 : 188). Il s'agit donc de rapports et de corps caractérisés par leur interchangeabilité et leur impermanence. Nous entendons par ce terme l'impossibilité de s'inscrire dans le temps, de se distinguer, ou encore de pouvoir produire un changement signifiant et durable : les corps, comme le reste des objets, seront traités par leurs avantages sur les autres produits proposés.

3.1.1. Mondialisation, sexualité économique et corps-produit

La mise en discours de l'économie capitaliste dans *Plateforme* s'énonce d'au moins deux manières. Des théories économiques traversent le roman, puisque le narrateur s'y intéresse et cherche à lire le monde à travers elles : il convoque la théorie de Marshall (*P* : 20) lors de la première mention du bonheur, ou encore la typologie de Barma (*P* : 172). Les magazines sont aussi abordés sur ce paramètre (*P* : 95-96), et le seul bar sadomasochiste évoqué est introduit selon sa rentabilité financière (*P* : 180). Ensuite, les personnages avancent chacun des phrases données sur le mode de la vérité générale pour esquisser les limites et les logiques du capitalisme. Valérie travaille trop dans l'espoir de profiter après de longs congés (elle mourra) et elle rassure Michel en lui dictant les règles du jeu : « si tu n'avances pas, tu es mort » (*P* : 189), tandis que ce dernier pense que « l'économie est un mystère » (*P* : 86), ou bien énonce des

phrases types comme « la gendarmerie est un humanisme » (*P* : 18). Les mots couramment utilisés dans le langage capitaliste sont mobilisés dans le roman. Ces phrases-types relèvent pourtant bien d'un ordre de discours, celui de l'entreprise et de l'idéologie libérale. Dans leur ouvrage critique sur le capitalisme, Vincent de Gaulejac et Fabienne Hanique décrivent ainsi la langue des entreprises : « La novlangue managériale n'impose rien, du moins au premier abord. Elle ne fait qu'affirmer des propositions neutres, objectives, simples, de bon sens, qui dissimulent en fait une vision utilitariste, positiviste et fonctionnaliste de l'être de l'homme et de la société » (2015 : 181). Le narrateur houellebecquien provoque donc le lecteur en jouant parfois à l'application parfaite de la langue économique pour décrire le monde. L'opportunité saisie par les personnages de *Plateforme* est permise grâce au « monde de l'économie globale » (*P* : 219), au capitalisme qui est « un état de guerre permanente » (*P* : 274). L'économie est représentée sous un angle machiniste (elle est en marche quoiqu'il advienne, mystérieusement), impersonnel et amoral. Dans ce contexte, la femme, et plus généralement le sexuel, constitue les « forces d'attraction plus élémentaires » (*P* : 228) qui enjoignent à capter le désir du consommateur. Ces paramètres de représentation du sexuel entrecoupent aussi une logique intrinsèque de la société de consommation, fondée sur la manipulation du désir du consommateur.

La réduction sexuelle appliquée dans un contexte de rapports mondialisés participe, dans le texte, à l'élaboration d'une homologie entre la femme et le produit. *Plateforme* nous invite à découvrir le monde des hommes occidentaux clients de prostituées. Cette réduction intervient comme l'élément perturbateur de la jouissance de l'ailleurs et de l'altérité. L'intérêt pour les civilisations est balayé par la suprématie du modèle néo-libéral, qui s'impose et formate le monde de demain⁶³, et la femme étrangère se décrit seulement à partir de ses « atouts sexuels » (Clément, 2003 : 171), source de profit financier. Ces derniers se réduisent pour les Thaïlandaises « à la jeunesse et la beauté physique » (*P* : 186), à la disponibilité du corps, et au « vagin merveilleusement élastique » (*P* : 53). Le statut de ces femmes est celui de l'activité touristique, non de personnes à rencontrer. Au lieu de chercher de beaux paysages, Michel, Robert et d'autres sont en quête de femmes à consommer. L'ambiguïté apparaît aussi dans l'industrie touristique hors sexe, comme le montre une étude menée par Tangi Villerbu : « pour un Français, faire l'expérience du tourisme à Yellowstone [réserve naturelle] consiste à faire l'expérience de la nation américaine, comprendre ses fondements » (2006 : 291). La réduction

⁶³ Michel rejoint cette théorie et estime qu'il est néfaste pour la Thaïlande d'entrer dans le « monde libre, c'est-à-dire dans l'économie de marché » (*P* : 83-84, souligné dans le texte), ce qui provoque la déchéance de la civilisation thaïlandaise.

culturelle s'opère donc dans le tourisme, ici sexuel, par l'établissement de la figure de la femme exotique. Pour Moura, l'exotisme littéraire annonce « l'apparition de l'étranger dans son œuvre » (Moura, 1992 : 3), mais suppose surtout « une certaine attitude mentale envers l'étranger » (1992 : 3). Il ne représente donc pas l'ailleurs comme une entité, mais le rapport que la civilisation en question entretient avec. L'exotisme est ici un concept occidental centré, aussi, il s'agit d'une volonté de découvrir le différent, ce qui peut réunir autant la nature et les villes, que les populations et leurs corps⁶⁴. Le statut de la femme-activité touristique dans la relation à l'exotisme devient explicite dans *Plateforme* au cours d'un échange entre Valérie et Jean-Yves :

- C'est dommage... soupira Valérie, elles sont bonnes, les femmes au Kenya.
- Comment tu sais ça ?
- Enfin pas seulement au Kenya, en Afrique en général.
- Oui, mais des femmes tu en as partout. Au Kenya tu as quand même des rhinocéros, des zèbres, des éléphants et des buffles (*P* : 245).

Économiquement, la femme est rentable : elle peut pallier au manque de biodiversité (substitut du safari), mais, comme le dit Jean-Yves, la femme est « partout » pour qui a l'argent de la payer. Dans la logique marchande, il est tout à fait acceptable de proposer une formule de consommation de la femme exotique, et cela constitue même, pour Michel, « une situation d'échange idéale » (*P* : 234). Éthiquement, une nouvelle forme d'exploitation de l'autre se met en place⁶⁵.

Dans le domaine de la sexualité, la logique jouissance-coût a tendance à effacer les paramètres éthiques et relationnels au profit de critères « fonctionnalistes » (rentabilité et performance). Proche du registre pornographique, il est question ici de jouir le plus vite possible avec l'intensité la plus élevée. Les critères d'un « bon » produit ou service existent donc déjà grâce à la commercialisation de la représentation de rapports sexuels non simulés : ils visent une consommation rapide et efficace. Dans le contexte de déplacements démographiques massifs, les notions capitalistes de rentabilité et de performance prennent une autre dimension symbolique sur le corps de la femme. On peut « délocaliser » la production pour payer moins cher, comme on peut proposer des pays au faible revenu pour dépenser le moins possible tout en consommant les corps mis à disposition. Les critères de performance recourent à l'âge et l'origine géographique du « produit » (les prostitué.e.s).

⁶⁴ L'incapacité des personnages à établir un lien authentique avec une autre culture se lit alors comme une identité occidentale en crise et bancale. À ce propos, consulter Cusset (2003).

⁶⁵ Jean-Marc Moura établit un lien direct entre la marchandisation du corps pauvre et les comportements des Occidentaux dans son étude sur la littérature explorant le tiers-monde : « la soumission sexuelle des autochtones n'est jamais bien loin des loisirs occidentaux » (Moura, 1992a : 186). Pour plus d'informations sur le rapport à l'exotisme en général, consulter Moura (1992b).

Du côté de la performance sexuelle, une réflexion de Michel lors d'une lecture montre l'aporie dans laquelle elle est prise au piège : « sa femme [...] ne se contentait pas d'être aimée ; elle voulait demeurer la plus sexy, la plus désirable de toutes les femmes » (*P* : 92). La volonté d'être « la plus » enjoint logiquement la femme à faire de la performance sexuelle au féminin sa priorité. Seulement, Michel rapporte l'histoire d'une épouse, et on voit combien la logique de compétition propre à la loi du marché s'implante, non pas exclusivement chez les célibataires en quête d'un partenaire, mais aussi chez tous ceux qui désirent garder leur conjoint. On assiste à un effacement évident du sentiment amoureux au profit d'un désir sexuel toujours à stimuler pour ne pas mourir (performance). Le phénomène de rentabilisation de son corps touche progressivement les femmes exploitées comme les femmes occidentales. Les plus pauvres sont tentées de vouloir maximiser le profit que leur apporte leur corps (et donc de participer consciemment au jeu économique). Les femmes en général sont maîtresses du marché du désir, même si les hommes restent décideurs des règles à suivre :

Qu'est-ce qu'il y a dans la tête des femmes ? Elles *acceptent* si facilement les termes du jeu. Parfois, lorsqu'elles s'observent, nues, en pied, dans la glace, on distingue dans leur regard une sorte de *réalisme*, une évaluation froide *de leurs propres capacités de séduction*, qu'aucun homme ne parviendra jamais à atteindre (*P* : 123, nous soulignons).

Le « réalisme » n'a rien de réel ou de naturel, mais est une construction sociale issue des normes de « capacités de séduction ». La représentation de la féminité comporte tellement de formes et de supports, qu'il est en réalité plus aisé de définir pour la femme (qui représente l'offre dans le marché de la séduction) ce que l'homme attend d'elle (la demande). Jean-Claude Kaufman résume cette capacité à se « placer » dans les possibilités de consommation : « Bienvenue dans l'illusion consommatoire, qui laisse penser qu'un homme (ou une femme) pourrait être choisi comme un fromage dans un hypermarché » (2010 : 12).

Il faut comprendre que le rapport des personnages à leur corps et leur sexualité s'effectue dans ce roman à travers des paramètres économiques (la performance et la rentabilité), selon un discours spécifique (le droit de l'Occidental à faire profit du reste du monde), dans un système économique précis (la mutation néo-libérale enjoint à l'entrepreneuriat). L'économie néo-libérale constitue un palier de plus dans le désengagement de l'État vis-à-vis du destin économique de l'individu, mais aussi de la régulation des marchés qui incorporent maintenant les pays autrefois colonisés et ceux qui étaient trop loin pour établir des partenariats durables et réguliers. Nous emploierons le terme de « marchéisme » de Jacques Généreux, qu'il définit ainsi : « l'extension d'une logique d'échange marchand et de concurrence dérégulée à toutes les sphères d'activité privées ou publiques » (Généreux, 2008 : 10). Ce concept permet de placer

le corps (surtout de la femme) dans un réseau de biens dotés d'une valeur économique, *selon la logique marchande*.

Dans son analyse sur *Plateforme*, David Lehardy Sweet remarque à propos de la consommation : « The consumption of goods provides an illusion of power and control, a sort of reductive role-playing, that the consumer wants to extend to the domain of intimacy and sex, thus reducing them to a quantifiable system of exchange⁶⁶ » (2007 : 169). Le rôle à jouer diffère selon les logiques propres aux sphères de la vie, mais comme *Plateforme* propose une extension du domaine économique aux autres sphères de la vie qui est arrivée à son terme, il peut y avoir une confusion pour l'individu entre son désir d'objet et son désir sexuel. Jacques Dubois analyse la proposition d'« extension », élaborée dans le premier roman de Houellebecq, et note que « la notion d'extension provient de la théorie des ensembles et désigne la parfaite équivalence des éléments contenus dans deux ensembles A et B. Tout ce qui peut être dit de l'économie peut l'être du sexuel ; la réversibilité est parfaite » (Dubois, 2015 : 166). Nous traiterons de l'économie et du sexuel comme des équivalences dans la suite de cette étude.

3.1.2 L'Occident : économie libidinale et déliaison sociale

Les logiques économiques qui organisent la sexualité du XXI^e siècle transforment le statut du partenaire sexuel en consommateur. Le roman joue sur ce basculement, comme le montre la mise en exergue du chapitre dans lequel Michel conte le viol de Marylise : « Les trois grandes attentes des consommateurs qui se sont dégagées de notre enquête sont : le désir de sécurité, le désir d'affectivité et le désir d'esthétique » (*P* : 187). Les « attentes » doivent être remplies pour éviter une exacerbation de la frustration propre au modèle consommatoire ; or, elles peuvent, grâce au concept d'extension, être aisément traduites dans le domaine sexuel. Il s'agit alors du désir d'hygiène sexuelle (corps, contraception), du désir de lien (« elle allait [...] essayer de me rendre heureux » [*P* : 116] dit Michel à propos d'une prostituée) et enfin du désir sexuel (le corps doit être désirable).

Les fondements théoriques pour modéliser l'énergie désirante éclairent comment cette dernière anime la société de consommation et les réseaux de rapports sexuels. La société se base sur le désir de consommer toujours plus ou mieux (les téléphones sont rarement changés parce qu'ils ne fonctionnent plus). Ce mot « désir » se trouve souvent être remplacé dans les

⁶⁶ « La consommation de biens nourrit l'illusion de pouvoir et de contrôle, comme une sorte de réduction du jeu d'acteur, que le consommateur veut étendre au domaine de l'intimité et de la sexualité, mais en les réduisant alors à un système d'échange quantifiable » (notre traduction).

discours communs par la notion de « besoin », qui comporte un impact existentiel supérieur dans la course à l'accumulation (Radkowski, 1980⁶⁷). La capacité (illimitée) de l'être humain à désirer est expliquée par Freud à travers sa théorie des pulsions et de la libido (Freud, 1905). Freud définit la « libido du moi (somme, force et natures de mes désirs) » qui devient une libido d'objets en les investissant (c'est-à-dire en portant son énergie sur eux) :

Nous la voyons alors se concentrer sur des objets, s'y fixer ou au contraire abandonner ces objets, passer de ces objets à d'autres et, de ces positions, diriger l'activité sexuelle de l'individu, qui conduit à la satisfaction, c'est-à-dire à l'extinction partielle et temporaire de la libido (Freud, 1957 [1905] : 158).

Le format de consommation avancé par l'économie capitaliste néo-libérale puise dans cette énergie du sujet pour « diriger » son activité sur un objet dans le but d'apaiser sa frustration ou son désir. C'est en ce sens que Patrick Pharo remarque :

La tendance au capitalisme à érotiser et à glorifier les goûts pour élever le niveau de consommation a au contraire favorisé l'exposition publique des beautés et des objets attrayants à des fins de marchandisation. Les individus peuvent désormais se concevoir, sinon comme des marchandises, du moins comme des êtres publiquement désirables (2013 : 187).

Malgré qu'au départ la faculté de l'homme à désirer puisse permettre la mise en place de ce système capitaliste, le risque est d'entrer dans la confusion et de prendre l'habitude de s'objectiver soi-même d'une part, ce que font certaines femmes et certains hommes dans la société, comme dans *Plateforme*, et de se perdre dans les possibilités érotiques proposées d'autre part, ce qui conduit à un désir frustré.

L'expression d'« économie libidinale » vient du croisement entre les discours économiques et psychanalytiques⁶⁸. Il s'agit bien du calcul de coût/dépense de l'énergie libidinale, associée autrefois seulement au désir sexuel. La pulsion du sujet à désirer, mêlée à son besoin de reconnaissance sociale, érige l'énergie libidinale en promesse éternelle à la consommation⁶⁹. La littérature à caractère pornographique entre pour Maingueneau dans cette

⁶⁷ La logique capitaliste joue sur ces notions pour pousser à désirer toujours plus sur le mode de l'urgence (le « besoin »), et Radkowski trouve nécessaire dans l'économie moderne de procéder à « l'exorcisme d'un fantôme nommé besoin » (1980 : 144). Nous nous intéressons à cette distinction, car la notion de désir est modifiée par sa fausse proximité au besoin : les désirs deviennent « spéculaire », c'est-à-dire qu'ils sont en théorie vécus par l'individu sur le mode du besoin, de la nécessité vitale, car « captés et réfléchis » par la société comme tels (Radkowski, 1980 : 194). Il s'agit donc bien d'une stratégie économique qui vise à assurer sa croissance, mais crée paradoxalement une frustration tout aussi croissante chez les agents économiques.

