

# Interrogations (para)littéraires sur l'art en tant que destruction



Marika Piva

Università degli Studi di Padova

## (PARA)LITERARY INTERROGATIONS ON ART AS DESTRUCTION

The Goncourt Prize novel of Michel Houellebecq focuses on the parable of a fictional artist, Jed Martin, whose production ranges from photos of road maps to videos on manufactured products' degradation, via portraits of people representing jobs. *The Map and the Territory* (2010) ends with a representation of the total triumph of vegetation in a future world museifying the first industrial age. One of the great questionings of aesthetic evaluation criteria is linked to the rise of popular literature, that some intellectuals considerate as a form of the death of art and individual creativity substituted with industrial production. Playing with the codes of detective story, Houellebecq describes his own death and his body transformation in an imitation of a Pollock painting; the crime results to be an attempt to cover up the theft of *Michel Houellebecq, Writer*, the portrait of the novelist that Jed Martin created to replace another canvas, *Damien Hirst and Jeff Koons sharing the Art Market*, that he destroyed. The contribution analyses the novel of Houellebecq as a reflection on contemporary art and literature that mix ekphrasis, *mise en abyme* and intertextuality to blend creation and decomposition and to question the possibility of representation.

### KEYWORDS:

Michel Houellebecq; *The Map and the Territory*; art and literature creation; decomposition

### MOTS-CLÉS :

Michel Houellebecq ; *La Carte et le territoire* ; création artistique et littéraire ; décomposition

### DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2022.3.10>

Que cette littérature industrielle existe, mais qu'elle rentre dans son lit et ne le creuse qu'avec lenteur : il ne tend que trop naturellement à s'agrandir. Pour conclure : deux littératures coexistent dans une proportion bien inégale et coexisteront de plus en plus, mêlées entre elles comme le bien et le mal en ce monde, confondues jusqu'au jour du jugement : tâchons d'avancer et de mûrir ce jugement en dégageant la bonne et en limitant l'autre avec fermeté.

Charles Augustin Sainte-Beuve, « De la Littérature industrielle »

La paralittérature — autrement dite littérature populaire, industrielle ou de grande consommation — s'identifie avec la culture de masse et est, depuis sa naissance,



disqualifiée par les élites en tant qu'avènement d'un nouveau régime culturel où l'œuvre devient un produit du marché et un objet médiatisé<sup>1</sup>. Il s'agit, comme le rappelait en 1986 Yves Reuter, d'une dévalorisation théorique — l'affirmation d'un manque de valeur esthétique — et d'une dévalorisation pédagogique : tout en soulignant la conquête progressive de légitimité culturelle de certains genres, le critique observait une nette hiérarchisation entre les ouvrages canoniques et les textes « faciles », perçus « comme un “marche-pied” vers la littérature<sup>2</sup> ».

Désormais l'histoire culturelle, conçue comme une histoire sociale des représentations concernant les activités et les acteurs de la production, de la médiation et de la réception des objets culturels, interroge la valeur heuristique de ces derniers dans leur polysémie. Les aspects des ventes, de la notoriété, de l'évaluation officielle, du succès élargi et/ou prolongé ne sont pas séparables et il semble inutile de revenir ici sur l'ambivalence, l'ambiguïté et l'inadéquation d'étiquettes qui se réfèrent, selon les cas, aux origines des artistes, au contenu des œuvres, à leur diffusion et à leur public<sup>3</sup>. C'est peut-être justement grâce à ces conflits irrésolus de valeurs différentes — qui concrétisent et transmutent les incohérences de la contemporanéité — que les œuvres populaires exercent une si grande fascination dans l'imaginaire collectif et individuel. Le monde semble se structurer sur une série d'oppositions de pouvoirs, désirs, canons que les genres littéraires de grande consommation représentent et symbolisent d'une façon exemplaire : l'infinie combinatoire de personnages, événements, clichés, poncifs, caractéristiques structurelles et stylistiques permet de façonner une série d'identités diverses et en même temps reconnaissables qui restituent, en quelque sorte, l'essence d'une réalité déterminée par l'ambivalence des modes de légitimation. Si l'adaptation, la reprise, la reproductibilité, la médiatisation s'opposent, en principe, à l'originalité et à la légitimation critique — formes de garantie traditionnelles —, l'invention de nouveaux formats et contenus, aux confins de la culture officielle, pousse à une réévaluation des critères afin de s'adapter aux relations complexes de complémentarité et de concurrences entre genres, supports, médias et publics. Autrement dit, les facteurs de dévalorisation — notamment les désignations de facilité, manque d'originalité et répétition et les dimensions matérielles, économiques et commerciales — sont désormais reconnus en tant que mécanismes historiquement datés et porteurs d'une certaine échelle de valeurs qui n'est nullement immuable et qui, au contraire, est le signe d'un mépris risquant l'uniformisation des modèles et la mécompréhension tant des pratiques de production et de réception que des poétiques de plusieurs auteurs puisant librement dans ces genres *paralittéraires*.

Il est donc préférable et profitable de se pencher sur les concepts de modification, diversification et multiplication pour comprendre ces processus évidents et répandus ; je me propose de le faire ici à travers un exemple bien étudié, mais non pas

1 Cf., entre autres, Artiaga, Loïc. *Le Roman populaire. Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles, 1836-1960*. Paris : Autrement, 2008.

2 Reuter, Yves. « Les paralittératures : problèmes théoriques et pédagogiques », *Pratiques*, vol. 50, juin 1986, p. 3-21, p. 4.

3 Sur la complexité de l'identité paratextuelle l'ouvrage phare est Couégnas, Daniel. *Introduction à la paralittérature*. Paris : Seuil, 1992.

épuisé : la question de la représentation artistique et littéraire dans le roman prix Goncourt 2010.

Comme le dit Mathilde Savard-Corbeil, dans *La Carte et le territoire*, Michel Houellebecq ne se limite pas à une approche classique de la valeur esthétique de l'œuvre d'art, mais utilise la fiction en tant que « stratégie de dévoilement de la structure et du fonctionnement de la représentation<sup>4</sup> ». Il s'agit d'une fiction qui se relie ouvertement à la paralittérature et qui a pour sujet principal l'art contemporain : le récit est parsemé d'ekphrasis et de passages s'appropriant — le plus souvent sur un mode ironique — les modes discursifs de la critique d'art, de l'histoire de l'art et de la théorie esthétique, et, qui plus est, le roman se construit sur des jeux de miroirs et des mises en abyme créant une véritable exacerbation de la représentation, visuelle et écrite. Œuvres d'art et ouvrages écrits — critiques et littéraires — rivalisent avec la réalité qu'ils expriment et déterminent le déroulement du récit ; ces représentations et les discours qui les accompagnent se bâtissent sur une série de réduplications offrant une sorte de poétique fonctionnalisée de l'art et du roman contemporains d'après Houellebecq. L'art est, selon les mots du narrateur, « la production de représentations du monde, dans lesquelles cependant les gens ne devaient nullement vivre<sup>5</sup> », ce qui peut aussi impliquer la possibilité de produire des représentations critiques de la réalité et de s'en détacher. La manière de saisir le monde présentée par l'auteur comporte une hybridation de formes, supports et genres et invite à une interrogation heuristique puisque l'objectivité poursuivie par l'artiste protagoniste du roman se révèle dès le début trompeuse : « Jed se lança dans une carrière artistique sans autre projet que celui — dont il n'appréhendait que rarement le caractère illusoire — de donner une description objective du monde » (CT, p. 49).