⁶⁸ Nous ne mènerons pas une analyse psychanalytique dans ce chapitre. Pour les analyses freudiennes de la prose houellebecquienne, voir Wesemael (2005 : 99-122), et pour l'étude de la sexualité houellebecquienne à travers une lecture psychanalytique, consulter le Mémoire en lettres d'Isabelle Dumas (2011).

⁶⁹ Dans un essai sur l'économie libidinale, Jean-François Lyotard insiste sur son aspect formel, soit de mise en discours. Il expose qu'il « y a autant d'intensité libidinale dans l'échange capitaliste que dans l'échange supposé symbolique » (Lyotard, 1974 : 133). Cela nous amène une fois de plus à penser que le corps n'a pas de valeur propre (comme la nature) en système capitaliste, mais qu'à travers sa marchandisation, il devient sexualisé et rentable. Les corps, comme les ressources naturelles, doivent rester en eux-mêmes stériles, des « corps -zéro à

« opinion générale », cette « société où le désir de l'individu est le point de référence ultime de l'économie comme de bien des considérations morales » (Maingueneau, 2007 : 7.4). Dans le sens inverse, « tout individu qui n'atteint pas la satiété reste en permanence incité à la prédation pour combler le manque » (Généreux, 2008 : 329), ce qui explique, pour notre étude, le fonctionnement de bon nombre de personnages houellebecquien. En effet, l'économie libidinale permet de comprendre les deux versants de la sexualité des Occidentaux dans les romans houellebecquiens, soit la fureur d'un désir exacerbé par un vaste inventaire à disposition (fantasme pornographique) et la frustration de ce même désir face à la réalité (sélection des corps, marchandisation du plaisir sexuel).

Les possibilités érotiques contemporaines sont exposées tout en étant encadrées dans le roman par un discours sous-jacent sur l'état de la sexualité en Occident, et un économique sur le fonctionnement du désir. La première vision des prostituées thaïlandaises se trouve dès le cinquième chapitre (*P* : 50), alors qu'il faudra attendre la deuxième partie du roman pour assister à un rapport sexuel non monétaire, entre Michel et Valérie (*P* : 134). L'opération consistant à donner de l'argent pour une prestation sexuelle est érigée en norme dans la narration, et même Jean-Yves paraît « plus calme » après s'être « enfin décidé à aller voir des putes » (*P* : 201). La prostitution constitue un premier recours contre le mal du siècle, celui du délitement de la société française, tout en se proposant comme un choix économique rentable. Michel explique à Valérie : « Aller voir une pute, c'est encore un petit contact humain. Il y a aussi tous ceux qui trouvent plus simple de se branler sur Internet, ou en regardant des pornos. Une fois que la bite a craché son petit jet, on est bien tranquille » (*P* : 142). La logique jouissance-coût qui régit les rapports sexuels monétisés couve donc un phénomène plus profond : on remarque un désir en crise, frustré, menacé en Occident.

L'exemple des lieux échangistes illustre le basculement occidental dans une période de crise : nous avons vu que l'échangisme prône un non-conformisme sexuel sans pour autant pouvoir se libérer vraiment des différents discours normatifs à l'œuvre dans l'espace de la sexualité (performance sexuelle, sélection des corps excitants). Dans *Plateforme*, les contradictions qui opéraient sur les lieux de sexualité occidentale sont dépassées, car le narrateur estime entrer dans une nouvelle ère sexuelle :

[L]es Occidentaux n'arrivent plus à coucher ensemble ; c'est peut-être lié au narcissisme, au sentiment d'individualité, au culte de la performance, peu importe. [...] Les clubs échangistes c'est une formule sympa, mais de plus en plus démodée, parce que les gens

fonction capitaliste » (Lyotard, 1974 : 215). Cet argument permet de comprendre pourquoi la figure de la prostituée ne doit pas être mère. Le corps doit continuer de remplir sa fonction marchande (production) et non maternelle (reproduction).

n'ont plus envie d'échanger quoi que ce soit, ça ne correspond plus aux mentalités modernes (*P* : 233-234).

L'échange propre à cette pratique n'est donc plus dans l'ère du temps. Valérie se montre encore plus catégorique : « La libération sexuelle, en Occident, c'est vraiment fini » (*P* : 235). Qu'y a-t-il alors après la libération sexuelle ? Les raisons que donne Michel à propos de la fin d'une forme de sexualité occidentale s'appuient sur des évolutions du lien social et du sentiment d'existence individuelle. La culture française est remise en question, passant d'un espace de représentation du sexe libéré à un espace vide, que les habitants doivent fuir pour espérer trouver un plaisir sexuel renouvelé.

Les touristes espèrent trouver un remède à la crise occidentale de l'affectivité (les différents profils détaillés du groupe de voyage de Michel en témoignent) en partant ailleurs, participant à l'élaboration d'un lointain utopique (en tout cas décrit comme tel). Dans le voyage, seconde réponse possible à la crise occidentale, aucune forme de solidarité ne s'établit pourtant dans le groupe en dehors de la complicité entre les hommes clients de prostituées thaïlandaises. Michel, caractérisé par sa déliaison au début du roman, offre une illustration de la crise occidentale à travers son rapport à un groupe. Il n'est pas étonnant qu'à l'excitation dont témoignent les Français lors du voyage en Thaïlande succède un discours dégradant sur les prostituées de leur pays : « les putes en Occident, ça n'en vaut pas la peine, ce sont de vrais débris humains, et de toute façon pendant l'année ils [les hommes] n'ont pas le temps ils travaillent trop » (*P* : 142). Le vocabulaire (« putes », « débris humains ») prouve le peu d'estime que Michel porte à ces travailleuses du sexe, pourtant, son second argument précise que la préférence des hommes pour l'ailleurs découle aussi d'une représentation à l'œuvre dans la société. Il est à noter que la topique d'exploitation est convoquée par le biais d'une assimilation du capitalisme et de la prostitution à des formes d'esclavagisme et de traites humaines modernes. La crise du désir en Occident est liée à l'invasion de la logique marchande dans la sphère de la sexualité, et la prostitution locale se trouve modifiée dans ses représentations, dépassée par les nouveaux réseaux sexuels à l'épreuve de la mondialisation (« ça n'en vaut pas la peine »). Le tourisme ordinaire est à son tour biaisé par l'aliénation des esprits occidentaux aux logiques individualistes du modèle néo-libéral. C'est à partir de ce constat que Michel et Valérie établissent une théorie affective et libidinale (organisation du désir) sur leurs semblables (*P* : 226-228), ce qui les amène à imaginer le nouveau système de tourisme sexuel⁷⁰ qu'ils mettront en place (*P* : 233-235).

⁷⁰ Le tourisme sexuel se définit comme une forme de voyage de plaisance, ayant au moins en partie pour but une satisfaction sexuelle du voyageur auprès de locaux. Seulement, les études montrent qu'« opposer le tourisme

3.1.3. Exotisme et tourisme sexuel

Christian Authier résume le roman comme un « voyage inquiétant au cœur du sexe mondialisé » (2002 : 68). L'industrie touristique est un phénomène complexe, qui bouscule les représentations érotiques sur le plan mondial, comme le montre l'industrie pornographique par la mobilisation de clichés ethniques. Les lieux spécifiques de tourisme sexuel s'apparentent plus à une conséquence de ce « voyage » des représentations qu'à sa cause. Les paradis sexuels évoluent au fil du temps : dans les années 1960 et 1970, la Californie et ses manifestations pour une sexualité « libérée » promettent d'abord au voyageur une jouissance sans contrainte ; dans la dernière décennie, c'est l'amour exotique qui est en vogue, ce qui amène de plus en plus de touristes au Brésil, en Thaïlande ou encore dans les Caraïbes (Bozon, 2006 : 84). Le phénomène touche aussi des femmes, mais celles-ci optent pour des destinations différentes des hommes⁷¹.

À partir de l'hypothèse selon laquelle le voyage remédie à la crise occidentale, le texte dépeint une entreprise vouée à l'échec, par le biais de « an exacerbation of that malaise through its exportation⁷² » (Lehardy Sweet, 2007 : 158). Au début du voyage, le seul lien que Michel réussit à établir est avec le lecteur, à travers des références à la consommation commune. Par exemple, lors de son voyage en avion, le narrateur joue avec la complicité du lecteur-passager :

Prendre l'avion aujourd'hui, quelle que soit la compagnie, quelle que soit la destination, équivaut à être traité comme une merde pendant toute la durée du vol. Recroquevillé dans un espace insuffisant et même ridicule, dont il sera impossible de se lever sans déranger l'ensemble de ses voisins de rangée, on est d'emblée accueilli par une série d'interdictions [...] (P : 33).

L'extrait se poursuit, mais les mécanismes de complicité avec le lecteur sont déjà en place : la contemporanéité de l'expérience et sa généralisation (« quelle que soit » la compagnie ou la destination), la moquerie amère (« traité comme une merde ») et les pronoms généraux (« on »), enfin la lassitude humoristique (« dont il sera impossible... »). Michel parle du monde et des expériences de la vie comme un amoindrissement de ce que l'humanité aurait pu être, mais il constate que « l'ensemble du monde tendrait à ressembler à un aéroport » constituant « un

sexuel au tourisme sous-entendrait du même coup que celui-ci n'aurait pas de lien avec la sexualité » (Jaurand, Leroy, 2011 : 54), excluant ainsi dans le discours les risques du tourisme comme forme d'exploitation nouvelle et comme établissement d'une relation économique à l'étranger. Pour plus d'informations à ce sujet, consulter Michel (2003 : 22-28) et Jaurand et Leroy (2011).

⁷¹ À ce sujet, consulter l'article d'Emmanuel Jaurand et Stéphane Leroy (2011). Dans le roman à l'étude, Valérie est aussi consciente que la crise du désir en Occident n'est pas qu'un mal masculin. Elle dit à Michel : « C'est vrai, c'est frappant à force : les femmes blanches préfèrent coucher avec des Africains, les hommes blancs avec des Asiatiques » (P : 226). Le ton du constat (« c'est frappant à force ») empêche de contredire Valérie, alors qu'elle-même ne rentre pas dans le cliché qu'elle décrit.

⁷² « Une exacerbation de ce malaise à travers son exportation » (notre traduction).

espace de vie nationale [...] adapté aux standards de la consommation » (*P* : 129). Il reformule à nouveau cette idée en se définissant selon deux discours : l'un économique, « Européen aisé », et l'autre social, « Européen décadent » (*P* : 287). Le voyage se révèle chez Michel être une impasse⁷³ ; il sait déjà qu'il ne peut fuir qui il est (un Européen) et qu'il emporte cette détermination où qu'il aille. Maud Granger-Remy montre qu'en ce sens le narrateur est bien un consommateur-touriste plutôt qu'un voyageur : il se dévoile « indifférent aux différences », « signale l'extinction à la fois du moi et de l'espèce par standardisation » (2007 : 278).

Ce que Michel observe et que les autres ne semblent pas comprendre, c'est donc que les Occidentaux traînent leur maladie avec eux, et cela les empêche de partir à la découverte de la différence. On le remarque à la description des paysages naturels ou dans la gestion du temps pendant les « vacances » : « Selon le guide Michelin, il fallait prévoir trois jours pour la visite complète, une journée pour une visite rapide. Nous disposions en réalité de trois heures ; c'était le moment de sortir les caméras vidéo » (*P* : 82). N'ayant pas le temps de visiter, même rapidement (la journée aurait été nécessaire), le narrateur avance avec humour l'artificialité qui entoure la pratique touristique, soit prendre des photos plutôt que jouir d'un nouveau paysage. De même, il dit avec détachement : « on cherche tous le soleil » (*P* : 105), comme si cela permettait de justifier le développement d'un tourisme planétaire. La quête exotique est un leurre et elle empêche de mesurer à quel point les logiques occidentales s'implantent et menacent les cultures éloignées. Michel sait que le plus important pour les touristes est de trouver « une *confirmation* de ce qu'ils ont pu lire dans leurs guides » (*P* : 225, souligné dans le texte). Les touristes voyagent donc avec leurs stéréotypes (« ils compareront sans cesse les prix » [*P* : 350]) et ils cherchent surtout dans l'exotisme des raisons pour continuer de penser ce qu'ils pensent. Le personnage de Robert s'impose comme la caricature du Français en situation de misère sexuelle, figure stéréotypée du « beauf » empreinte de la représentation du Français moyen dans l'imaginaire social de l'époque. Il enchaîne les réflexions racistes et prône le tourisme sexuel en rappelant : « c'est encore moi qui ai le fric » (*P* : 114). Ce cliché de supériorité indique un esprit aliéné à la logique marchande, selon laquelle « le client est roi », qui s'étend avec la mondialisation à la consommation d'autres cultures.

Plus perspicace, Michel remarque à la fin du roman :

Les Thaïes du Nord sont en général très belles, mais il arrive qu'elles en aient un peu trop conscience. Elles passent leur temps à se regarder dans la glace, pleinement conscientes

⁷³ Il y a dans cette écriture fin-de-siècle un refus de la signification extérieure du monde, qui rappelle les romanciers de la fin du XIX^e siècle : « Le sujet ne dépend plus du monde : c'est le monde qui dépend de lui », écrit Dubois (1996 : 200). Pour une lecture intertextuelle de Houellebecq à la lumière des décadents, consulter Sabine van Wesemael (2005 : 31-66).

que leur beauté constitue en elle-même un avantage économique décisif, et deviennent ainsi des êtres à la fois capricieux et inutiles (*P* : 304).

Cette description négative des Thaïlandaises habitant le nord du pays reflète les apories qui piègent le système économique proposé par le narrateur. Il dit auparavant : « On pouvait obtenir de l'argent par son intelligence, son talent, par sa force ou son courage, ou même par sa beauté » (*P* : 286), mobilisant la croyance qu'on peut, sans honte, aligner ces différents domaines sur le plan économique et les rendre interchangeables. Mais l'extrait sur « les Thaïes du Nord » contredit son système. D'abord, en traitant esthétiquement les femmes à partir de leur origine géographique, il crée un groupe, qui s'identifie dès lors comme tel (les femmes désirables du Nord), ce qui peut provoquer à long terme l'union entre ces femmes ou tout simplement la prise de conscience et la manipulation des atouts clichés (ici la beauté). Les femmes « pleinement conscientes » composent un rempart à la disponibilité sans concession du corps féminin. Sans s'opposer au système en place, elles en tirent parti. Et la compréhension de leur place dans l'économie leur donne le pouvoir d'inverser la tendance en « profitant » des Occidentaux, ce que Michel redoute pour son ami Lionel. Enfin, juger qu'elles deviennent des « êtres capricieux et inutiles » dès lors qu'elles apprennent à manipuler les cartes qu'elles ont entre les mains (le corps assure pour elles un levier économique), c'est leur retirer d'une part leur féminité (ce sont des « êtres), et de l'autre leur nier toute autre fonction que la beauté doublée d'inconscience (liée à une absence d'éducation). Le rapport à l'autre, et surtout à la femme exotique, s'appuie sur des discours présents dans l'imaginaire social français à la fin du XX^e siècle, sans pour autant comporter les instances morales qui accompagnent les sujets sensibles que sont l'exploitation des corps ou le néo-colonialisme. Nous ajouterons donc à la proposition d'Authier qu'en plus d'un « voyage inquiétant au cœur du sexe mondialisé », *Plateforme* se lit comme une application pratique du discours économique à la situation concrète du tourisme sexuel, qui soulève de vives indignations dans l'espace public.