## EKPHRASIS SYMBOLIQUE : LES SUJETS ET LES FONDS

Le roman, centré sur l'artiste fictif Jed Martin, s'ouvre avec l'ekphrasis d'une toile — *Damien Hirst et Jeff Koons se partageant le marché de l'art* — détruite par le peintre lui-même et substituée par une autre — *Michel Houellebecq, écrivain* — qui sera le mobile de l'assassinat du personnage Houellebecq et le pivot de l'enquête policière menée par le commissaire Jasselin. Un parallèle entre les descriptions des deux tableaux est très intéressant et mérite une reprise *in extenso* des passages :

Jeff Koons venait de se lever de son siège, les bras lancés en avant dans un élan d'enthousiasme. Assis en face de lui sur un canapé de cuir blanc partiellement recouvert de soieries, un peu tassé sur lui-même, Damien Hirst semblait sur le point d'émettre une objection ; son visage était rougeaud, morose. Tous deux étaient vêtus d'un costume noir — celui de Koons, à fines rayures —, d'une

4 Savard-Corbeil, Mathilde. « La carte, le territoire et la crise de la représentation. Michel Houellebecq, l'esthétique contemporaine et le discours sur l'art », *Roman 20-50*, vol. 66, décembre 2018, p. 29-39, p. 39.

5 Houellebecq, Michel. *La Carte et le territoire*. [Paris : Flammarion, 2010]. Paris : J'ai lu, 2015, p. 37. Dorénavant CT suivi de la page.



chemise blanche et d'une cravate noire. Entre les deux hommes, sur la table basse, était posée une corbeille de fruits confits à laquelle ni l'un ni l'autre ne prêtait aucune attention ; Hirst buvait une Budweiser Light.

Derrière eux, une baie vitrée ouvrait sur un paysage d'immeubles élevés qui formaient un enchevêtrement babylonien de polygones gigantesques, jusqu'aux confins de l'horizon ; la nuit était lumineuse, l'air d'une limpidité absolue. On aurait pu se trouver au Qatar, ou à Dubaï ; la décoration de la chambre était en réalité inspirée par une photographie publicitaire, tirée d'une publication de luxe allemande, de l'hôtel *Emirates* d'Abu Dhabi.

Le front de Jeff Koons était légèrement luisant ; Jed l'estompa à la brosse, se recula de trois pas. Il y avait décidément un problème avec Koons. Hirst était au fond facile à saisir : on pouvait le faire brutal, cynique, genre « je chie sur vous du haut de mon fric » ; on pouvait aussi le faire *artiste révolté* (mais quand même riche) poursuivant un *travail angoissé sur la mort* ; il y avait enfin dans son visage quelque chose de sanguin et de lourd, typiquement anglais, qui le rapprochait d'un fan de base d'Arsenal. En somme il y avait différents aspects, mais que l'on pouvait combiner dans le portait cohérent, représentable, d'un artiste britannique typique de sa génération. Alors que Koons semblait porter en lui quelque chose de double, comme une contradiction insurmontable entre la rouerie ordinaire du technico-commercial et l'exaltation de l'ascète. Cela faisait déjà trois semaines que Jed retouchait l'expression de Koons se levant de son siège, les bras lancés en avant dans un élan d'enthousiasme comme s'il tentait de convaincre Hirst ; c'était aussi difficile que de peindre un pornographe mormon (CT, p. 9-10).

Dans « Michel Houellebecq, écrivain », soulignent la plupart des historiens de l'art, Jed Martin rompt avec cette pratique des fonds réalistes qui avaient caractérisé l'ensemble de son œuvre tout au long de la période des « métiers ». Il rompt difficilement, et on sent que cette rupture lui coûte beaucoup d'efforts, qu'il s'efforce par différents artifices de maintenir autant que faire se peut l'illusion d'un fond réaliste possible. Dans le tableau, Houellebecq est debout face à un bureau recouvert de feuilles écrites ou demi-écrites. Derrière lui, à une distance qu'on peut évaluer à cinq mètres, le mur blanc est entièrement tapissé de feuilles manuscrites collées les unes contre les autres, sans le moindre interstice. Ironiquement, soulignent les historiens de l'art, Jed Martin semble dans son travail accorder une énorme importance au texte, se polariser sur le texte détaché de toute référence réelle. Or, tous les historiens de la littérature le confirment, si Houellebecq aimait au cours de sa phase de travail punaiser les murs de sa chambre avec différents documents, il s'agissait le plus souvent de photos, représentant les endroits où il situait les scènes de ses romans ; et rarement de scènes écrites ou demi-écrites. En le représentant au milieu d'un univers de papier Jed Martin n'a pourtant probablement pas souhaité prendre position sur la question du réalisme en littérature ; il n'a pas davantage cherché à rapprocher Houellebecq d'une position formaliste que celui-ci avait du reste explicitement rejetée. Sans doute a-t-il été, plus simplement, entraîné par une pure fascination plastique devant l'image de ces blocs de textes ramifiés, reliés, s'engendrant les uns les autres comme un gigantesque polype.

Peu de gens de toute façon, au moment de la présentation du tableau, prêtèrent attention au fond, éclipsés par l'incroyable expressivité du personnage principal. Saisi à l'instant où il vient de repérer une correction à effectuer sur une des feuilles posées sur le bureau devant lui, l'auteur paraît en état de transe, possédé par une furie que certains n'ont pas hésité à qualifier de démoniaque ; sa main portant le stylo correcteur, traitée avec un léger flou de mouvement, se jette sur la feuille « avec la rapidité d'un cobra qui se détend pour frapper sa proie », comme l'écrit de manière imagée Wong Fu Xin, qui procède probablement là à un détournement ironique des clichés d'exubérance métaphorique traditionnellement associés aux auteurs d'Extrême-Orient (Wong Fu Xin se voulait, avant tout, poète ; mais ses poèmes ne sont presque plus lus, et ne sont même plus aisément disponibles ; alors que ses essais sur l'œuvre de Martin restent une référence incontournable dans les milieux de l'histoire de l'art). L'éclairage, beaucoup plus contrasté que dans les tableaux antérieurs de Martin, laisse dans l'ombre une grande partie du corps de l'écrivain, se concentrant uniquement sur le haut du visage et sur les mains aux doigts crochus, longs, décharnés comme les serres d'un rapace. L'expression du regard apparut à l'époque si étrange qu'elle ne pouvait, estimèrent alors les critiques, être rapprochée d'aucune tradition picturale existante, mais qu'il fallait plutôt la rapprocher de certaines images d'archives ethnologiques prises au cours de cérémonies vaudoues (CT, p. 179–181).