Michel observe encore lors d'une scène dans un « bar à hôtesse » en Thaïlande : « Un vieil Allemand était attablé à ma gauche [...]. Il fixait les corps jeunes qui bougeaient devant ses yeux, complètement hypnotisé ; son immobilité était si prononcée qu'à un moment je le crus mort » (*P* : 106). S'ajoutant aux distinctions d'âge déjà étudiées dans la prose houellebecquienne (l'Allemand est vieux et il regarde des « corps jeunes »), l'origine ethnique ou géoculturelle (elle est Asiatique et lui Européen) se dégage ici comme un élément constitutif de la place qu'occupe un personnage dans la compétition sexuelle. Michel a l'impression que le vieil Européen est « mort », alors que celui-ci se trouve dans un lieu dédié à l'excitation sexuelle (qui se traduit normalement par une nervosité du corps). L'éloge de la femme étrangère

est répété dans le roman : « Je [Michel] me branlai avec sérieux, essayant de visualiser des métisses vêtues de maillots de bain minuscules, la nuit » (*P* : 91), ce qui informe sur l'objet des fantasmes masturbatoires : l'exotisme. Celui-ci semble d'une part éveiller les sens des « morts » en exerçant une forme de fascination (« Il fixait les corps jeunes [...] complètement hypnotisé ») et, d'autre part, répondre au problème du délitement social des sociétés plus aisées. Pour cette raison, le tourisme sexuel se construit dans le texte comme une solution, en s'appuyant sur la récréation d'un espace de type « réserve naturelle » (Clément, 2003 : 167), dans lequel les femmes locales forment une source de profit et de jouissance pour les Occidentaux. Les circuits proposés dans les formules de voyage s'apparentent selon Olivier Bessard-Banquy à une métaphore sexuelle : le circuit Classique symbolise la sexualité d'avant (avec sa femme dans des positions ordinaires), tandis que le circuit Aventure invite à l'exotisme et à la sexualité spectaculaire (donc traversée par l'influence de la représentation pornographique) (Bessard-Banquy, 2010 : 48). Une forme de conformisme sexuel s'observe dans ces deux cas de figure, et cette mise en ordre des comportements individuels n'est pas sans rappeler celle opérée par le système économique. Le tourisme sexuel se construit dans le texte comme l'opération idéale pour remédier à la crise de l'affectivité en Occident, le tourisme ordinaire et la prostitution locale étant chacun devenus inefficaces.

3.2. Lieux et types d'échanges sexuels

Pour comprendre quel est vraiment l'enjeu contenu dans la représentation, voire la valorisation d'une sexualité marchande, nous devons saisir comment plusieurs pans du discours sur la sexualité se confrontent dans le récit. Il serait possible de réemployer les analyses sur le discours double, mais le ton du constat employé par Michel pour sa narration et l'apparente logicité des théories qu'il établit avec Valérie nous interpellent plutôt sur le rapport du roman au réel. Le rapport contemporain au réalisme peut s'effectuer à travers une déréalisation visant à accentuer ou omettre des aspects d'un phénomène, afin de valoriser aussi la subjectivité qui transmet son expérience de ce réel⁷⁴ (Popovic, 2018⁷⁵). Selon Popovic, le troisième mouvement d'une lecture sociocritique, après avoir analysé le texte et remonté vers ses « altérités constitutives », « vise à comprendre et à qualifier le travail de la mise en texte sur les emprunts

⁷⁴ Les études sur le réalisme évoluent donc selon la période étudiée. Pour plus d'informations sur les écritures réalistes contemporaines, consulter Lukenda (2018). À propos de l'écriture contemporaine selon les origines sociales, voir Constantopoulou (2011) et Wolf (2014).

⁷⁵ En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain : <http://oic.uqam.ca/en/remix/repenser-le-realisme-0>

de *semiosis* sociale » (Popovic, 2018) à savoir les moyens langagiers d'un groupe pour se représenter les éléments du réel et la façon de leur accorder une charge sémiotique. Les types d'échanges sexuels dans le roman puisent volontairement dans le tabou et la controverse, mais le texte se dédouane de toute incitation à la criminalité, grâce à la fabrication d'un réseau de représentations dans lequel il n'y a qu'un pas entre la sexualité contemporaine et la prostitution mondialisée, ou encore entre le désir de corps jeunes et la pédophilie. En plus des tabous de société employés, non sans ironie, dans le texte, les « distorsions spatiales et temporelles » (Popovic, 2018) se lisent dans la narration à partir du moment où Michel tombe amoureux de Valérie. L'affectivité recherchée dans la figure de la prostituée est logiquement vouée à l'échec, car déjà marchandisée. Cette construction féminine reste dans une certaine mesure une pâle consolation, financièrement abordable. Au contraire, la sexualité échangée avec Valérie est lexicalement dépossédée de mention marchande, ce qui ouvre la voie à une sublimation de la figure de l'amante (et de sa copie économique, la prostituée) ; de plus, l'amour donne à Michel la volonté de s'inscrire dans le temps et s'avère irremplaçable, soit incalculable d'un point de vue marchand. Il établit une contre-représentation aux autres formes de sexualité décrites dans le roman.

3.2.1. Tourisme sexuel et pédophilie

Nous cherchons à déconstruire l'éloge du tourisme sexuel pour saisir pourquoi Jean-Yves est le personnage pédophile du roman, comment Robert et d'autres voyageurs donnent à voir un rapport occidental et impérialiste à l'exotisme (et en quoi Michel s'en distance), ou encore pourquoi la sexualité sadomasochiste est rejetée au milieu de l'éloge de la sexualité organisée. Le discours sur le tourisme sexuel constitue un point de départ fructueux pour cette analyse des tabous sexuels que Houellebecq réinscrit dans *Plateforme* à partir de leur cohérence (symbolique et logique avant tout) avec le discours économique. Évoquer la marchandisation des corps pauvres dans un contexte économique absolu permet bien d'ignorer les présupposés éthiques qui entourent le débat. Le roman met en scène des personnages qui attaquent la légitimité économique du tourisme sexuel, mais les protagonistes ne se montrent pas garants de ce discours.

Josiane, un des membres du groupe de voyage de Michel, est le premier personnage à attaquer frontalement le tourisme sexuel. Elle emploie tout un vocabulaire qui concorde avec un discours moraliste, appelant les prostituées des « gamines », et la pratique un « esclavage sexuel » profitant de la « misère » (*P* : 74). Elle ajoute que les clients des maisons closes (les

« bordels » selon elle) sont « des gros beaufs ». Bien que vulgarisés pour passer en régime d'oralité réaliste, les propos de Josiane visent bien la culpabilisation du client occidental et l'éloge d'une autre forme de rapport à l'autre : il s'agit d'un discours commun sur le tourisme sexuel. *Le Guide du Routard en Thaïlande* dit du touriste sexuel qu'il est un pervers, un « pèlerin lubrique » (Jaurand, Leroy, 2011 : 56). *Le Guide du Routard*, dans lequel Michel puise des réflexions, produit un discours analogue en soutenant un lieu sans tourisme sexuel : « ici, on avait su éviter certaines dérives » (*P* : 90). Ce pan du discours sur le tourisme sexuel communique donc l'idée d'une activité nocive, perverse, un mal qu'il faut soigner⁷⁶. Une mise à distance s'opère toutefois par le texte grâce à la convocation d'instances extérieures au narrateur (personnage, intertextualité) et à l'élaboration nuancée de la représentation du touriste et du tourisme tout au long du roman.

Le secteur touristique étant une activité économique très rentable, il se plie aussi aux règles du jeu : « dans le contexte d'un marché très concurrentiel, les entreprises et le marketing touristiques s'intéressent de près à ce "quelque chose de plus" qui fera la différence » (Jaurand, Leroy, 2011 : 57). Dans le roman, c'est la quête du « plus » qui met en mouvement les réflexions de Valérie, Jean-Yves et plus tard Michel. L'« avantage concurrentiel » (nom de la seconde partie du roman) recherché et la rentabilité assurée par tout ce qui touche au domaine du sexuel semblent une combinaison trop productive pour que les personnages l'ignorent. Le travail fait sur l'imaginaire dans *Plateforme* cherche à faire tomber les faux semblants des discours et des motifs employés pour représenter la sexualité marchande, surtout grâce à ce rempart moral abattu. Plus rien n'empêche l'entreprise d'opter pour un petit « plus » sexuel. Cette proposition, légitimée dans le texte par son apparence théorique, rivalise avec le discours établi par le personnage de Josiane. En lisant la charte du groupe Aurore, les protagonistes réalisent qu'elle peut autant s'appliquer au tourisme « classique » qu'à « une chaîne de bordels bien organisée » (*P* : 254). On y retrouve les formules préconstruites issues d'une représentation de vacances réussies ; il faut jouir du « savoir-recevoir », découvrir ceux qui « transforment la vie en art de vivre » (*P* : 254), et la liste est longue. Ces formulations montrent déjà la possibilité de glisser dans le registre de la sexualité monétisée, en conservant exactement le même discours : Michel effectue ces glissements lexicaux tout au long du roman pour légitimer sa proposition économique. Un personnage comme Robert balaie la question morale par un lissage économique : « elles ne sont pas si pauvres, ces filles, ajouta Robert, elles peuvent même se

⁷⁶ Les dangers réels décelés dans ce phénomène depuis les années 1970 sont le problème plus global du tourisme international, la condamnation globale de la prostitution, les risques de transmission du sida puis enfin les « mouvements de défense contre l'exploitation sexuelle des enfants » (Jaurand, Leroy, 2011 : 55).

payer des scooters et des fringues. Il y en a même qui se font refaire les seins » (*P* : 76). Si elles ont de l'argent, alors pourquoi les plaindre ? Cette proposition permet à Robert de sortir du schéma de culpabilisation d'une habitude de consommation participant à l'exploitation de l'autre, ce qui constitue un critère pour qu'il puisse jouir à tout prix. En parallèle, cette idée illustre aussi le basculement de la société dans un réel dominé par la dimension économique.

De son côté, Michel pense longuement à l'entrée de la sexualité dans une économie de marché. Il aligne la beauté « monnayable, narcissique » (*P* : 286) au même niveau que l'intelligence, et il camoufle leur différence derrière le paramètre universel, l'argent (« d'essence abstraite » [*P* : 287]). L'argent permet à un homme comme Michel de jouir de la vie, malgré son manque d'entrepreneuriat et son manque de beauté. À ce sujet, Bruno Viard note : « entre le désir sexuel et le désir d'argent, on passe donc d'un parallélisme à une interférence. Cela donne le sexe-marchandise, la fin de la famille, la prostitution généralisée » (Viard, 2008 : 40). La croisée du sexe avec l'argent produit bien un nouveau monde : le système de normes et de valeurs de la société évolue pour assigner une fonction économique au sexe et au corps sexualisé. Le texte veut communiquer au lecteur le discours économique pris sous un aspect absolu, et nous rejoignons Emmanuel Dion quand il affirme que Houellebecq propose un système libéral vu dans toutes ses apories (Dion, 2011 : 130).

Enfin, nous pouvons éclaircir l'élaboration de la relation à l'exotisme. Nous avons déjà souligné comment Michel et les autres incarnent le touriste contemporain, consommateur de différences, hermétique à la découverte sans sexualité (qui, elle, reste un leurre). Seulement, le discours journalistique, qui participe en grande partie à la découverte de l'ailleurs en dehors du voyage, construit une série de stéréotypes sur les femmes et les pays exotiques⁷⁷. Dans son rapport à l'altérité, Michel se montre plus amer envers sa culture qu'envers les autres : il ne cesse en effet de critiquer les membres de son groupe⁷⁸. Robert, de son côté, n'a pas les armes pour comprendre la complexité du rapport à la différence, et il plonge dans la représentation caricaturée de l'exotisme à partir des femmes locales disponibles. Il les couvre d'honneurs, en disant que ce sont « des merveilles » (*P* : 76), comme s'il parlait d'un paysage, avant de conclure : « pour moi, les Thaïes sont les meilleures amantes du monde » (*P* : 77). Robert

⁷⁷ Par exemple, une brochure allemande de voyage à Bangkok (n° 5, mai 1994) : « Les femmes thaïlandaises sont reconnues pour leur grâce, leur gentillesse, leur politesse et leur nature attentionnée. Elles sont aussi des mères affectueuses et des femmes au foyer méticuleuses » (citée par Michel, 2003 : 23). Tous les clichés de fantasmes masculins occidentaux que Michel dépeint sont retranscrits dans cette brochure réelle. Ainsi, si les femmes occidentales deviennent aussi froides ou dures que les hommes (cela est ajouté par la représentation de la vie érotique dans *Plateforme*), ce n'est rien, il y a encore les femmes thaïlandaises, au loin, disponibles, qui attendent.

⁷⁸ Les descriptions qu'il donne de Babette et de Léa tout au long du voyage en témoignent. Michel ne supporte pas leur manière de se sexualiser et de se comporter comme des Occidentales, ce qui l'amène par la suite à les concevoir comme les femmes les plus viles qu'il soit. Voir à ce propos la section 3.2.2 sur la prostitution.

participe à la confection du mythe de la femme désirable en la traitant systématiquement à partir de son groupe, sans l'individualiser. La confusion émise entre le statut d'amante et celui de prostituée illustre cette mythification. Le personnage s'explique par ailleurs sur l'impossibilité de trouver une bonne amante européenne : « je n'ai plus jamais baisé avec une Blanche ; [...] la bonne chatte douce, docile, souple et musclée, vous ne la trouverez plus chez une Blanche ; tout cela a complètement disparu » (*P* : 112). Figure métonymique du « beauf », l'obsession sexuelle de Robert pour les femmes étrangères participe à l'élaboration d'une hiérarchie sexuelle entre les femmes. Il ignore qu'en plus de s'empêcher l'union sexuelle avec une femme de sa culture, il commet l'erreur de vouloir cerner un groupe à partir de formules stéréotypées. Michel, malgré son penchant pour les amantes thaïlandaises, évite d'incarner ce cliché du « beauf » grâce à sa conscience du monde : il sait qu'au bout de la tentation exotique se trouve « la névrose occidentale » (*P* : 342). Nous sommes bien confrontés à « l'épuisement de la sensation exotique » (Van Wesemael, 2007 : 169), épuisement dont le mal naît, pour Michel, dans l'Occident et non dans l'ailleurs.

Un dernier tabou sexuel est soulevé dans *Plateforme* à travers ce que Murielle Lucie Clément conçoit comme un « personnage-prétexte⁷⁹ » (Clément, 2007 : 114), Eucharistie la baby-sitter des enfants de Jean-Yves et d'Audrey. Nous nous intéressons à la convocation du tabou de la pédophilie de deux manières. Premièrement, il est pertinent de se demander pourquoi la pédophilie prend place en France dans un roman qui, justement, traite du tourisme sexuel dont, on le sait, un des plus grands risques est la commercialisation d'enfants. Christian Authier y voit une dénonciation de l'hypocrisie des critiques du tourisme sexuel (2002 : 64) ; nous pensons aussi qu'employer ce tabou en France permet au narrateur de montrer combien les hommes modernes, dans leur misère sexuelle, n'ont pas besoin d'aller bien loin pour commettre des sévices et pour avoir l'impression de vivre un peu plus. L'apparence de Jean-Yves dépend de son épanouissement intime, ce que traduit la narration de Michel : « Il avait l'air de plus en plus tendu, égaré ; Valérie remarqua que son costume lui-même commençait à avoir quelques tâches » (*P* : 194). Que peut signifier le costume « lui-même » dans ce contexte ? Jean-Yves s'éloigne en réalité du vivant. Il a dans le roman le profil du « consommateur » (Clément, 2003 : 94), qui se caractérise par sa volonté de satisfaire ses désirs. Ainsi, il a l'impression de « perdre de la consistance » (*P* : 281) après la mort de son père, et sa déliaison est telle qu'il va jusqu'à incarner pour Michel l'image de la misère sexuelle : « il sentait cette

⁷⁹ Terme de Vincent Jouve (1988 : 150) pour isoler ces personnages qui permettent surtout d'avancer un thème dans la progression narrative.

déperdition de vie s'inscrire dans sa chair » (*P* : 233). Jean-Yves s'efface du monde à mesure que ses liens érotiques s'effritent au profit de sa vie professionnelle.

Heureusement pour lui, sa route croise celle de la jeune Eucharistie. Par sa fraîcheur et son innocence, par sa jeunesse et donc l'influence que lui peut exercer sur elle, Eucharistie apparaît comme la femme Blanche qui peut encore provoquer du désir. Un désir sexuel désintéressé se développe chez la fille ingénue (statut appuyé par l'imaginaire chrétien mobilisé par ce prénom), puisque la femme initiée dans *Plateforme* (en dehors de Valérie) n'a pas de valeur érotique. Même si la sexualité pédophile marque pour Jean-Yves le dernier palier de sa déliaison familiale, la découverte de la chair « vivante, réelle » (*P* : 281) d'Eucharistie le remet à nouveau dans la vie. On peut même, par le prénom, proposer qu'une transsubstantion s'opère symboliquement sur le corps des personnages : Jean-Yves passe d'un corps amoindri (« tâché », sans « consistance ») à un corps vivant *par l'Eucharistie*, et cette opération octroie à la sexualité un aspect spirituel, disparu par ailleurs dans le monde occidental. La jeune fille montre de l'enthousiasme par rapport au pénis de Jean-Yves (« avec une expression joueuse [...] le branler avec enthousiasme » [*P* : 283]), et ce dernier peut se souvenir d'une réalité fondamentale : « certaines femmes, dans certains cas, font l'amour *pour le plaisir* » (*P* : 282, souligné dans le texte). Cette dé-rentabilisation de la sexualité guérit en quelque sorte Jean-Yves du traumatisme sexuel qu'il a vécu avec sa femme Audrey.

En effet, en plus d'implanter le tabou en France plutôt qu'en Thaïlande pour bousculer les préjugés du lecteur, l'opposition entre la fraîcheur d'Eucharistie et la froideur d'Audrey s'avère pertinente dans un contexte de mort du désir en Occident. Audrey incarne la sexualité sadomasochiste ; évoquée à plusieurs reprises dans le roman, elle ne s'exprime jamais vraiment. Quand Michel et Valérie visitent une boîte « SM », ils la croisent, mais ne s'éternisent pas dans le lieu. Valérie trouve étrange qu'on puisse « librement consentir à l'humiliation et la souffrance » (*P* : 182). La sexualité « SM » est pour Michel une sexualité organisée, intellectuelle, qui est à l'image des mutations occidentales néo-libérales dans le travail du désir. Il s'agit d'une forme de rapport sexuel sans échange, sans surprise, qui se fonde sur une attribution très stricte des rôles. Valérie aime le plaisir sexuel et profère un jugement de valeur face à la « barbarie » qui n'a « rien à voir avec le plaisir » (*P* : 183). Sa conclusion est sans appel : « Ce qui me fait peur là-dedans, c'est qu'il n'y a plus aucun contact humain physique [...]. Pour moi, c'est exactement le contraire de la sexualité » (*P* : 185). Cette proposition engagée résonne dans le texte comme un contre-discours à un imaginaire construit, celui de la pornographie. La forme actuelle la plus « violente » de la représentation sexuelle est exactement le contraire de la sexualité, mais en même temps son aspect foncièrement hygiéniste et sans

contact direct en fait « la seule pratique qui corresponde vraiment à quelque chose en ce moment » en Occident (*P* : 234).

La féminité d'Audrey, par opposition à celle d'Eucharistie, traduit la crise du désir en Occident et la fin de la recherche de contacts humains. Cette femme indépendante et accomplie, qui délaisse mari et enfants, s'annonce comme l'avenir de la femme occidentale et la raison pour laquelle les hommes s'en lassent. La forme de sexualité qui coïncide avec l'aliénation de l'esprit à un format néolibéral occidental est celle de l'activité sexuelle intellectualisée, le sadomasochisme. Pour Michel, les Occidentaux « ont complètement perdu le sens du don » (*P* : 236), transformant la sphère affective en « univers purement cérébral, avec des règles précises, un accord préétabli » (*P* : 237). La sexualité « SM » se nourrit donc du malaise qu'ont les Occidentaux à vivre ensemble et construit activement le rapport sexuel à la place des participants, à travers une série de costumes, postures, rôles, accessoires, lieux spécifiques, etc. Les partenaires dans ce contexte participent bien à l'idéologie néolibérale, en œuvrant pour leur intérêt avant tout : « Les masochistes ne s'intéressent qu'à leurs propres sensations, ils essaient de voir jusqu'où ils pourront aller [...], un peu comme des sportifs de l'extrême » (*P* : 237). De son côté, Eucharistie et les prostituées thaïlandaises évoquent une image de féminité rassurante pour l'identité masculine occidentale (donc patriarcale, comme le montrent les amalgames de Jean-Yves entre sa fille et son amante). L'instance éthique ou morale qui entoure la question de la pédophilie et du tourisme sexuel est donc rendue caduque, par le rôle joué par la mise en texte des personnages. Celle-ci consiste en des discours assumés par eux et non la narration, des logiques économiques exacerbées par Michel sur la question du tourisme sexuel, et l'accusation de la femme occidentale pour excuser le choix amoral de nouvelles partenaires. Certains personnages remplissent le rôle d'incarner une forme de sexualité (ou de discours), à venir, passée, désirable ou destructrice pour le délitement de l'homme occidental.

3.2.2. Traite des prostituées : un éloge ?

Dans le texte, le lissage économique et marchand déterminant le corps entraîne un rapport différent (des discours à l'œuvre dans l'espace public) à la question de la prostitution. Nous nous intéresserons à la hiérarchisation sexuelle des femmes dans *Plateforme*, après avoir défini le statut de la prostituée dans l'imaginaire du texte, et la représentation de la prostitution qui en découle. Selon Nancy Huston, la société fait comprendre que les prostituées ne sont bonnes que

pour une chose : le sexe⁸⁰ (Huston, 1982 : 173). Elles font du sexe une activité toujours possible, accessible et économiquement abordable. Dans *Plateforme*, la vie du narrateur est rythmée par la solitude, en dehors de sa relation à Valérie. Les instants de joie chez Michel se résument à ses quelques échanges sexuels avec des prostituées. Comme les prostituées occidentales sont décrites très négativement, l'image de la prostitution comme source d'excitation se retrouve prise, nous l'avons dit, dans le rapport sexualisé à l'exotisme. Quand Valérie demande à Michel : « Qu'est-ce qu'elles ont les filles là-bas ? Elles font vraiment l'amour mieux que nous ? » (*P* : 141-142), il ne suit pas les logiques discursives de Robert, qui sublime systématiquement la femme asiatique au détriment de l'amante occidentale. Michel replace directement la représentation que se fait Valérie des désirs de l'homme dans le cadre de l'échange économique, qui dicte tous les rapports intimes selon lui. Il assure qu'il s'agit surtout d'un calcul entre le coût (affectif, monétaire) et le gain (intensité de la jouissance, reconnaissance narcissique) : « on conçoit que les hommes puissent s'éviter beaucoup de soucis en payant une petite somme » (*P* : 142). Il pense aussi que le phénomène touche l'Occident en général, d'où sa conclusion : « elles [les femmes] trouveront plus simple, elles aussi, de payer pour baiser » (*P* : 143)⁸¹. La réponse à la tentation exotique s'énonce dans *Plateforme* à partir d'une logique économique découlant d'un imaginaire de la sexualité prostitutionnelle.

La prostitution a le mérite de ne pas être hypocrite ; elle donne un prix à chaque prestation demandée. Pour l'homme occidental, payer apporte la sensation de contrôle, transformant le corps prostitutionnel en objet conforme à des attentes de consommation. Michel dit bien, lors d'un rapport avec Sin en Thaïlande, qu'il se sent « invulnérable » et « réconcilié » (*P* : 117). En plus du rapport de pouvoir que provoque l'aspect financier, Michel indique donc un apaisement du cœur (la réconciliation). On retrouve ici un apport similaire à celui de la sexualité échangée entre Jean-Yves et Eucharistie, qui donne au rapport une vertu thérapeutique. De plus, cela donne à la prostitution une raison d'être, en construisant de manière parallèle (et donc en les

⁸⁰ Nancy Huston remarque qu'en dehors des discours publics sur la légitimité de leur statut, les prostituées continuent de faire leur travail (Huston, 1982 : 182). Dans le roman, Michel respecte cette réalité vécue par les prostituées. Oôn lui dit qu'elle voit surtout des Français « gentils », des Allemands et des Australiens ; cependant elle avoue ne pas aimer les Japonais, non pas pour des raisons politiques ou raciales, mais parce qu'ils « voulaient toujours vous frapper ou vous ligoter » (*P* : 51). Oôn, en dehors des discours de l'espace public, établit son propre système de croyances en jugeant les hommes non pas pour leur argent, mais selon la manière dont ils traitent une prostituée.

⁸¹ Cette projection recoupe l'idée de fin d'une forme de sexualité (axée sur l'échange de plaisirs), comme le propose à sa manière la fin des *Particules*. Imprégné des théories d'Auguste Comte, les textes houellebecquiens travaillent par le biais de la fiction les conditions d'émergence d'un avenir où la reproduction s'effectuerait sans sexualité, et où les échanges d'un groupe ne seraient plus perturbés par une compétition sexuelle sauvage. Dans cette philosophie, l'évolution de la société doit passer par la « domination d'un instinct que notre maturité doit éteindre » (Comte, 1854 : 204). Dans le texte, la prostituée personnifie le remède aux douleurs liées à la sexualité.

comparant) la sexualité prostitutionnelle et celle pédophile. Protégé par son argent, Michel sait que les prostituées ne le rejettent pas et vont se montrer douces avec lui. La relation qu'il entretient avec Valérie (avant tout rapport sexuel) le confronte à un plus grand effort que la socialisation avec les prostituées. La peur de la femme occidentale, qui ne doit plus rien à l'homme et peut alors en théorie se passer de lui, se traduit chez Michel comme suit : « Valérie se tourna vers moi. J'avais presque envie de lui prendre la main ; sans raison précise, je m'abstins » (*P* : 48). La séparation en milieu de phrase montre le mouvement vers le lien que cherche Michel en prenant la main de Valérie, mais « sans raison précise », sinon la peur du rejet et de l'embarras, il ne le fait pas. Avec la prostituée, il peut baisser les armes et se laisser guider. Après cette scène avec Valérie, il se rend au salon de massage : « elle [Oôn, la prostituée] me raccompagna jusqu'à la sortie en me tenant par la main ; devant la porte, nous échangeâmes plusieurs bises » (*P* : 51). Il recommence à penser à Valérie juste après cet épisode. Le rapport à l'autre s'effectue donc plus simplement avec la prostituée qu'avec la femme libre de ses relations, d'où cette remobilisation du script de l'attachement par le motif de la main.

Plateforme trace les difficultés rencontrées face à l'altérité pour une société dont les normes et les codes extérieurs ont cessé de moduler la vie relationnelle et érotique. En détaillant l'activité prostitutionnelle du point de vue du client, le roman construit un imaginaire de la prostitution différent de sa représentation traditionnelle (vu comme une activité soit dangereuse, soit honteuse). La prostitution est au carrefour des représentations éthique, érotique, moderne, économique (par la marchandisation généralisée de la sexualité) et enfin sociale du corps. Nous avons déjà évoqué que tous les personnages masculins y ont recours⁸². Les prestations des prostituées compensent les conduites égoïstes de la femme occidentale. Cette lecture fait émerger une figure masculine dévirilisée par la « libération » de la femme, alors étroitement liée dans son identité à la disponibilité sexuelle des femmes en général. Les hommes dans *Plateforme* ne peuvent pas être heureux sans lien à la femme. Dans ce contexte, les seuls contacts « affectifs » deviennent ceux avec les prostituées, et Michel se montre par exemple sensible à l'altérité qu'elles constituent. Après avoir joui, Michel discute avec Oôn, puis il se demande : « qu'est-ce qu'elle pensait de moi ? » (*P* : 51). En la plaçant en sujet, le narrateur inverse le rapport habituellement objectivé à la prostituée ; alors que celui qui paie est

⁸² Lionel, un autre compagnon de voyage de Michel, peut même, selon le narrateur, espérer encore « connaître le plaisir entre les mains expertes des jeunes prostituées thaïes » (*P* : 290) pour alléger sa misère sexuelle. On retrouve ici la même idée que dans *Les particules*, selon laquelle la jeunesse et la beauté signifient systématiquement une performance sexuelle. Le choix de mettre en scène des prostituées thaïlandaises répond ici aux « normes générales de l'espèce » sur la beauté, la jeunesse et la santé à notre époque (Delorme, 2007 : 298).

normalement celui qui donne son avis, Michel s'interroge sur l'estime que cette jeune fille lui porte. Il rend ainsi à la prostituée sa consistance de sujet corporel et non d'objet, tenant compte de ses affects. Il l'humanise, au contraire de Robert⁸³, et transforme l'image que les discours sociaux véhiculent : des femmes-objets que les clients consomment sans aucun rapport humain.