L'incipit du roman est la description des postures de deux artistes réels qui laisse ensuite la place au fond de la scène — le deuxième paragraphe s'ouvrant avec « Derrière eux » — pour revenir enfin sur les personnages en révélant qu'ils sont l'objet d'un acte de représentation picturale. Comme le souligne Savard-Corbeil, cette ouverture représente l'ambiguïté entre objet et discours et peut être lue comme un renvoi de l'incapacité de l'œuvre d'art à « témoigner pour elle-même<sup>6</sup> ». Cette ekphrasis dissimulée montre, à travers l'élaboration d'une toile, l'acte performatif de l'écriture et dévoile la différence entre image et langage : la représentation picturale ne satisfait pas Jed Martin qui détruit son œuvre dont nous possédons tout de même une description grâce au roman. Il s'agit évidemment de mettre en scène la dimension démiurgique de l'artiste, qui se présente en tant que mélange paradoxal de création et de destruction<sup>7</sup>. Quant au portrait d'Houellebecq, le choix stylistique est celui de différer l'ekphrasis en situant l'œuvre d'art à l'intérieur de la réception, d'une lignée et d'une manière liée aux « fonds réalistes » : c'est le discours de l'histoire de l'art qui est évoqué en tant que source et autorité et qui est dédoublé par le discours de l'histoire de la littérature. On passe donc de l'acte performatif du peintre à sa consécration et insertion dans le canon. Dans ce cas, le sujet du tableau, un écrivain réel, est seulement nommé pour se concentrer en premier lieu sur le fond : la phrase qui s'ouvre avec « Derrière lui » converge sur le problème du réalisme et du formalisme — question centrale dans la conversation qui a lieu entre Jed Martin et le personnage Houellebecq lors de

6 Savard-Corbeil, Mathilde, *op. cit.*, p. 31.

7 Voir Grauby, Françoise. « Artiste et écrivain dans *La Carte et le territoire* de Michel Houellebecq », *The French Review*, vol. 87, n° 2, 2013, p. 105–117, p. 108.



leur première rencontre, comme on le verra. Dans le deuxième paragraphe, on revient au personnage principal et à son « incroyable expressivité », commentée à travers les mots d'un critique fictif, Wong Fu Xin, qui « se voulait, avant tout, poète » : c'est donc la métatextualité qui assure ici la pérennisation, alors que la production poétique de l'écrivain chinois est tombée dans l'oubli.

Ces passages concentrent d'une façon exemplaire le mélange entre réalité et fiction, entre art et littérature ; les deux ekphrasis — qui ne sont pas les seules du roman — sont d'autant plus intéressantes si l'on constate que le premier plan et l'arrière-plan, le sujet et le fond, l'être humain et le contexte artificiel — c'est-à-dire créé par l'humain : dans un cas un paysage urbain défini comme « enchevêtrement babylonien », dans l'autre cas des feuilles écrites et demi-écrites formant « un gigantesque polype » — sont reliés par l'adverbe *derrière*. Ce positionnement se retrouve aussi référé au personnage principal du récit, l'artiste fictif Jed Martin, qui est décrit comme ayant *derrière* lui un chauffe-eau. Le roman de fait est divisé en trois parties suivies d'un épilogue et précédées de quatre fragments non titrés dont le premier contient l'ekphrasis du tableau *Damien Hirst et Jeff Koons se partageant le marché de l'art* et le dernier la description de sa destruction. Ces pages initiales montrent l'artiste en action, ses pensées, ses repentirs et, en même temps, mêlent une première présentation élargie de ses œuvres — le deuxième fragment décrit une autre toile, consacrée au père de l'artiste, *L'architecte Jean-Pierre Martin quittant la direction de son entreprise* —, un aperçu de sa vie privée — le troisième fragment est centré sur le réveillon de Noël de Jed et de son père ; c'est à cette occasion que le nom d'Houellebecq est évoqué la première fois — et un compte rendu de son quotidien, notamment les problèmes du chauffe-eau de l'atelier où l'artiste vit. Ce n'est nullement anodin, loin de là.

L'échec de Jed, l'insatisfaction amère face à son incapacité de représenter le numéro 1 et le numéro 2 des fortunes artistiques du moment, Koons et Hirst, correspond à la conscience d'être « parvenu à une fin de cycle » (CT, p. 29) ; la rencontre avec le personnage Houellebecq le convaincra ensuite à peindre un écrivain au lieu d'un artiste. Or, le premier fragment en tête du roman décrit le tableau en cours d'exécution, exprime l'exaspération de Jed face aux photographes qui prétendent révéler « la vérité de leurs modèles » (CT, p. 10-11) et se ferme sur ces lignes : « Dans la cuisine, quelques pas derrière lui, le chauffe-eau émit une succession de claquements secs. Il se figea, tétanisé. On était déjà le 15 décembre » (CT, p. 11). Les préoccupations du peintre quant à la possibilité de représenter l'essence de ses personnages cogne contre sa propre réalité : le système de chauffage — positionné même dans ce cas *derrière* lui — tombe en panne, ce qui amène au deuxième fragment, remontant dans le temps au moment de la rupture et de la réparation du chauffe-eau pendant l'exécution de la toile *L'architecte Jean-Pierre Martin quittant la direction de son entreprise*. Le parallèle entre le père de Jed et l'appareil est subtil, mais évident : d'une part, il y a un être humain voué à son entreprise pour lequel la retraite correspond à la fin de sa vie, de l'autre, une machine qui peut être en quelque manière réparée et fonctionner encore.

Tristesse de quitter l'entreprise qu'il [Jean-Pierre Martin] avait fondée, à laquelle il avait donné le meilleur de ses forces, tristesse de l'inéluctable : on avait de toute évidence affaire à un homme fini (CT, p. 14).



il [un artisan plombier] pouvait réparer, oui, il était en mesure de se livrer à une sorte de *réparation*, c'était une affaire de cinquante euros, pas davantage. Mais moins que d'une authentique réparation il s'agirait au vrai d'un bricolage, qui pouvait faire l'affaire quelques mois, voire quelques années dans le meilleur des cas, mais qu'il se refusait pour autant à garantir sur le long terme ; plus généralement, il lui paraissait malsain de parier sur l'avenir de cette chaudière à long terme (CT, p. 15).

De fait, alors que le chauffe-eau réparé continue à fonctionner au-delà des prévisions, Jean-Pierre Martin se fera euthanasier en Suisse, en refusant les soins palliatifs après avoir accepté un anus artificiel, réparation synthétique à une déchéance physique qui prend la forme d'un cancer du rectum<sup>8</sup>. Entretemps le personnage Houellebecq a été assassiné et cette mort est à son tour reliée au chauffe-eau, objet produit par l'homme qui survit à l'homme comme on le voit dans le chapitre XIV, le dernier de la deuxième partie :

Son chauffe-eau avait finalement survécu à Houellebecq, se dit Jed en rentrant chez lui, considérant l'appareil qui l'accueillait en ronflant sournoisement, comme une bête vicieuse.