Après être allé voir Oôn, Michel déprime et plonge dans un questionnement existentiel : « À quoi bon lutter ? Et que pouvait Oôn, malgré son vagin merveilleusement élastique ? Nous étions d'ores et déjà condamnés » (*P* : 53). On retrouve ici la saturation par le sexe qui empêche de pouvoir penser en dehors de la sexualité, ici à cause de l'évocation récurrente du vagin jeune (transmis par l'idée d'élasticité). Si la prostituée ne peut plus rien pour la misère contemporaine de l'homme occidental, tout est, de son point de vue, perdu. Dans son étude sur les salons pornographiques à Paris, Colera remarque que des transferts affectifs s'effectuent de manière analogue sur l'actrice pornographique : « Il semble que les actrices fassent l'objet d'investissements affectifs plus profonds que ne le laisse entendre habituellement la littérature sur la pornographie » (Colera, 2008 : 212). Dans le roman, Michel n'établit pas un discours sur la prostitution, mais il communique bien une représentation intime de la relation entre client et prostituée, entre homme contemporain et prostitution. Il voit de la gratuité dans la pratique : « nous bavardâmes un peu, enlacés sur le lit ; elle n'avait pas l'air très pressée de retourner sur scène » (*P* : 51) ; l'enlacement, la bise, la prise de main sont des marqueurs de tendresse et non de sexualité. Lors de sa rencontre avec Sin (dimension « péché » de la prostitution appuyée), Michel la fait jouir et s'émerveille de trouver dans un salon de massage « une fille qui a envie de faire l'amour » (*P* : 116). Elle le lave et l'essuie ensuite, ce qui coïncide encore avec des images de féminité tendres et non pas érotiques ou excitantes. Seulement, Michel lui donne un pourboire exorbitant pour la Thaïlande, ce qui pousse Sin (non éduquée en plus) à penser qu'il est un « good man » (*P* : 116), contrairement aux Thaïlandais, ces « bad men » (*P* : 117), toujours selon Sin. Cette proposition, en plus de recouper un discours existant sur le mythe de l'homme occidental pour la femme exotique⁸⁴, rappelle aussi que la prostituée émet une prestation. Si les hommes (la demande) commencent à chercher un contact humain, un peu de

⁸³ L'opposition entre Michel et Robert est explicite dans la description qu'ils font du visage de Sin, la prostituée du *Pussy Paradise* ; alors que Michel la trouve « souriante » (*P* : 113), Robert lui voit un « air salope » (*P* : 114).

⁸⁴ Le sociologue Bozon analyse la situation et montre que la prostitution ou la séduction dans des lieux spécifiques peuvent s'effectuer à des fins migratoires. Si l'homme blanc voit en la femme exotique des atouts corporels et sexuels (elles sont réputées ardentes, mais soumises), la relation inverse stipule que l'homme blanc est travailleur ; fiable, pas machiste et attentionné, ce qui pousse les femmes exotiques à les viser comme partenaires. Enfin, Bozon souligne aussi que la vision qu'a l'homme de la femme occidentale est similaire au texte houellebecquien : elles sont réputées pour être froides, réservées, et surtout indépendantes (Bozon, 2013 : 87).

tendresse, alors la prostituée s'adapte et offre une performance dans le registre de la tendresse et de la proximité.

Le rapport entre la prostituée et les autres femmes reste à étudier. Nous avons vu que Robert ou Josiane, dans leur relation européocentrée à l'exotisme, placent la prostituée soit en extrême victime, soit en reine de l'éros. Le roman construit une glorification du statut de la prostituée, qui n'est pas sans rappeler d'autres textes à visée pornographique. Dans la représentation pornographique, Huston dit que le rôle de la prostituée est d'«incarner la sexualité féminine à l'état pur» (1982 : 101), soit un état absolu, idéal, fantasmé. Houellebecq reprend ce cliché, mais il l'insère dans une représentation socio-économique (plus réaliste) de la condition des femmes qui endossent ce rôle. Les études contemporaines sur «l'économie sexuelle» de nos sociétés relèvent le même paradoxe, soit :

Une tension, entre une sacralisation/un enchantement de la sexualité (libre, gratuite, réciproque, don de soi) et une désacralisation/un désenchantement de différentes formes de rencontres sexuelles, notamment lorsqu'elles sont décrites comme trop explicitement «intéressées» (Combessie, Mayer, 2013 : 386).

Plateforme travaille en un sens ce paradoxe, en chargeant symboliquement les différents corps de valeurs érotiques inattendues (pourquoi Valérie échappe-t-elle tant au procès des femmes occidentales ?) ; les prostituées sont aussi divisées entre la sacralisation (Sin ou Oôn en sont des parfaits exemples) et le désenchantement (comme les réflexions de Michel sur la nouvelle compagne que trouve Lionel ou sur la prostitution en France).

Pourtant, puisque le sexuel est central dans la misère contemporaine, le mythe de disponibilité sexuelle représenté par la figure prostitutionnelle échappe en partie à la désacralisation. Derrière une description hyperbolique et humoristique, Michel établit une hiérarchie entre les femmes qu'il croise lors de son voyage en Thaïlande. Il transfère le discours sur la prostitution du registre pathétique et éthique vers celui de l'éloge et de l'admiration :

Avant de me déshabiller je rendis encore une fois un hommage à Oôn, et à toutes les prostituées thaïes. Ce n'était pas un métier facile qu'elles faisaient, ces filles ; il ne devait pas être si fréquent de tomber sur un brave garçon, doté d'un physique acceptable, et qui ne demandait honnêtement qu'à jouir de concert [...]. Babette et Léa, pensais-je, n'auraient pas été capables d'être des prostituées thaïes ; elles n'en étaient pas dignes. Valérie, peut-être ; il y avait quelque chose chez cette fille à la fois un peu mère de famille et un peu salope, les deux potentiellement d'ailleurs, jusqu'à présent c'était surtout une gentille fille, amicale, sérieuse. Intelligente aussi (*P* : 54).

En s'appuyant sur des clichés (issus des représentations pornographique et économique de la «sélection sexuelle»), Michel casse ceux portant sur l'infériorité des prostituées par rapport aux autres femmes, dans leur valeur d'être et leurs compétences spécifiques. Il rappelle d'abord la difficulté à faire avec des partenaires non désirables ou sexuellement excentriques, ce qui

constitue peut-être une majorité des clients. Ensuite, alors que Babette est taxée de « salope » (*P* : 45) par le narrateur, les travailleuses du sexe sont décrites ici comme des « filles », des « prostituées ». Elles ont un « métier » qui demande des qualifications spécifiques. La comparaison s'effectue lorsque Michel juge que Babette et Léa ne sont ni capables ni dignes d'exercer une telle profession. Cela traduit une sacralisation de la figure de la prostituée exotique, à laquelle il veut rendre « hommage ». Valérie, bien qu'Occidentale, sort du lot par son potentiel à pouvoir être une amante professionnelle ; cela souligne la sexualité compatible de Valérie avec les codes d'excitation d'une idéalisation masculine de la sexualité. Grâce à son comportement de « soumise *en général* » (*P* : 47, souligné dans le texte), elle se montre être une femme occidentale économiquement indépendante, qui pourtant est encore capable de tendresse et d'amour envers l'homme. Puisque la prostitution ne permet pas à Michel une consolation durable, mais seulement des épisodes de lien social et de jouissance sexuelle, il reste à penser le couple qu'il constitue avec Valérie comme unique mode d'échange sexuel capable de compenser le délitement de l'homme occidental.

3.2.3. L'amour peut-il libérer la sexualité du principe marchand ?

Michel et Valérie constituent le couple le plus construit des premiers romans de Houellebecq (1994-2009). De nombreuses critiques stipulent que le héros houellebecquien ne tombe jamais amoureux ou n'est pas capable d'aimer (Clément, 2003), mais nous nous situons plus du côté de Christian Authier dans son analyse de *Plateforme* : il voit dans la relation des deux protagonistes une sexualité basée sur le don et la douceur, contraire à la sexualité occidentale (tarifiée, professionnelle, solitaire, organisée) (Authier, 2002 : 67). Le narrateur ne valorise pas en effet l'aspect spectaculaire du tourisme et de la sexualité organisée. Nous souhaitons maintenant analyser la nature des rapports sexuels dans le couple et le fonctionnement du discours sur le plan de la représentation de la sexualité, de l'amour et enfin du bonheur.

Le premier rapport sexuel entre Michel et Valérie survient après le retour de Thaïlande. Ils décident de se revoir et la scène bascule brutalement dans le registre sexuel. Michel communique ses émotions, ce qui constitue le premier échange sentimental entre les personnages : « il me semble que tu cherches quelque chose en moi, qui ne s'y trouve pas. Tu vas être déçue, forcément » (*P* : 136). Valérie ne répond pas, « elle sourit [...] puis elle pos[e] une main sur [s]es couilles » (*P* : 136). Sa réaction, non verbale mais sexuelle, montre que Valérie aime faire plaisir et sait communiquer sur ce plan ; on assiste à une sexualité non

rentabilisée comme conséquence à la peur soulevée par Michel. Il trouve enfin une personne qui aime le sexe et l'emploi dans d'autres visées que la jouissance ou la satisfaction narcissique. De même, alors que la sexualité marchéiste ou pornographique s'appuie sur la captation du désir et son exacerbation, des scènes de sexualité dans le roman présentent du sexuel sans en faire le sujet central de la scène. Lorsque Michel et Valérie font l'amour dans la chambre d'enfants de Valérie, la sexualité déborde du registre de l'excitation pour se mêler à d'autres émotions : « je fus très ému, en écartant la culotte de Valérie, puis en caressant sa chatte, de penser qu'elle y dormait déjà quand elle avait treize ou quatorze ans. Les années perdues, me dis-je » (*P* : 188). L'émotion provoquée par la prise en compte du passé est normalement incompatible avec une représentation pornographique du rapport sexuel, qui se caractérise par la prédominance du présent. Si les années perdues provoquent une nostalgie chez Michel, qui repenserait alors à sa jeunesse tout en étant traversé par la sensation du vieillissement, il semble surtout que la période de sa vie pendant laquelle il vivait sans Valérie lui revienne, avec tout le vide et la solitude qu'elle a impliquée.

Nous voyons que la sexualité se libère du principe marchand, grâce à l'abandon de la quête de performance sexuelle. Des scènes gratuites, basées sur le don de soi, permettent la construction, à l'intérieur de ce roman de la prostitution, d'une sexualité plus désintéressée. Le couple rejette le principe d'économie libidinale lorsque Michel rapporte qu'il « arrêta juste avant de jouir » (*P* : 218), pendant qu'ils font l'amour dans la mer. Une fois de plus, l'urgence au présent du désir est refusée au profit d'un plaisir à venir, plus intense. La symétrie parfaite des orgasmes lors de leur premier rapport sexuel⁸⁵ montre aussi une prise en compte de l'autre, que Michel exerçait dans certains cas avec des prostituées, mais qu'il ne retrouvait nulle part ailleurs. Chacun éprouve du plaisir à en procurer à l'autre. Ce rapport égalitaire se retrouve dans la prose avec des verbes d'action répartis entre les deux genres, quand dans la pornographie la femme se porte souvent garante de la progression de la scène. Nous pouvons citer en exemple une scène érotique rapportée par Michel avec Valérie : « Valérie écarta les cuisses [...] J'écartai le tissu et mouillai mes doigts [...] De son côté, elle défit mon pantalon [...] J'attrapais un oreiller » (*P* : 205). L'emploi des mêmes verbes d'action ou de la locution « de son côté » produit bien un rapport symétrique dans la sexualité qui ne se retrouve pas, de manière aussi aboutie, ailleurs dans la prose houellebecquienne.

Cependant, constater une sexualité qui ne réponde pas aux codes de la pornographie ou de la prostitution ne suffit pas pour analyser la construction de ce couple. Michel et Valérie

⁸⁵ Il s'agit d'un cliché de l'entente sexuelle entre deux personnages. Ils jouissent tous les deux pendant la pénétration, puis chacun grâce aux pratiques bucco-génitales générées par l'autre (*P* : 133-136).

présentent tous deux des prédispositions qui vont rendre possible leur relation et permettre à la sexualité de se libérer de sa dimension rentable et performative. Attendre de rentrer de vacances pour avoir un rapport donne aux personnages la garantie de vivre une relation authentique et non éphémère (la temporalité des vacances n'invite pas à une inscription du lien dans la durée). Mais la proximité pendant le voyage en Thaïlande fait naître le désir entre eux sans que celui-ci trouve son assouvissement, ce qui crée déjà une relation construite dans le temps et non l'instant. De plus, la mauvaise estime que Michel a de lui n'a pas d'impact sur la perception de Valérie ; elle croit rapidement en lui et se montre bienveillante (« Au fond, je pense que vous êtes un garçon gentil » [*P* : 125]). Même pendant leur vie de couple, les personnages connaissent un désir, une libido similaire, ce qui leur assure d'être toujours en osmose, soit dans une tension « plutôt sexuelle et joyeuse » (*P* : 270). La facilité à communiquer, la gratuité et la générosité de leur sexualité, et enfin la bienveillance envers l'autre dans la relation déconstruisent les dires de Michel sur une forme de sexualité perdue, engloutie toute entière par la machine économique qui régit le monde.

La relation modifie le narrateur : il s'ouvre au monde et commence à se montrer curieux. Il se met à la cuisine asiatique tout en communiquant au lecteur que « l'amour sanctifie » (*P* : 177). Cette nouvelle posture signifie que la relation établie dans le temps et hors du principe marchand a la force de faire évoluer en profondeur le personnage. L'amour devient un sanctuaire, le bonheur se dessine pour Michel, mais la mort et l'impermanence propres à l'existence peuvent anéantir leurs bienfaits. Nous souhaitons donc terminer en montrant comment la sexualité de ceux qui s'aiment fait advenir des concepts normalement absents de l'érotique houellebecquienne, tels que l'amour, le lyrisme et le bonheur ; aussi, nous voulons appuyer l'idée selon laquelle il faut de la permanence pour permettre au sexe ou au lien social de transformer le personnage (caractérisé par sa déprime) en être spirituel. Rapidement, Michel réalise ce qui lui arrive : « je pris conscience, avec une incrédulité douce, que j'allais revoir Valérie, et que nous allions probablement être heureux » (*P* : 139). Michel va même connaître l'amour et le bonheur, mais il est incapable de provoquer les choses. Valérie le choisit, il expose le bonheur de manière théorique avec la théorie de Marshall en début de roman, puis il le constatera empiriquement⁸⁶, mais sans jamais parvenir à décider d'être heureux.

⁸⁶ Il dit : « Je continuais à me demander ce que j'avais fait, au juste, pour mériter une femme comme Valérie. Probablement rien. Le déploiement du monde, me dis-je, je le constate ; procédant empiriquement, en toute bonne foi, je le constate » (*P* : 276). Cela constitue une rupture avec sa situation, normalement entre les mondes, il se retrouve alors « au milieu du monde » (sous-titre du roman).

En nous racontant son histoire d'amour, le narrateur met en mots les événements vécus, et la sexualité amoureuse lui apporte un sentiment de puissance plus fort que celui procuré par son argent dans l'échange prostitutionnel : « je me sentais comme un Dieu⁸⁷ dont dépendaient la sérénité et les orages. Ce fut la première joie — indiscutable, parfaite » (*P* : 158). Cette joie parfaite commence à se transformer en bonheur durable, quand les amants décident de partir en Thaïlande, qu'ils associent à la simplicité et au plaisir illimité. Michel n'est plus seulement heureux d'être avec Valérie, il jouit du fait d'être vivant, grâce à l'amour né du plaisir sexuel : « il y a peu de moments où le corps exulte du simple bonheur de vivre, est rempli de joie par le simple fait de sa présence au monde » (*P* : 308). Le simple bonheur de vivre. Michel plonge dans la vie grâce à son amour pour Valérie, qui apparaît maintenant authentique et indiscutable ; lorsque le rythme de leurs ébats diminue (en raison du travail de Valérie), Michel admet : « je crois que je l'aimais de plus en plus » (*P* : 171). Même en amoindrissant la cause de l'amour, les conséquences ne s'effacent pas.

Ce nouveau registre de rapport sexuel et amoureux se dévoile dans le texte par des envolées lyriques qui, comme annoncé plus haut, libèrent Michel de son déterminisme corporel. La progression du récit n'est plus saturée par du sexe, mais l'érotisme devient le moteur d'une prose lyrique, ce qu'atteste cet extrait :

À ce moment, le soleil perça entre deux nuages, l'éclairant [Valérie] de face. La lumière resplendit sur ses seins et ses hanches, faisant scintiller l'écume sur ses cheveux, ses poils pubiens. Je demeurai figé sur place pendant quelques secondes, tout en prenant conscience que c'était une image que je n'oublierais jamais [...] Une bande de soleil brillait à la surface des eaux, filait droit vers l'horizon ; je pris ma respiration et plongeai dans le soleil (*P* : 213-214).