Il avait également survécu à son père, put-il conjecturer quelques jours plus tard (CT, p. 356).

Les idées de destruction, dégradation et déchéance sont omniprésentes dans *La Carte et le territoire* et s'entrecroisent à la possibilité de la survivance ; ce mélange se présente sous la forme d'une série de variations — souvent suggérées par de simples reprises de mots, parfois filées d'une façon plus évidente et systématique — impliquant à la fois la Fin de l'art et la mort de l'auteur.

## DESTRUCTIONS ET DÉGRADATIONS, LA PARABOLE DE L'ARTISTE ET LE PARALLÈLE AVEC L'ÉCRIVAIN

En 1995, Michel Houellebecq publie — dans la rubrique « Le carnet à spirales » des *Inrockuptibles* — le court texte « L'art comme épiluchage », prenant comme point de départ trois de ses interventions qui ont eu lieu dans le sud et dans l'ouest de la France. Lors d'une école d'art à Caen, l'écrivain a du mal à expliquer pourquoi la bonté lui paraît plus importante que l'intelligence ou le talent, intuition qu'il déclare toutefois savoir être vraie. La visite à l'atelier de Rachel Poignant le fait tomber en arrêt : « de longues lanières recouvertes du moulage d'un de ses tétons [...] évoqu[ent] franchement

<sup>8</sup> Sur la scène de l'arrivée de Jed à la clinique, qui se trouve dans la même rue d'un bordel, et sur le contraste entre Eros et Thanatos rappelant le couple Koons et Hirst cf. Savard-Corbeil, Mathilde, *op. cit.*, p. 34. Cette opposition entre le lieu de mort et le lieu de plaisir amène le peintre à se détacher de sa situation personnelle au profit d'une digression esthétique : le pathos laisse place à la réflexion en mettant l'accent sur la métatextualité.



des tentacules de pieuvre<sup>9</sup> ». L'école d'art d'Avignon mène l'écrivain à discourir sur l'échec sexuel ; si les choses démarrent « presque gaiement », la vision de la vidéo de Jacques Lizène, hanté par la misère sexuelle, met mal à l'aise l'écrivain qui affirme : « Cette ambiance de décomposition, de foirage triste qui accompagne l'art contemporain finit par vous prendre à la gorge [...]. Il n'empêche que le témoignage porté sur l'époque est d'une précision éprouvante ». Il en arrive à cette conclusion :

l'art contemporain me déprime ; mais je me rends compte qu'il représente, et de loin, le meilleur commentaire récent sur l'état des choses. J'ai rêvé de sacs de poubelles débordant de filtres à café, d'épluchures, de viandes en sauce. J'ai pensé à l'art comme épluchage, aux bouts de chair qui restent collés aux épluchures<sup>10</sup>.

La tournée de l'auteur se conclut dans le nord de la Vendée, « dans une région où le nombre de nuances de vert est infini ; mais, sous un ciel parfaitement gris, toutes les nuances de vert s'éteignent. On a donc affaire à un infini éteint », ce qui le conduit à penser « à la course des planètes après la fin de toute vie, dans un univers de plus en plus froid, marqué par l'extinction progressive des étoiles<sup>11</sup> ». Les idées et les images de cette intervention vont revenir, avec des modifications liées notamment au changement de l'art contemporain<sup>12</sup>, dans le roman publié en 2010 : Houellebecq ne sait pas expliquer ses intuitions comme Jed est incapable de le faire ; les « tentacules de pieuvre » ne sont pas sans rappeler les textes ramifiés sur le fond de *Michel Houellebecq, écrivain* qui ressemble à « un gigantesque polype » ; la Vendée et ses « nuances de vert » évoquent la Creuse où le peintre fictif déménage à la fin du roman, bien que « la fin de toute vie » évoquée dans « L'art comme épluchage » prenne une forme radicalement différente dans *La Carte et le territoire*.

Ce roman est aussi, on l'a dit, le récit de la vie d'un artiste contemporain et contient la description d'un projet artistique et le commentaire des ouvrages<sup>13</sup>. Si, en effet, le texte s'ouvre sur la période néoréaliste de Jed Martin, ou mieux, sur le tableau raté qui devrait marquer la fin de cette phase, la parabole de l'artiste remonte en arrière et démarre avec ses premiers dessins enfantins :

9 Houellebecq, Michel. « L'art comme épluchage », [*Les Inrockuptibles*, 5, 1995]. In *Idem. Interventions*. Paris : Flammarion, 1998, p. 83-84, p. 83.

10 *Ibidem*.

11 *Ibid.*, p. 84.

12 C'est Houellebecq lui-même qui déclare, lors d'une interview, que cette omniprésence déprimante de la décomposition en art est typique de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, alors qu'en 2010 l'ambiance a changé ; il souligne aussi la pertinence du regard de l'art contemporain par rapport à la situation historique (Millet, Catherine — Henric, Jacques. « Michel Houellebecq : sous le parka, l'esthète », *Art Press*, vol. 371, octobre 2010, <<https://mondesfranco-phones.com/chroniques/la-chronique-de-jacques-henric/michel-houellebecq-sous-la-parka-lesthete/>> [23/5/2021]).

13 Sur *La Carte et le territoire* en tant qu'illustration de la dévalorisation, de la marginalisation et de la relativisation de l'art à travers la reprise du roman de l'artiste voir Małysa-Janczy, Zofia. « *La Carte et le territoire* de Michel Houellebecq en tant que roman de l'artiste post-moderne », *Romanica Cracoviensia*, n° 3, 2020, p. 159-166.



Jed ne se souvenait plus quand il avait commencé à dessiner. Tous les enfants dessinent sans doute, plus ou moins, il ne connaissait pas d'enfants, il n'était pas sûr. Sa seule certitude à présent, c'est qu'il avait commencé à dessiner des fleurs — sur des cahiers de petit format, à l'aide de crayons de couleur (CT, p. 33).

L'évocation d'une peinture réalisée à la gouache — *Les foins en Allemagne* — est l'occasion pour une réflexion sur la secondarité de la question de la beauté en peinture face à la vision innovante et exhaustive du monde des grands peintres du passé (CT, p. 36), alors que la première série cohérente de l'artiste est composée de clichés, il s'agit du dossier « Trois cents photos de quincaillerie » :

À l'époque de son entrée aux Beaux-Arts de Paris, Jed avait abandonné le dessin pour la photographie. [...] rien n'échappait à son ambition encyclopédique, qui était de constituer un catalogue exhaustif des objets de fabrication humaine à l'âge industriel (CT, p. 38-39).

Ces photos représentent la première étape d'un parcours artistique s'appuyant sur différents supports, mais illustrant toujours ce que les historiens de l'art décrivent « comme un *hommage au travail humain* » (CT, p. 49). Ce qui est certain est que la liberté formelle de l'artiste semble absolue : il change radicalement de discipline artistique et il le fait plusieurs fois comme s'il voulait s'essayer dans différents domaines et en explorer les possibilités expressives.

Sa carrière économique<sup>14</sup>, quant à elle, commence avec les photographies des cartes Michelin qui donnent vie à sa première exposition personnelle, « La carte est plus intéressante que le territoire », renvoyant explicitement au titre du roman<sup>15</sup>. Cette phase correspond aussi à la prise de conscience de la valeur marchande de

14 On ne s'arrête pas ici sur la transformation de l'œuvre d'art en objet reproductible et commercial, voir à ce propos l'analyse détaillée de Claude Dédomon qui relie l'évolution artistique de Jed à la centralité du succès en termes de marché et lit le roman d'Houellebecq dans la logique économique d'une société hypercapitaliste. Dédomon, Claude. « L'art contemporain face à la logique marchande dans *La Carte et le territoire* de Michel Houellebecq », *Revue italienne d'études françaises*, n° 5, 2015, <<https://journals.openedition.org/rief/1046>> [10/6/2021].

15 Il s'agit en réalité d'un système de références plus complexe : l'auteur déclare s'être inspiré d'une expression utilisée par le philosophe et scientifique nominaliste Alfred Korzybski dans « A Non-Aristotelian System and Its Necessity for Rigour in Mathematics and Physics » de 1931 (texte recueilli dans l'anthologie française ayant pour titre *Une carte n'est pas le territoire. Prolégomènes aux systèmes non-aristotéliens et à la sémantique générale*), ainsi qu'elle est reprise dans le roman de science-fiction *The World of A* d'A. E. van Vogt, publié en 1948 et traduit par Boris Vian en 1953. La phrase est ensuite passée dans le monde de l'art ; cf. l'entretien avec Finkielkraut, Alain. « *La Carte et le territoire* », *Répliques*, France Culture, 11 septembre 2010, <<https://www.dailymotion.com/video/xouwxy>> [3/7/2021]. On passe également sur la polémique concernant la requête de Michel Levy de changer le titre du roman d'Houellebecq puisque ce dernier aurait plagié le titre du recueil de nouvelles autoédité par Levy en 1999.



OPEN ACCESS

l'œuvre et à la création de la posture d'artiste ; c'est également le moment du rapport amoureux avec la Russe Olga. Le départ de cette dernière correspond à la fin de la carrière de photographe de Jed — avec la destruction de ses clichés — et à la fin de la commercialisation de ses reproductions des cartes qui se faisait dans un site géré par Michelin<sup>16</sup>. La phase successive correspond au retour à la figuration et à la peinture : il s'agit de la série des métiers dont le début du roman a offert deux exemples ; elle représente l'occasion pour l'entrée en scène du personnage Houellebecq — auteur de la préface pour le catalogue de la deuxième exposition de Jed — et pour l'insertion du parallèle entre réalisme et formalisme en peinture et en littérature qu'on a déjà annoncé et sur lequel on va revenir. La dernière phase correspond enfin à la retraite de l'artiste dans la maison de ses grands-parents dans la Creuse, un choix d'isolement qui est explicitement rapproché du « chemin emprunté par Houellebecq quelques années auparavant » (CT, p. 385). Jed achète plusieurs terrains et élève une barrière en clôturant sa propriété où il « n'envisageait nullement de produire, à nouveau, des œuvres d'art destinées à une commercialisation » (CT, p. 396). Le texte glisse à ce moment dans le roman d'anticipation — l'âge de Frédéric Beigbeder à sa mort permet de dater la dernière partie après 2026 (CT, p. 397<sup>17</sup>) — en présentant une France agricole et touristique où l'industrie a disparu et une Ruhrgebiet lancée dans un tourisme industriel qui a transformé la région en « un conservatoire du premier âge industriel en Europe » (CT, p. 413) ; c'est sur cet arrière-fond que Jed va fabriquer ses « étranges vidéogrammes, aujourd'hui conservés au MOMA de Philadelphie, qui ne ressemblent en rien à son œuvre antérieure, ni d'ailleurs à quoi que ce soit de connu » (CT, p. 406). Il s'agit de la surimpression de longs plans de dégradation d'objets industriels, de photos et de figurines jouets qui sont « progressivement submergés par la prolifération des couches végétales » (CT, p. 411). Le roman se clôt sur le malaise et le sentiment de désolation qu'on ressent en observant cette œuvre consacrant le triomphe de la végétation sur l'industrie et les êtres humains. L'art apparaît, une fois de plus, comme une forme qui interroge la possibilité de la représentation de la réalité et de son avenir, comme une sorte de pendant du roman d'anticipation.

La question, on ne le voit que trop bien, revient toujours sur l'appropriation de modes artistiques et discursifs différents en mettant en scène différentes stratégies de fictionnalisation dévoilant la structure et le fonctionnement de la mimesis. Pour en revenir à la question du formalisme, dans le roman, elle se concrétise dans celle qu'on pourrait appeler, avec Marc Fumaroli, le genre des genres français : une conversation ; le dialogue entre l'artiste et l'écrivain prend appui sur un radiateur — le lien avec le chauffe-eau du début est patent — et il analyse les possibilités des représentations

16 Comme le souligne D'Afflon, les passages d'une phase à l'autre et la fin de chaque parcours artistique entrepris sont marqués par une étape de néantisation, tout comme les passages d'une partie à l'autre du roman se font au prix d'une rupture. D'Afflon, Aymeric. « L'animal lecteur, et autres sujets sensibles. *La Carte et le territoire* de Michel Houellebecq », *Littérature*, vol. 163, 2011, p. 62-74.

17 C'est toujours l'âge de l'auteur d'*Un roman français* qui permet de dater la mort du personnage Houellebecq en 2016 (CT, p. 311). Dans l'Épilogue, en outre, est explicité l'an 2020 (CT, p. 403), ce qui rend évidente la volonté de déplacer l'action dans un avenir proche par rapport à la date de publication du roman.