Alors que dans d'autres scènes l'image érotique provoquée par la nudité de Valérie, sa proximité avec la nature, et les jeux de texture et de lumière induits par le soleil pourraient donner naissance à une scène de sexualité (comme une masturbation frénétique), elle provoque en réalité le sentiment de permanence (« je n'oublierais jamais ») et l'épanouissement de l'être dans le monde, traduit par la métaphore de plonger « dans le soleil »⁸⁸. Au bout d'un an de relation, Michel parle d'une « émotion étrange, au moment où elle posait ses lèvres sur les

⁸⁷ Les analogies entre le sentiment d'être aimé ou désiré et la puissance (divine) se multiplient dans l'œuvre. Il semblerait que l'amour (ou le don authentique de soi) soit la nouvelle transcendance spirituelle, autrefois réservée au domaine religieux. Une analyse plus approfondie du paradigme religieux dans son rapport au sexuel chez Houellebecq s'avèrerait pertinente.

⁸⁸ Les paysages exotiques, auxquels Michel refusait systématiquement toute sublimation, s'insèrent aussi dans une contemplation nouvelle du monde, et lors de son second voyage en Thaïlande, Michel remarque : « je fus moi aussi frappé par la beauté du paysage [...] D'immenses pitons calcaires, recouverts de forêts d'un vert intense, jaillissaient des eaux jusqu'à l'horizon, se perdaient dans la lumière et la distance, donnant à la baie une ampleur irréelle, cosmique » (*P* : 299). Dans ce contexte, « cosmique » signifie bien que le narrateur verse dans le registre lyrique, caractérisé par l'emploi métaphorique et l'expression de sentiments amoureux et spirituels.

miennes, comme un renversement de l'ordre du monde » (*P* : 305), qu'il associe même à « une seconde chance », « contraire à toutes les lois » (*P* : 305). Les lois du déterminisme biologique ou de la logique marchande (dépense/gain) ne fonctionnent effectivement pas sur la gratuité propre à l'énergie amoureuse. L'amour dans *Plateforme* est construit comme un contre-système aux lois qui rythment les affaires des hommes.

La mort de Valérie (*P* : 332) rompt brutalement le lien que Michel entretient avec le monde ; l'impermanence qui définit la vie rend donc impossible son bonheur dans le temps. En relisant son histoire, il réalise : « en repensant à cette période heureuse avec Valérie, dont je garderais paradoxalement peu de souvenirs, je me dirais que l'homme n'est décidément pas fait pour le bonheur » (*P* : 157). Une certaine impossibilité ontologique à y accéder est soulignée. Après la mort de sa compagne, il continue de se l'imaginer, prolongeant ainsi sa phase de déni, expliqué par les médecins comme « un trouble de la représentation » (*P* : 335). Dans ce roman où tout semble donc perdu pour l'homme occidental et son lien au monde, la sensation de vivre, faussement promise par la sexualité tarifée, est advenue grâce à l'amour. Michel effectue le parallèle à deux reprises, et ce après la mort de Valérie : « j'avais eu une vie, pendant quelques mois, ce n'était déjà pas si mal, tout le monde ne pouvait pas en dire autant » (*P* : 339), avant d'être plus explicite, en donnant la vraie cause du sentiment d'existence : « Lorsque la vie amoureuse est terminée, c'est la vie dans son ensemble qui acquiert quelque chose d'un peu conventionnel et forcé. On maintient une forme humaine, des comportements habituels, une espèce de structure ; mais le cœur, comme on dit, n'y est plus » (*P* : 348). L'impermanence de la vie humaine ne peut s'équilibrer que grâce au lien aux autres. Michel s'avoue « amoindri » (*P* : 332) après la mort de Valérie, parce qu'elle est le seul être à avoir établi avec lui une relation fondée sur la gratuité et la bienveillance.

L'étude de *Plateforme* révèle donc l'établissement d'une critique sur le monde occidental contemporain. Le pessimisme à la fin du roman construit une topique du déclin civilisationnel : les lieux d'échanges d'amour gratuit se meurent au profit de la logique économique. Notre lecture justifie pour la prostituée, caricaturée dans son rôle minimal (reine de l'Éros), sa transformation par la mise en texte en une figure de consolation minime. Mais la relation avec Valérie élabore un contre-discours à la représentation d'une sexualité occidentale malade (tabous) et en crise (exode sexuel). Le travail du texte dans une perspective sociocritique invite en réalité à suspendre le jugement sur des consensus établis (comme la condamnation du tourisme sexuel) pour comprendre l'apport d'un amour gratuit dans cet imaginaire de la sexualité mercantile. Les formes de sexualité présentées par les différents personnages montrent que *Plateforme* voyage entre les représentations (parfois contradictoires) des pratiques

transgressives et de la misère sexuelle à notre époque, tout en comportant parallèlement la solution à cette impasse. Dès lors, on peut parler d'une construction en fragmentation de la sexualité dans le roman (par les discours incarnés dans les personnages-corps), mais cette lecture autorise l'opinion que le texte ébauche une proposition de consolation contraire à la logique capitaliste, soit une consolation gratuite et construite dans le temps.

CONCLUSION

La force de Houellebecq ne se réalise pas dans l'écriture de scènes de sexualité idéalisées ou divertissantes, mais par l'insertion de ces dernières dans une représentation fondée sur l'exploitation d'un réseau de représentations pornographique, économique ou social contemporain. La critique qui ressort des textes trouve sa source dans un réseau qui, en surexposant le sexe, met en doute les fondements sur lesquels il repose aujourd'hui : un format *marchéiste*, basé sur l'offre et la demande. C'est ce que ce mémoire a tenté de discerner en posant un regard sociocritique sur les actions textualisées de la *reductio sexualis* et sur la réécriture du registre pornographique ; malgré l'influence de la littérature à caractère pornographique, ces textes interrogent la représentation prépondérante de notre époque, soit le format audiovisuel occidental. Ce cadre maintient, comme nous l'avons étudié, une distinction sexuelle entre les genres et les ethnies. Le texte houellebecquien, sans réduire la souffrance traversée par le corps féminin dans la société érotico-publicitaire, donne un témoignage inhabituel de celle de l'homme dans son rapport à la performance (représentation pornographique), à la virilité (topique de la libération de la femme) et à la vieillesse (dysfonctionnement érectile, perdant de la compétition sexuelle)¹. Les romans rompent avec le mythe de l'homme de quarante ans (l'âge d'or supposé) désirable auprès des femmes et montrent l'envers d'une sexualité libérée se déversant dans le monde entier pour entrer dans les moules d'un capitalisme de plus en plus sauvage. La sexualité y devient un lieu de reconnaissance narcissique qui tend à supplanter la reconnaissance disparue du milieu professionnel ou familial.

L'analyse des *Particules élémentaires* nous a permis d'approfondir spécifiquement l'opposition entre les mythes de la fin du XX^e siècle et la réalité biologique des corps, qui constituent tous deux pourtant l'objet d'un discours sur le libre arbitre individuel. L'impasse que forme l'effritement du lien social au profit d'un rapport interpersonnel narcissique se traduit chez les femmes par une relation plurielle et contradictoire à leur corps (injonction au plaisir, à la maternité, au maintien du désir masculin, etc.), les conduisant vers la mort par la destruction du corps. L'écriture ironique et pamphlétaire spécifique à ce roman dédouble alors le corps en un espace fragmenté et incohérent discursivement. Du côté de *Plateforme*, la mise en texte de

¹ C'est en ce sens que Nancy Huston remarque que la plupart des auteurs cyniques ou nihilistes sont des hommes. Elle montre que l'impossibilité de donner directement la vie les rend plus enclins à pouvoir se couper du monde et conclut : « Plus que les femmes, donc, les hommes sont seuls dans leur corps » (2004 : 40).

la sexualité révèle une analyse critique des fondements de la société de consommation. En promettant toutes les jouissances possibles, en s'assurant de capter le désir du consommateur par son énergie libidinale, en affirmant qu'il est toujours possible d'avoir plus, cette nouvelle logique économique issue de la deuxième moitié du XX^e siècle met les corps sur le marché et leur donne un prix. Tout est accessible, moyennant une compensation financière, et le discours de l'économie néo-libérale poussé à l'extrême prend dans le roman la forme hypothétique d'un projet de tourisme sexuel. Le jugement porté par le texte s'opère quand celui-ci trace un incessant rapport de causalité entre ce système économique dictatorial et la manipulation de l'énergie libidinale dans les pays sexuellement « libérés » (crise du désir). Le lecteur rencontre alors des personnages féminins aux caractéristiques « viriles » (autonomes financièrement, sujets plus qu'objets du désir), qui ne sont pas sans rappeler les traits saillants de la femme pornographique (sujet de l'action et non objet de passivité²). L'homme occidental se révèle quant à lui en déclin d'un point de vue ontologique (il ne sait plus quelle est sa quête ni ce qu'il représente).

Nous avons aussi remarqué que certains rapports et motifs de l'imaginaire social mobilisé dans *Les particules* résistent, par le détournement symbolique, à la loi d'une vie érotique et sociale insignifiante (existentiellement) pour le personnage. C'est le cas du lien de Michel avec sa grand-mère et de la recherche de tendresse de Bruno dans sa jeunesse qui traduisent un contre-discours à la promesse de reconnaissance narcissique par la performance sexuelle. C'est le cas aussi de Bruno et de Christiane, tous deux en proie à la dimension tyrannique de la sexualité pornographique, perçue comme seule représentation vraie du sexe. Et pourtant, comme dans l'extrait ci-dessous, ils multiplient les moments de tendresse lors des ratés de performance sexuelle :

En quelques secondes, pris par un soubresaut de plaisir incontrôlable, il éjacula sur son visage. Il se redressa vivement, *la prit dans ses bras*. « Je suis désolé, dit-il. Désolé ». Elle l'*embrassa, se serra contre lui*, il *sentit* son sperme sur ses joues. « Ça ne fait rien, dit-elle tendrement, ça ne fait rien *du tout*. *Tu veux* qu'on s'en aille ? » proposa-t-elle un peu plus tard. Il acquiesça tristement, son excitation était complètement retombée (*PE* : 241, nous soulignons).

² Taxer la femme de « virile » renvoie ici à ce que Despentès établit à propos des caractéristiques de la « hardeuse ». La féminité et la virilité s'entrecoupant sur le corps de l'actrice pornographique évoquent un ensemble de valeurs et de comportements associés aux hommes (qui permet de vivre ensemble malgré les différences sexuelles) : « Il est à ce propos intéressant de remarquer que les femmes "réelles" qui surcumulent les signes de féminité [...] et qui participent d'une sexualité compatible avec la sexualité des hommes, sont souvent les plus viriles » (2006 : 101). Les romans véhiculent aussi ce motif de la virilisation de la femme : « les femmes deviendront de plus en plus semblables aux hommes. [...] [L]es femmes peuvent s'adapter aux valeurs masculines » (*P* : 143).

Pensons de plus, dans *Plateforme*, à la recherche de tendresse chez la prostituée, sans contredire le mode de la performance sexuelle (elle est alors payée pour une prestation affective), qui participe aussi à une résistance de la représentation de relations marchandes. Dans les deux situations, on retrouve un lexique de la tendresse (voir ci-dessus les passages soulignés). Si Christiane dit que « ça ne fait rien du tout », c'est parce qu'elle ne recherche pas chez Bruno une performance. Nous avons finalement compris avec *Plateforme* l'erreur qui peut s'imposer à la lecture d'un texte houellebecquien : l'apparente adhésion des personnages au tourisme sexuel signifie que l'origine du mal n'est pas dans la sexualité rendue marchande, mais dans celle abolissant le plaisir authentique et la générosité sous le joug de la performance individuelle. Pour le traduire autrement, le narrateur joue avec la figure de la prostituée, en appuyant sur son individualisation (âge, nom, situation linguistique, familiale, etc.) et en soulignant son rôle affectif. En cela, la prostituée houellebecquienne rompt avec la longue tradition d'opposition mère/prostituée. Plus largement, prenant place dans un imaginaire spécifique, les figures de féminité dans les romans sont redéfinies. Puisque l'amante a un rapport trop « viril » à sa sexualité, et que la mère refuse de se réduire à sa maternité, l'homme trouve la tendresse désirée là où il peut l'acheter. La prostituée remplit en un sens le rôle que les mères sexuellement libérées ont été incapables de jouer ; pour cette raison, nous avons refusé d'opposer la prostituée et l'amante dans *Plateforme*. Selon cette lecture, Valérie prolonge donc la figure de la prostituée en dehors de la logique marchande plus qu'elle s'en détache. Son rôle est d'apporter la preuve que l'amour existe dans la gratuité, qu'il sanctifie et peut sortir l'individu contemporain de sa misère. Une contre-sexualité s'est dessinée dans l'imaginaire houellebecquien face à l'apparente conformité des comportements érotiques des personnages.

Enfin, la mort de Valérie et la non-pérennité des liens établis dans *Les particules* (la grand-mère de Michel, Christiane puis Annabelle meurent) anticipent une conclusion pessimiste sur le processus de déliaison de l'homme. Nous avons voulu ajouter à la critique houellebecquienne que, par le sexuel, l'auteur montre aussi un chemin de Salut. Sans s'y attarder, cette étude a esquissé comment pourraient s'articuler sexualité et spiritualité en Occident, à l'entrée au XXI^e siècle. Par exemple, *Plateforme* communique une transcendance par le sexuel : Eucharistie, en plus de son nom est une nouvelle figure virginale propre à l'imaginaire du texte (désir de corps jeunes) qui redonne à Jean-Yves la saveur de la vie. Michel, de son côté, ne cesse de placer le sens de la vie et le sentiment d'existence dans l'amour : le Salut se situe donc pour lui dans la sexualité amoureuse, ce que l'Occident cherche à annihiler (après avoir déjà déconstruit les croyances religieuses). Le sexuel surexploité dans les représentations de la société empêche donc de saisir la dimension mystique du sexe défendue

par le texte, à savoir le don d'une fusion amoureuse des corps qu'est la transformation de la perception du réel et le sens fondamental donné à l'*être avec*, qui permet de combattre les mythes de réussite dans l'accomplissement individuel. Les corps voguent bien à la dérive, et le texte enjoint aux personnages et au lecteur de cesser de les épier pour trouver rapidement un port d'attache. En ce sens, l'œuvre de Houellebecq ne peut être taxée de pornographique, puisque la promesse de jouissance à venir est biaisée par le mauvais calcul de personnages aliénés à leur époque : le plaisir sexuel, bien que présenté comme tel, n'amène pas à un bonheur constitutif et durable et ne peut être placé au centre de la progression narrative (comme but du récit).

La démarche sociocritique a permis de saisir les personnages sous la forme de constructions textuelles qui jouent avec les représentations de l'imaginaire social (et sont travaillées par elles) ; la saturation de la narration par le sexuel en était le premier indice. Comme pour le sexuel, Popovic montre que la figure de l'anti-star chez Houellebecq, « procédant à une inversion hyperbolique des signes, renforce au bout du compte la norme du stéréotype » (à paraître³ : 13). Dans notre cas, l'inversion des atouts sexuels des personnages ne remet jamais en cause le stéréotype du corps désirable. Seule la relation authentique donne accès à un nouveau rapport au réel, à soi et à son corps. Popovic conclut, à partir d'une analyse de la poésie, que les figures de répétition houellebecquiennes « épuisent les représentations sociales [...] avec une constance si étouffante que chaque grain de positivité semé en texte avec l'air de ne pas y toucher en devient lumineux » (2019 : 24). Nous voulions rendre au sentiment de lien symbolique (l'amour) la visibilité que sa force sémantique contient dans le réseau référentiel du texte houellebecquien. La sexualisation systématique du corps ne vainc pas la tension créée dans le texte par la construction d'un autre rapport symbolique (script de l'attachement) et d'un autre sexuel (rapport amoureux). Le « réalisme » des romans à l'étude s'illustre cependant dans les limites des personnages lorsqu'ils habitent des espaces supposés sans limites au plaisir. Nous avons montré que les activités liées à la tradition d'une sexualité hédoniste se trouvent altérées par l'incohérence entre le rapport des personnages à leur corps et les imaginaires successifs envahissant l'espace de représentation.

Ce mémoire ne pouvait hélas pas comporter une analyse complète de l'axe érotique de l'imaginaire social, en France, dans les années 1990-2000. Celle-ci aurait nécessité un travail spécifique d'envergure, comme Marc Angenot (1989) l'a effectué pour le discours social de

³ Cet article devait paraître dans le collectif *Houellebecq pluriel*, aux éditions PUF, entre 2019 et 2020. L'ouvrage ayant probablement été retardé à cause de la pandémie, l'analyse de Popovic est paginée selon un format PDF standard, délivré par l'auteur.

l'année 1889. Pour cette raison, la mobilisation d'études sur la sexualité en littérature contemporaine et sur l'analyse du registre pornographique étaient nécessaires. Les recherches sociologiques, économiques et l'inclusion d'iconicités frappantes ou de leurs commentaires ont aidé à construire un constat lié à la représentation du sexuel à cette époque. Nous voulions aussi assumer un travail de sociocritique appliqué à l'ère contemporaine, ce qui constitue un défi à la vue de la richesse des références mises à notre disposition. Le choix romanesque s'est imposé dans ce contexte comme une délimitation plus précise que ne le permet en un sens l'écriture poétique (plus indicielle et fragmentaire encore), de même que la période visée, concentrée sur le passage au XXI^e siècle⁴. L'intérêt de notre recherche est de démontrer les rapports qu'entretiennent les différents espaces de représentation du corps du personnage⁵.

La construction de la représentation double a pu être affirmée grâce au grand apport déjà effectué par les théoriciens de l'ironie et de ses pratiques sœurs, mais aussi face à l'ampleur du constat des critiques houellebecquiennes. Pour reprendre cette belle formulation de Blanckeman, le texte houellebecquien invite son lecteur à «une danse des vanités terrestres» (2013 : 50) autour d'un «humanitarisme de paillettes» (2013 : 55). Le discours double dans ce cas procède de la sublimation de certains motifs sexuels pour en réalité révéler la désillusion contemporaine qui se cache derrière le culte de la jouissance (narcissique et matérielle avant tout)⁶. Sur ce point, nous souhaitons montrer comment la sociocritique rend visible l'organicité de l'œuvre. Elle travaille notamment le texte à partir de ses non-dits, de ce qu'il convoque et ignore. Le travail houellebecquien s'est donc compris comme une construction textuelle inversée, c'est-à-dire que l'omniprésence du sexuel ne signifie pas sa prépondérance dans le réseau sémiotique créé par le texte. Des motifs relationnels et corporels plus discrets (par leur bienséance ou leur infime présence) se sont révélés être dans ce cas des puissants leviers sémantiques pour lire ces deux romans.

⁴ Beaucoup de critiques houellebecquiennes remontent au XIX^e siècle, référence principale de l'auteur, dans les analyses intertextuelles et discursives. Notre propos était déjà trop dense pour inclure une historicité remontant avant les années 1960 et les libérations du domaine de la sexualité. Nous avons préféré encadrer la thématique du sexuel dans des espaces de références qui lui sont propres (pornographie, sociologie de la sexualité, critique féministe, mouvement de libération de la femme, discours sur la prostitution, marchandisation des corps, transformation de l'intimité, etc.).

⁵ Une analyse approfondie des motifs spécifiques de l'imaginaire houellebecquien serait un sujet à développer (par exemple : que dit la main comme symbole de script de la rencontre, par rapport au corps sexualisé, dans le maniérisme houellebecquien ?). De même, une spécialisation de l'analyse féministe sur le texte houellebecquien ouvrirait la voie à une relecture de l'œuvre, ce que nous avons entrevu par le biais de la pornographie, mais qui gagnerait à être plus détaillée.

⁶ Cette construction n'est pas sans rappeler des traits du cynisme actuel, dans les recherches sur la posture d'auteur. La blessure du cynique contemporain place l'écrivain écrit en marge de son idéal (Louette, 2018 : 10) et du réel, mais Houellebecq transgresse aussi cette posture. Malgré sa conformité en refusant l'individualité propre de ses personnages, il peut autant s'en dédouaner par l'exposition des processus de dépersonnalisation agissant dans la représentation pornographique et consumériste, tout comme dans la réalité biologique des corps.

Le texte ne pratique donc pas un discours double au sens traditionnel de l'ironie, qui veut « le blâme par la louange », mais, sans jugement apparent, il remplace de manière ambiguë l'amour par le sexe et le sens métaphysique par le sexuel. Ce procédé renvoie à l'effet du cynisme : les propos irrecevables dans leur forme demandent au lecteur un effort pour saisir les dynamiques discursives de ces propositions confuses. On ne peut nier qu'il y a une relation entre auteur et lecteur autour d'un texte ironique ou construit sémantiquement sur plusieurs niveaux. C'est dans la réaction provoquée par la lecture que l'œuvre donne son sens premier : dire l'horreur pour tenter de se libérer des représentations normatives de son époque. La banalité du quotidien est vue sous un jour nouveau, de même que les figures traditionnelles, comme nous l'avons travaillé dans le cas de la prostituée. Grâce à cette étude, se retrouve donc l'unité d'un texte en apparence fragmenté, par l'angle du sexuel. Ce dernier s'est en effet avéré fécond pour comprendre des aspects plus dérangeants de l'imaginaire textuel : du racisme à la pédophilie, du suicide au proxénétisme, les romans n'ignorent pas les nuances de l'âme humaine et le rapport infiniment complexe entre le corps et l'esprit.

Nous avons tenté de venir à bout du « regard oblique » (Hamon) que pose le texte houellebecquien sur le réel contemporain, en étudiant la forme de ce déplacement (le sexuel apparent), son origine (les discours hétérogènes) et sa finalité (la critique acerbe). Le regard houellebecquien traverse les incohérences qui entourent l'individu dans un monde qui promet plein de jouissances. En somme, par son ironie particulière et son cynisme adapté à l'ère néo-libérale, le texte juge son époque, non pas selon les discours attendus, mais en reprenant les apparents « atouts » de la société pour les déstabiliser complètement. L'anéantissement de ces vérités générales – que peuvent être le droit de l'individu à disposer de son corps, le droit à conserver sa dignité malgré le vieillissement ou encore l'impossibilité d'habiter un système évolué tout en défendant l'exploitation des plus faibles – conduit à une construction textuelle inversée. Nous espérons avoir au moins démontré que le texte houellebecquien reste profondément attaché à son temps, donc particulièrement pertinent aujourd'hui, en ce qu'il révèle au lecteur, par la mise en texte des motifs les plus promus dans la société, l'absurdité du capitalisme roi. Il prend les armes des vainqueurs et combat ces derniers sur leur propre terrain. Lire Houellebecq ne conduit pas à la frustration sexuelle ; lire Houellebecq conduit à la révolte.

Bibliographie

1. Corpus primaire

HOUELLEBECQ, Michel, 2000 [1998], *Les particules élémentaires*, Paris, Flammarion, « J'ai lu ».

—————, 2001, *Plateforme*, Paris, Flammarion, « J'ai lu ».

2. Critique houellebecquienne

a. Articles et livres critiques

AJAVON, François-Xavier, 2002, « Michel Houellebecq et la notion de “sélection sexuelle” », *Le Philosophoire*, vol. 3, n° 18, p. 167-173.

AMANS, Thomas, 2010, *L'amour, la haine et la dissolution : une mise en contexte des relations interpersonnelles dans les romans de Michel Houellebecq*, Mémoire de maîtrise, Université Concordia, Montréal.

BARDOLLE, Olivier, 2004, *La littérature à vif (Le cas Houellebecq)*, Paris, L'Esprit des péninsules.

BLANCKEMAN, Bruno, 2013, « L'ironie dans l'œuvre romanesque de Michel Houellebecq », dans Didier Alexandre et Pierre Schoentjes (dir.), *L'Ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, p. 49-64.

BIRON, Michel, 2005, « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », *Le personnage de roman*, vol. 41, n° 1, p. 27-41.

CÉLESTIN, Roger, 2007, « Du style, du plat, de Proust et de Houellebecq », dans Murielle Lucie Clément et Sabine Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam, Rodopi B.V., p. 227-239.

CLÉMENT, Murielle Lucie, 2003, *Houellebecq, sperme et sang*, Paris, L'Harmattan, « Approches littéraires ».

—————, 2007, *Michel Houellebecq revisité. L'écriture houellebecquienne*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires ».

—————, 2018 [2013], *Michel Houellebecq. Sexuellement correct*, Cluis, Éditions MLC [format numérique].

DAHAN-GAIDA, Laurence, 2003, « La fin de l'histoire (naturelle) : *Les particules élémentaires* de Michel Houellebecq », *Tangence*, n° 73, p. 93-114.

DELORME, Julie, 2007, « Du guide touristique au roman. *Plateforme* de Michel Houellebecq », dans Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam, Rodopi B.V., p. 287-300.

- DION, Emmanuel, 2011, *La comédie économique, Le monde marchand selon Houellebecq*, Paris, Retour aux Sources.
- DOBREVA, Neli, 2007, « Figures et transformations du corps féminin (en asexué) dans *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq », dans Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam, Rodopi B.V., p. 227-239.
- DEMONPION, Denis, 2005, *Houellebecq non autorisé*, Paris, Maren Sell.
- DORÉ, Kim, 2002, « Doléances d'un surhomme ou la question de l'évolution dans *Les particules élémentaires* de Michel Houellebecq », *Tangence*, n° 70, p. 67-83.
- DUMAS, Isabelle, 2013, *Gouffre humain : représentation de la sexualité chez Houellebecq*, Mémoire de Maîtrise en lettres, Université du Québec à Rimouski, Rimouski.
- ESTIER, Samuel, 2016, *Houellebecq : retour sur une controverse (1998-2010)*, Lausanne, l'Archipel, « Essais ».
- FUSTIN, Ludivine, 2018, « Le cynisme des âmes moyennes chez Michel Houellebecq », dans Pierre Glaude et Jean-François Louette (dir.), *Cynismes littéraires*, Paris, Classiques Garnier, p. 283-299.
- GRANGER-RÉMY, Maud, 2007, « Le tourisme est un posthumanisme. Autour de *Plateforme* », dans Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam, Rodopi B.V., p. 277-286.
- LEHARDY-SWEET, David, 2007, « Abstenminded Prolepsis: Global Slackers before the Age of Terror in Alex Garland's *The Beach* and Michel Houellebecq's *Plateforme* », *Comparative Literature*, vol. 59, n° 2, p. 158-176.
- MACHADO DA SILVA, Juremir, 2014, « Sexualité médiatique chez Michel Houellebecq », *Hermès, La Revue*, vol. 2, n° 69. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2014-2-page-50.htm>
- MONNIN, Christian, 1999, « Le roman comme accélérateur de particules. Autour de Houellebecq », *Liberté*, vol. 41, n° 2, p. 11-28.
- NAULLEAU, Éric, 2005, *Au secours Houellebecq revient !*, Paris, Chiflet & Cie.
- NOVAK-LECHEVALIER, Agathe, 2018, *Houellebecq, l'art de la consolation*, Paris, Stock.
- POPOVIC, Pierre, à paraître en 2021, « Débit de faciès et maniérisme. Michel Houellebecq, poète », dans Olivier Parenteau (dir.), *Houellebecq entre poème et prose*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Cavales », p. 129-151.
- RABATÉ, Dominique, 2015, « Tension ou liquidation de la lutte ? Remarques sur le roman selon Houellebecq », dans Pascal Durand et Sarah Sindaco (dir.), *Le discours « néo-réactionnaire »*. *Transgressions conservatrices*, Paris, CNRS Éditions, « Culture et Société », p. 265-279.
- ROY, Patrick, 2008, *Une étrange lumière. La déchirure lyrique dans l'œuvre de Michel Houellebecq*, Thèse de doctorat, Université Laval.
- SCHOBBER, Rita, 2004, « Vision du monde et théorie du roman, concepts opératoires des romans de Michel Houellebecq », dans Bruno Blanckeman (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 505-515.

SCHUEREWEGEN, Franc, 2004, « He Ejaculated (Houellebecq) », *L'Esprit Créateur*, vol. 44, n° 3, p. 40-47.

SECHAUD, Évelyne, 2012, « Troublante sexualité... », *Revue française de psychanalyse*, vol. 76, n° 1, Paris, Presses universitaires de France, p. 117-128.

SOARES, Corina da Rocha, 2010, « L'équivoque chez Michel Houellebecq : subtilités d'un personnage ambigu », *Carnets de l'Association portugaise d'études françaises (APEF)*, Première série, n° 2. En ligne : <https://journals.openedition.org/carnets/4709>

VAN WESEMAEL, Sabine, 2005, *Michel Houellebecq. Le plaisir du texte*, Paris, L'Harmattan.

—————, 2007, « La peur de l'émasculatation », dans Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam, Rodopi B.V., p. 169-184.

VIARD, Bruno, 2007, « Faut-il rire ou en pleurer ? Michel Houellebecq du côté de Marcel Mauss et du côté de Balzac », dans Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam, Rodopi B.V., p. 31-42.

—————, 2008, *Houellebecq au laser. La faute à mai 68*, Nice, Ovadia, « Chemins de pensée ».