en mêlant fiction et critique. Bien que les similarités entre la peinture et l'écriture réalistes soient évidents, il ne s'agit nullement d'un hymne à la tradition, mais plutôt d'une interrogation du lien entre le contenu et la forme. Jed déclare avoir quitté la photographie parce que seulement la peinture lui semblait le moyen apte à représenter l'être humain, ce qui est déclaré dès le début du roman : l'ekphrasis du tableau de Koons et Hirst se termine avec une attaque contre les photographes qui sont convaincus de pouvoir arriver à la vérité des personnes : « depuis longtemps d'ailleurs les photographes exaspéraient Jed, en particulier les *grands photographes*, avec leur prétention de révéler dans leurs clichés la *vérité* de leurs modèles » (CT, p. 10-11). Si, pour le jeune Jed, « l'histoire de l'humanité pouvait en grande partie se confondre avec l'histoire de la maîtrise des métaux » (CT, p. 49), la peinture et la figuration représentent de fait une phase transitoire qui lui permet d'entrer en contact avec les êtres humains dont il fait le portrait, notamment le personnage Houellebecq, mais aussi son propre père : le tableau *L'architecte Jean-Pierre Martin quittant la direction de son entreprise* est photographié par le peintre dans le but de le montrer en avant-première à son père, le tableau d'Houellebecq est offert personnellement par Jed à l'écrivain. La peinture semble en somme offrir à l'artiste la possibilité de (re)tisser des liens avec ses modèles réels en revenant donc du signe au référent. Il est presque inutile de souligner l'évident renversement du mythe de l'artiste maudit, incapable de vivre dans le monde qu'il cherche (et parfois arrive) à traduire en art. Mais ce n'est qu'une phase : l'écrivain duquel le peintre se sent proche sera assassiné justement à cause du tableau qui le représente. Il est transformé à son tour en œuvre d'art — ou mieux en une imitation d'une œuvre d'art — et il est photographié ; son corps est réduit en lambeaux de chair et la police en prend des clichés avant de le recueillir : on est face à une forme de body art pratiqué par un chirurgien qui se prend pour Dieu, œuvre dont il ne restera que des photos sans public dans les archives judiciaires. Le tableau de Jed, par contre, pérennisera l'écrivain<sup>18</sup>, représenté sous l'emprise d'une *furor* poétique qu'on pourrait certes qualifier d'anachronique<sup>19</sup>, mais qui en réalité, comme on le lit dans la description du tableau citée au début de cette contribution, donne à l'écrivain une expression qui ne peut « être rapprochée d'aucune tradition picturale existante » (CT, p. 181). Il ne s'agit donc pas simplement d'une représentation qui vise à une vérité personnelle et sociale, ni d'une reprise de traits traditionnels d'une certaine vision de l'auteur, ce portrait atteint une profondeur psychologique qui tient au symbolique. Et le fond du tableau en est la preuve : il révèle un aspect occulte qui renvoie aux forces de la nature, aux puissances naturelles matérialisées dans ce tableau par les feuilles de papier qui deviennent un gigantesque polype ; on rattache ainsi la production littéraire à un être animal, entité tentaculaire qui possède l'espace et contrôle sa victime — en l'occurrence le littérateur. La fin du roman ne fera que souligner

18 Grauby parle, à ce propos, d'une double visée assurée par la mise en abyme en soulignant que « l'écrivain se tient à la fois devant le peintre, comme modèle, et derrière lui, comme écrivain ». Grauby, Françoise, *op. cit.*, p. 114.

19 Cf. Zenetti, Marie-Jeanne. « Réinvestir le littéraire depuis l'art contemporain : mutations d'un imaginaire. Autour de Philippe Vasset et de quelques contemporains ». Colloque en ligne Fabula, *Création, intermédialité, dispositif*, mars 2017, <<https://www.fabula.org/colloques/document4432.php>> [10/6/2021].



d'une façon explicite ce triomphe de la nature sur l'homme, mettant en œuvre une dégradation des productions humaines destinées à disparaître, et là encore le roman est parsemé d'allusions à la détérioration qui frappe les objets qui sont le produit de l'action humaine.

Qui plus est, le texte semble proposer une contraposition entre deux façons d'appréhender la réalité qu'Houellebecq refuse de manière égale là où elles deviennent des choix exclusifs. En simplifiant, on pourrait dire qu'il n'y a pas d'opposition binaire entre rationalité et enthousiasme, ce que le roman suggère à plusieurs reprises ; les choix artistiques de Jed se basent sur des fascinations (CT, p. 38), des « grande[s] révélation[s] esthétique[s] » (CT, p. 51), et le narrateur d'insister :

On a souvent présenté le travail de Jed Martin comme étant issu d'une réflexion froide, détachée, sur l'état du monde, on en a fait une sorte d'héritier des grands artistes conceptuels du siècle précédent. C'est pourtant dans un état de frénésie nerveuse qu'il acheta, dès son retour à Paris, toutes les cartes Michelin qu'il put trouver — un peu plus de cent cinquante » (CT, p. 60).

Les traditions (et les lieux communs) à la base de l'artiste fictif créé par Houellebecq sont plusieurs et, de fait, si la frénésie et l'inspiration rappellent ouvertement le mythe romantique de l'artiste, d'autre part on n'accorde aucune centralité à l'originalité, ni dans la production ni dans la réflexion. La conscience et la capacité de commenter ses ouvrages, on l'a déjà dit, font défaut à Jed ; il ne parvient même pas à définir sa conception de l'*artiste* si ce n'est pour souligner qu'il est à la merci d'intuitions le poussant parfois à détruire ce qu'il a créé :

Bien des années plus tard, lorsqu'il fut devenu célèbre — et même, à vrai dire, très célèbre —, Jed devait être interrogé à de nombreuses reprises sur ce qui signifiait, à ses yeux, le fait d'être un *artiste*. Il ne devait rien trouver de très intéressant ni de très original à dire, à l'exception d'une seule chose, qu'il devait par conséquent répéter presque à chaque interview : être artiste, à ses yeux, c'était avant tout être quelqu'un de *soumis*. Soumis à des messages mystérieux, imprévisibles, qu'on devait donc faute de mieux et en l'absence de toute croyance religieuse qualifier d'*intuitions* ; messages qui n'en commandaient pas moins de manière impérieuse, catégorique, sans laisser la moindre possibilité de s'y soustraire — sauf à perdre toute notion d'intégralité et de respect de soi-même. Ces messages pouvaient impliquer de détruire une œuvre, voire un ensemble entier d'œuvres, pour s'engager dans une direction radicalement nouvelle, ou même parfois sans direction du tout, sans disposer du moindre projet, de la moindre espérance de continuation. C'est en cela, et en cela seulement, que la condition d'artiste pouvait, quelquefois, être qualifiée de *difficile*. C'est en cela aussi, et en cela seulement, qu'elle se différenciait de ces professions ou *métiers* auxquels il allait rendre hommage dans la seconde partie de sa carrière, celle qui devait lui valoir une renommée mondiale (CT, p. 104-105).

Ce qui me semble essentiel est le fait que la carrière de Jed, tout comme le roman d'Houellebecq, sont composés en strates multiples : ils représentent l'hybridité et

jouent ouvertement avec le marché, la critique, la tradition. Toute la production artistique du protagoniste de *La Carte et le territoire* est commentée par les historiens de l'art et les journalistes ; sa parabole part des dessins, continue avec la photographie pour terminer sur l'art vidéo, en passant par la peinture ; elle représente un hommage aux créations de l'homme et aux créateurs, mais aussi une méditation sur leur disparition. Le roman, quant à lui, mêle description d'un milieu, satire sociale, polar, méditation sur la relation père-fils<sup>20</sup>, roman d'anticipation et présente une parodie de Michel Houellebecq, dont la production est appréciée par le père architecte du peintre et par un policier : « C'est un bon auteur, il me semble. C'est agréable à lire, et il a une vision assez juste de la société » (CT, p. 22) ; « En somme, fit remarquer Jasselin, il ne se prenait pas pour de la merde... — Il avait raison, répondit doucement Ferber. Ce n'était pas un mauvais écrivain, tu sais... » (CT, p. 309). Ce double fictif de l'auteur connaît un court moment de gloire lors de son enterrement, sans toutefois que la critique ou la société lui reconnaissent une valeur quelconque. Sur sa tombe, il fait graver un anneau de Möbius, symbole de l'infini, ainsi que du recyclage, ruban qui ne possède qu'une face créant une surface sans fin, n'ayant ni extérieur ni intérieur<sup>21</sup>. Curiosité mathématique et artistique qui a eu une utilisation industrielle au cours du XIX<sup>e</sup> siècle : dans les ateliers de menuiserie, les courroies étaient souvent vrillées d'un demi-tour pour assurer une rotation inverse, mais aussi pour en limiter l'usure. L'œuvre d'Houellebecq, on ne le sait que trop bien, est largement influencée par la grande tradition du XIX<sup>e</sup> siècle, tout en se référant aussi à des textes qui n'appartiennent pas au canon littéraire, entre autres, la science-fiction et l'anticipation<sup>22</sup>. Robert Dion et Elisabeth Haghebaert ont parlé à ce propos d'une « réactivation de genres inacceptables ou scandaleusement désuets » qui mène à des bifurcations du récit constituant un « mode de résistance » à des « discours faussement unificateurs<sup>23</sup> ». Il ne s'agit pas pour l'auteur d'adhérer à des systèmes dépassés, mais plutôt de les utiliser pour proposer une interrogation de la contemporanéité et de l'identité<sup>24</sup> ; c'est de cette façon qu'il faut lire les résonances avec le roman policier et notamment le néo polar et leurs détournements dans *La Carte et le territoire* : l'enquête policière entre intuition, analyse

20 À ce propos, voir la lecture qui reconnaît dans l'écrivain et architecte William Morris, proche des préraphaélites, une figure paternelle « qui fonctionne comme modèle pour le père de Jed Martin » et qui « donne forme au fantôme paternel qui avait parfois circulé autour des récits de Michel Houellebecq sans se révéler complètement », Agerup, Kurt. « La place de William Morris dans la structure narrative de *La Carte* ». In Van Wesemael, Sabine — Viart, Bruno. *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*. Paris : Classiques Garnier, 2014, p. 353–360, p. 360.

21 Le ruban de Möbius est utilisé en tant que « forme-clé pour dire les limites de la conscience humaine au regard de la continuité du sensible » et comme clé de lecture de *La Carte et le territoire* par D'Afflon, Aymeric, *op. cit.*, p. 64.

22 Voir la livraison de *Res Futuræ* éditée par Atallah, Marc. *Les Utopies de Michel Houellebecq*, *Res Futuræ*, n° 8, 2016.

23 Dion, Robert — Haghebaert, Élisabeth. « Le cas de Michel Houellebecq et la dynamique des genres littéraires », *French Studies*, vol. LV, n° 4, 2001, p. 509–524, p. 510 et 521.

24 Voir Piva, Marika. « Codici e identità : il caso Houellebecq ». In *Eadem. PARADigmi identitari e LETTERATURA popolare*. Bologna : I Libri di Emil, 2021, p. 67–82.



psychologique et nouvelles techniques ; le crime monstrueux et sa solution qui arrive par hasard ; la dimension critique de la représentation désillusionnée et désabusée de la réalité sociale ; l'utilisation de l'impact émotionnel à travers un style transparent qui évacue le romanesque sont tous des reprises volontairement désenchantés<sup>25</sup>. En général, dans ce roman, on insiste beaucoup sur le rapport avec le passé, sans que cela implique une attitude véritablement nostalgique<sup>26</sup> : le monument funèbre d'Houellebecq s'oppose à la tendance moderne « consistant à se faire incinérer et à disperser ses cendres en pleine nature » (CT, p. 309), tendance exemplifiée par le choix du père de Jed qui se fait euthanasier en Suisse ; l'écrivain fictif, quant à lui, fait « plutôt moins que ce qu'aurait fait n'importe quel notable du XIX<sup>e</sup> siècle, ou n'importe quel noblaillon des siècles antérieurs » (*ibidem*), cela ne lui assure aucune forme de notoriété, mais cela permet de souligner que « l'homme ne faisait pas partie de la nature » (CT, p. 310). Cette ironie subtile, contestatrice, se répand sur les interprétations des critiques et leur individuation des sources et des influences de Jed : « Malgré sa culture classique, il n'était nullement — contrairement à ce qui fut souvent écrit par la suite — habité par un respect religieux des maîtres anciens ; à Rembrandt et Velázquez il préférerait largement, dès cette époque [la fin de ses études], Mondrian et Klee » (CT, p. 49). D'une façon similaire, le refus du personnage Houellebecq de commenter Robbe-Grillet, évoqué par Jed lors de leur conversation sur le formalisme, évolue dans une sorte d'art romanesque<sup>27</sup> s'appuyant sur un thriller que l'auteur pourrait écrire, dans un rejet exhibé de l'école du regard ; ce qui peut se lire comme une invitation à éviter parallèles et ascendances faciles avec les grands noms du passé, un genre de liens qu'une certaine critique a tendance à tisser en se contentant d'analogies superficielles sans parvenir à l'essentiel. Il y a, en somme, toujours une autre interprétation possible, d'autres valeurs et d'autres hiérarchies qui ressortent si on dépasse les apparences.

*La Carte et le territoire*, on l'a souligné à plusieurs reprises, met en scène le jumelage d'un artiste fictif et d'un double autofictionnel de l'auteur, personnages qui portent un regard désabusé sur la société contemporaine et qui proposent une réflexion sur l'art et la littérature de notre époque en s'interrogeant sur la notion d'artiste et d'œuvre d'art, sur la production et la réception, sur la crise et le pluralisme des valeurs. Il s'agit d'un texte qui repose de fait sur une fiction critique et herméneutique sondant les possibles de la production artistique et littéraire à travers une série de variations sur les thèmes de la dégradation et de la disparition. La question à la base demeure la possibilité de la représentation, ce qui émerge d'une façon évidente de la

25 Cf. Williams, Russell. « Michel Houellebecq and crime fiction: between polar and poésie », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 10, 2015, p. 148-159, <<http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx10.16/938>> [8/6/2021].

26 À titre d'exemple, on nie explicitement que les tableaux que Jed consacre à des professions du passé soient une forme de regret d'un « état antérieur, réel ou fantasmé, de la France » (CT, p. 116).