—————, 2013, *Les tiroirs de Michel Houellebecq*, Paris, PUF, « Hors collection ».

b. Articles de journaux

[Anonyme], 2016, « Michel Houellebecq dit tout de sa sexualité », *Non Stop People*, juin. En ligne : <http://www.non-stop-people.com/actu/cinema/michel-houellebecq-dit-tout-de-sa-sexualite-115076>

BUISSON, Alain, 2001, « Houellebecq sur les routes du sexe », *La Dépêche*, août. En ligne : <https://www.ladepeche.fr/article/2001/08/26/211814-houellebecq-sur-les-routes-du-sexe-b.html>

CHAUVAC LIAO, Albane, 2019, « Houellebecq, l'entretien X : “YouPorn m'a apporté quelque chose, vraiment ! », *Technikart*, mars. En ligne : <https://www.technikart.com/houellebecq-lentretien-x-youporn-ma-apporte-quelque-chose-vraiment/>

JOHNSON, Arthémise, 2019, « De la littérature du Phallus dans *Sérotonine* de Michel Houellebecq », *Diacritik*, janvier. En ligne : <https://diacritik.com/2019/01/08/de-la-litterature-du-phallus-dans-serotonine-de-michel-houellebecq/>

JOIGNOT, Frédéric, 2020, « Michel Houellebecq ou les parties de cul élémentaires. Lectures de confinement », *Le Monde*, avril. En ligne : <https://www.lemonde.fr/blog/fredericjoignot/2020/04/25/michel-houellebecq-parties-de-cul-elementaires/>

LANIEL, Jérémie, 2019, « Un autre texte sur Houellebecq », *Spirale*, janvier. En ligne : <http://magazine-spirale.com/article-dune-publication/un-autre-texte-sur-houellebecq>

WEITZMANN, Marc, 2015, « Toxicité de Houellebecq », *Le Monde*, janvier. En ligne : https://www.lemonde.fr/livres/article/2015/01/06/marc-weitzmann-toxicite-de-houellebecq_4550131_3260.html

—————, 2018, « *Les particules élémentaires* : Houellebecq s'attaque à la misère sexuelle », *Les Inrockuptibles*, décembre. En ligne : <https://www.lesinrocks.com/livres/les-particules-elementaires-houellebecq-sattaque-la-misere-sexuelle-186266-27-12-2018/>

3. Théorie littéraire

a. Sociocritique et sociologie de la littérature

ANGENOT, Marc, 1989, *1889 : un état du discours social*, Montréal/Longueuil, Le Préambule.

BAKHTINE, Mikhaïl, 1970 [1965], *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la renaissance*, Paris, Gallimard.

BARTHES, Roland, 1968, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, p. 84-89.

BERTRAND, Jean-Pierre, Michel BIRON, Jacques DUBOIS et Jeannine PAQUE (dir.), 1996, *Le roman célibataire : d'À rebours à Paludes*, Paris, José Corti.

CASTORIADIS, Cornélius, 1975, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil.

CROS, Edmond, 2005, *Le sujet culturel : sociocritique et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan.

DUCHET, Claude (dir.), 1979, *Sociocritique*, Paris, Nathan.

POPOVIC, Pierre, 2011, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, vol. 151-152, p. 7-38. En ligne : <https://journals.openedition.org/pratiques/1762>

—————, 2013, « Introduction : La sociocritique, Joseph S. Nye Jr. et le concept d'imaginaire social », *La Mélancolie des Misérables : essai de sociocritique*, Québec, Le Quartanier, p. 15-54.

—————, 2014, « De la semiosis sociale au texte : la sociocritique », *Signata*, n° 5, p. 153-172. En ligne : <https://journals.openedition.org/signata/483>

—————, 2018, « Repenser le réalisme », *Cahier ReMix*, n° 7. En ligne : <http://oic.uqam.ca/en/remix/repenser-le-realisme-0>

b. Études sur l'ironie, le discours double et le cynisme

GLAUDES, Pierre, Jean-François LOUETTE (dir.), *Cynismes littéraires*, Paris, Classiques Garnier.

HAMON, Philippe, 1996, *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur, « Hachette université Recherches littéraires ».

LOUETTE, Jean-François, 2018, « Présentation », dans Pierre Glaudes et Jean-François Louette (dir.), *Cynismes littéraires*, Paris, Classiques Garnier, p. 7-14.

SCHOENTJES, Pierre, 2001, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil.

—————, 2006, « Séductions de l'ironie », dans Mustapha Trabelsi (dir.), *L'ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 295-314.

—————, 2007, *Silhouettes de l'ironie*, Genève, Droz.

c. Études sur l'écriture contemporaine

CONSTANTOPOULOU, Christiana (dir.), 2011, *Récits et fictions dans la société contemporaine*, Paris, « Logiques sociales ».

COUSSEAU, Anne, 2004, « Postmodernité : du retour au récit à la tentation romanesque », dans Bruno Blanckeman (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 359-370.

DURAND, Pascal, Sarah SINDACO (dir.), 2015, *Le discours « néo-réactionnaire ». Transgressions conservatrices*, Paris, CNRS Éditions, « Culture et Société ».

JOUVE, Vincent, 1988, « Le personnage comme prétexte », *L'effet personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, p. 150-168.

LUKENDA, Robert, 2018, « Panoramas et “romans vrais” de la société : formes et stratégies de la représentation sociale en France (XIX^e-XXI^e siècle) », *Itinéraires*. En ligne : <https://journals.openedition.org/itineraires/3971>

MILCENT-LAWSON, Sophie, 2019, « Un tournant animal dans la fiction contemporaine ? », *Pratiques*, n^{os} 181-182. En ligne : <http://journals.openedition.org/pratiques/5835>

WOLF Nelly, 2014, *Proses du monde. Les enjeux sociaux des styles littéraires*, Paris, Septentrion.

d. Essais de philosophie sur la littérature

HUSTON, Nancy, 2004, *Professeurs de désespoir*, Arles/Montréal, Acte Sud/Léméac.

KRISTEVA, Julia, 1980, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, « Essais ».

4. Études sur l'érotisme et la pornographie en littérature

AUTHIER, Christian, 2002, *Le Nouvel Ordre sexuel*, Paris, Bartillat.

BESSARD-BANQUY, Olivier, 2010, *Sexe et littérature aujourd'hui*, Paris, La Musardine.

DUBOIS, Jacques (dir), 2015, *Sexe et pouvoir dans la prose française contemporaine*, Liège, Presses Universitaires de Liège.

HUSTON, Nancy, 1982, *Mosaïque de la pornographie, Marie-Thérèse et les autres*, Paris, Denoël/Gonthier, « Femme ».

MAINGUENEAU, Dominique, 2007, *La littérature pornographique*, Paris, Armand Colin [format numérique].

—————, 2002, « Esthétique de la femme fatale », dans Jacques André (dir.), *Fatalités du féminin*, Paris, Presses universitaires de France, p. 43-67.

MAYNÉ, Gilles, 2002, *Pornographie, violence obscène, érotisme*, Paris, Descartes & Cie.

MOURA, Jean-Marc, 1992, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod.

VAILLANT, Alain, 2015, « Pornographie ou obscénité ? », *Romantisme*, vol. 1, n° 167, p. 8-12.

5. Études générales et essais sur le corps, la sexualité et la prostitution

ATTIMONELLI, Claudia, Vincenzo SUSCA, 2017, *Pornoculture : voyage au bout de la chair*, Montréal, LIBER.

AUBIN, Isabelle, 2011, *Pornographisation de la culture populaire : analyse de contenu des vidéoclips*, thèse de maîtrise en sociologie, Ottawa, Université d'Ottawa.

BERGSTRÖM, Marie, Françoise COURTEL, Géraldine VIVIER, 2019, « La vie hors couple, une vie hors norme ? Expériences du célibat dans la France contemporaine », *Population*, vol. 74, n° 1, p. 103-130.

BOZON, Michel, 2013 [2005], *Sociologie de la sexualité*, Paris, Armand Colin, 3^e éd.

CHÂTEL, Tanguy, 2016, « La mort moderne : “tabous” et représentations », *Cités*, vol. 2, n° 66, Paris, Presses universitaires de France, p. 41-48.

COLERA, Christophe, 2008, « La pornographie publique, entre liberté sexuelle et contrôle social. Le cas du “Salon de la Vidéo Hot” en région parisienne », *Sociologie et sociétés*, vol. 40, n° 2, p. 199-216.

COMBESSIE, Philippe, Sibylla MAYER, 2013, « Une Nouvelle économie des relations sexuelles ? », *Ethnologie française*, vol. 43, n° 3, p. 381-389.

CONSTANCE, Jean, 2002, « Imaginaire pornographique et morale sexuelle. Une analyse du cas français », *Éthique publique*, vol. 4, n° 2. En ligne : <https://journals.openedition.org/ethiquepublique/2216>

DESPENTES, Virginie, 2006, *King Kong Théorie*, Paris, Le Livre de Poche.

FREUD, Sigmund, 1987 [1905], *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard.

GAGNON, John, William SIMON, 1976, *Sexual Conduct: The Social Sources of Human Sexuality*, Chicago, Aldine Books.

GIAMI, Alain, 2018, « Scénarios de la sexualité : que représente la pornographie ? », *Insistance*, n° 13, p. 119-136.

KÉRISIT, Michèle, Simone PENNEC, 2001, « La “mise en science” de la ménopause », *Cahiers du Genre*, vol. 2, n° 31, Paris, L'Harmattan, p. 129-148.

LAVIGNE, Julie, 2014, *La traversée de la pornographie. Politique et érotisme dans l'art féministe*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage.

LYOTARD, Jean-François, 1974, *Économie libidinale*, Paris, Minuit.

PAVAU, Marie-Anne, 2014, *Le discours pornographique*, Paris, La Musardine.

PEREA, François, 2012, « Les sites pornographiques par le menu : pornotypes linguistiques et procédés médiatiques », *Genre, sexualité & société*, n° 7. En ligne : <https://journals.openedition.org/gss/2395>

PHARO, Patrick, 2013, *Ethica erotica. Mariage et prostitution*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, « Domaine Normes et société ».

SCHMOLL, Patrick, 2015, « La pornographie comme fait social total », *Revue des sciences sociales*, n° 54, p. 80-87.

TRACHMAN, Mathieu, Florian VÖRÖS, 2016, « Pornographie », dans Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, p. 479-487.

6. Études sur les enjeux modernes et contemporains : l'échange, l'échange néo-libéral, la mondialisation et la libération sexuelle

a. Articles et livres critiques

BLITMAN, Delphine, 2012, « Liberté et déterminisme : un point de vue neurobiologique est-il possible ? », dans Pascal Charbonnat et François Pépin (dir.), *Le déterminisme entre science et philosophie*, Paris, Éditions Matériologiques, p. 142-164.

CHASSAIGNE, Philippe, 2018 [2008], *Les années 1970. Une décennie révolutionnaire*, Malakoff, Armand Colin, 3^e éd.

COMTE, Auguste, 1854, *Système de politique positive ou Traité de sociologie instituant la religion de l'Humanité, IV : Tableau synthétique de l'avenir humain*, En ligne : https://books.google.ca/books?id=7_p3f6BYHAC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false

CUSSET, François, 2003, « Politiques identitaires », *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, p. 141-178.

DE GAULEJAC, Vincent, Fabienne HANIQUE (dir.), 2015, *Le capitalisme paradoxant*, Paris, Seuil, « Économie humaine ».

GÉNÉREUX, Jacques, 2008, *La dissociété : à la recherche du progrès humain*, Paris, Seuil.

KAUFMAN, Jean-Claude, 2010, *Sex@mour*, Paris, Armand Colin.

MARTIN, Laurent, 2003, « Jalons pour une histoire culturelle de la pornographie en Occident », *Le Temps de médias*, vol. 1, n° 1, p. 10-30.

MAUSS, Marcel, 1923-1924, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, p. 149-279. En ligne : http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/2_essai_sur_le_don/essai_sur_le_don.html

MOSSUZ-LAVAU, Janine, 2002, *Les lois de l'amour : les politiques de la sexualité en France (1950-2002)*, Paris, Payot.

MURAY, Philippe, 2010, *Essais*, Paris, Les Belles Lettres.

RADKOWSKI, Georges-Hubert, 1980, *Les jeux du désir. De la technique à l'économie*, Paris, Presses Universitaires de France.

RICARD, François, 1994, *La Génération lyrique, essai sur la vie et l'œuvre des premiers nés du baby-boom*, Montréal, Boréal compact.

ROSS, Kristin, 2005 [2002], *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Anne-Laure Vignaux (trad.), Paris, Complexe.

b. Articles de journaux et analyses de contenu journalistique

[Anonyme], 2002, « La sexualité aujourd'hui », *Sciences Humaines*, août-septembre, vol. 8, n° 130, p. 25-32.

BOURDIEU, Pierre, 1998, « L'essence du néo-libéralisme », *Le Monde diplomatique*, mars. En ligne : <https://www.monde-diplomatique.fr/1998/03/BOURDIEU/3609>.

CARON, Caroline, 2005, « Dis-moi comment être la plus belle ! Une analyse du contenu photographique de la presse féminine pour adolescentes », *Images et sens*, vol. 18, n° 2, p. 109-136.

MOSSUZ-LAVAU, Janine, 2002, « La vie sexuelle des femmes », *Sciences Humaines*, vol. 8, n° 32, p. 28. En ligne : <https://www.cairn.info/magazine-sciences-humaines-2002-8-page-28.htm>

7. Études sur le tourisme, le tourisme sexuel et la représentation de l'exotisme

JAUROAND, Emmanuel, Stéphane LEROY, 2011, « Tourisme sexuel : "clone maudit du tourisme" ou pléonasme ? », *Mondes du Tourisme*, vol. 3. En ligne : <https://journals.openedition.org/tourisme/514>

MICHEL, Franck, 2003, « Le tourisme sexuel en Thaïlande : une prostitution entre misère et mondialisation », *Téoros*, vol. 22, n° 1, p. 22-28.

MOURA, Jean-Marc, 1992, *L'image du Tiers-Monde dans le roman français de 1968 à 1980*, Paris, Presses universitaires de France.

VILLERBU, Tangi, 2006 « Fabrication et usage du guide de voyage », *Sociétés et Représentations*, vol. 1, n° 21, p. 275-295.

ANNEXE 1

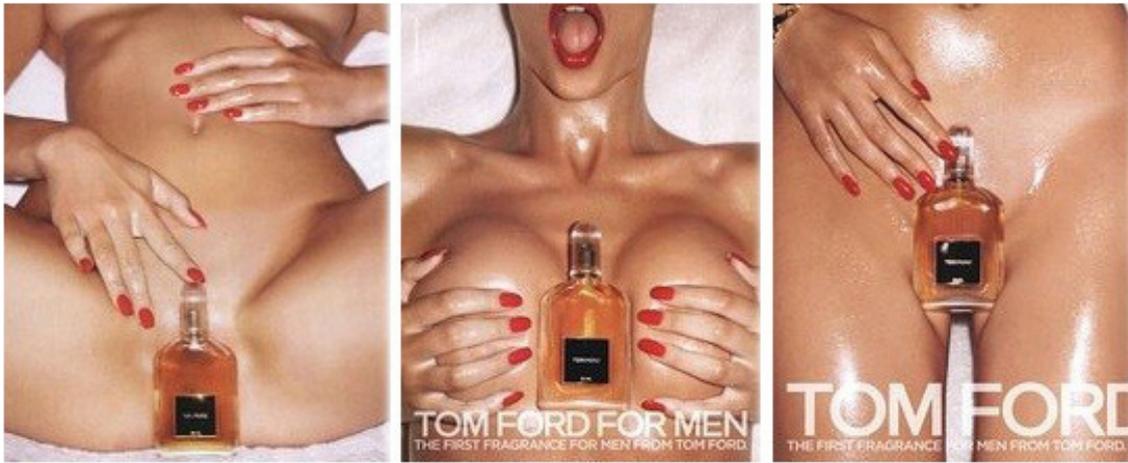
Campagne Internationale Dolce & Gabbana, 2007 (interdite en Italie, puis retirée dans le monde par la compagnie)



Vue sur le blog *Visual Analytics* : <https://visualanalytics.typepad.com/blog/2007/03/dg-art-porn-or-just-desperate-for-your-money-2.html>

ANNEXE 2

Campagne « Tom Ford for Men : the First Fragrance for Men from Tom Ford », lancée le 24 septembre 2007, par Tom Ford (offusqué l'opinion publique sans pourtant être interdite)



Vu sur le blog : <https://blogs.brighton.ac.uk/lm131/2017/01/30/tom-ford-banned-campaign/>