27 Cf. Parenteau, Olivier. « “En tout cas, la question formelle est secondaire” : Michel Houellebecq et l'art du roman », *Tangence*, n° 118, 2018, p. 79-101.

réverbération de l'ekphrasis, de la mise en abyme et de la métatextualité. Le texte se construit sur une série de couples — père/fils, artiste/écrivain, jeunesse/vieillesse, tradition/nouveauté... — qui convergent dans l'opposition création/destruction et qui se présentent le plus souvent sous la forme du simulacre : le référent, la réalité, apparaissent comme hors de portée. Il suffit de penser à la Creuse, lieu évoquant la chimère de l'enfance<sup>28</sup> où Jed décide de vivre sa vieillesse : elle est, certes, présente en tant que lieu réel où le jeune homme se rend après des années lors de la mort de sa grand-mère, mais elle est surtout le sujet de la carte qu'il prend en photo, qui sera admirée par Olga et qui déclenchera sa carrière d'artiste. Il s'agit de la représentation d'une représentation, la photo d'une carte qui est plus intéressante que le territoire se présentant ici « comme un territoire de rêve, féérique et inviolable » (CT, p. 63). Enfance du personnage et naissance de l'artiste se superposent dans un récit qui évoque des images floues en faisant recours aux poncifs du roman de l'artiste et du roman de formation<sup>29</sup>. Mais il s'agit d'une reprise désabusée, détachée, qui est consciente de l'écart et de la distance impossible à combler. D'une façon spéculaire, la Creuse de la vieillesse de Jed devient un lieu clos, séparé du monde réel, où l'artiste filme la nature et la superpose à des vidéos illustrant la destruction des représentations humaines, les « photographies de toutes les personnes qu'il avait pu connaître, de Geneviève à Olga en passant par Franz, Michel Houellebecq, son père, d'autres personnes aussi, toutes celles en réalité dont il possédait des photographies » (CT, p. 411). Comme on l'a dit, cette partie du texte tient au roman d'anticipation, genre que l'auteur affectionne. Similairement, la mort du personnage Houellebecq devient une mise en scène mimant un homicide rituel et prenant la forme d'une imitation d'un tableau de Pollock et le récit s'adosse au polar. L'essence de l'écrivain a été représentée par le peintre, qui en a fait le portrait à partir d'une série de photos, qu'il recompose pour créer sa propre vision du modèle :

si je fais votre portrait [...] je prendrai des photos de vous. Beaucoup de photos : des photos générales, mais aussi de l'endroit où vous travaillez, de vos instruments de travail. Et aussi des photos de détail de vos mains, du grain de votre peau. Ensuite, je me débrouillerai avec tout ça de mon côté (CT, p. 150).

Le corps du personnage Houellebecq, quant à lui, est réduit à un objet lors de son assassinat : « de corps, à proprement parler, il n'y en avait pas » (CT, p. 277), seulement la tête est intacte « le reste était un massacre, un carnage insensé, des lambeaux, des lanières de chair éparpillés à même le sol » où on a laissé un passage « conduisant jusqu'à la cheminée emplie d'ossements auxquels adhéraient encore des restes de chair » (CT, p. 278) — le fantôme des « bouts de chair qui restent collés

28 Le texte est explicite à ce propos : « D'ailleurs il n'avait pas passé son enfance dans la Creuse, seulement quelques vacances d'été dont il ne gardait aucun souvenir précis, juste celui d'un bonheur indéfini, brutal » (CT, p. 386).

29 Pour une présentation du statut du roman de l'artiste, son lien ambivalent avec le roman de formation, sa vocation de réflexion sur le rapport entre vie, art et littérature voir le numéro introduit par Franco, Bernard. *Romans de l'artiste et romans du peintre (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, *Revue de littérature comparée*, vol. 358, 2016.



aux épilchures<sup>30</sup> » réapparaît. Ce sont deux techniciens de l'Identité judiciaire qui vont prendre des photos de cette désintégration pour « essayer de reconstituer l'ensemble » (*ibidem*), la tentative de rétablir un ordre ou une carte qui tient de l'objectivité n'atteint pourtant pas la vérité qui a besoin d'être décryptée par l'artiste<sup>31</sup> : c'est en effet Jed qui voit dans ce puzzle « une assez médiocre imitation de Pollock. Il y a les formes, les coulures, mais l'ensemble est disposé mécaniquement, il n'y a aucune force, aucun élan vital » (CT, p. 342). L'opposition entre vie et création artistique se résout dans la destruction de la première en faveur de la deuxième, mais le résultat est une copie stérile ; d'une manière mimétique le roman imite ici mécaniquement le roman policier, mais il en trahit l'esprit<sup>32</sup>. D'autre part, en parlant de ses portraits, Jed déclare avoir « l'impression de répéter les motifs d'un puzzle » (CT, p. 171) et en arrive à la conclusion que qu'il sache « que les êtres humains, c'est le sujet du roman, de la *great occidental novel*, un des grands sujets de la peinture aussi » (*ibidem*), il ne peut s'empêcher de voir les ressemblances au-delà des différences : « il y a trop de complications dans la société, trop de distinctions, de catégories... » (CT, p. 172). Aucun modèle ne semble opératif, aucune solution ne se révèle définitive, aucune singularité n'est réellement originale.

Simulacre et simulation se juxtaposent et se superposent dans *La Carte et le territoire* ; le discours critique sur l'art se mêle à l'élaboration d'une réflexion sur la littérature ; la question de la fin prend tour à tour la forme d'une crise personnelle des personnages, de changements de paradigmes esthétiques, de mutations culturelles et sociales, de reconfigurations de hiérarchies. Dans ce jeu de recomposition d'un ensemble perdu et/ou inaccessible, sources et genres différents se combinent dans une cyclicité ambiguë et complexe. Ce n'est qu'à travers une médiation et une stratification exacerbées qu'on peut représenter la réalité, qu'elle soit création ou destruction.

## BIBLIOGRAPHIE

- D'Afflon, Aymeric. « L'animal lecteur, et autres sujets sensibles. *La Carte et le territoire* de Michel Houellebecq », *Littérature*, vol. 163, 2011, p. 62-74.
- Agerup, Kurt. « La place de William Morris dans la structure narrative de *La Carte* ». In Van Wesemael, Sabine — Viart, Bruno. *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*. Paris : Classiques Garnier, 2014, p. 353-360.
- Artiaga, Loïc. *Le Roman populaire. Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles, 1836-1960*. Paris : Autrement, 2008.
- Atallah, Marc. *Les Utopies de Michel Houellebecq, Res Futurae*, n° 8, 2016.
- Couégnas, Daniel. *Introduction à la paralittérature*. Paris : Seuil, 1992.
- Dédomon, Claude. « L'art contemporain face à la logique marchande dans *La Carte et le territoire* de Michel Houellebecq », *Revue*

30 Houellebecq, Michel. « L'art comme épilchage », *op. cit.*, p. 83.

31 Cf. Wròbel, Szymon. « Roland Barthes reads *The Map and the Territory* by Michel Houellebecq », *Philosophy Study*, vol. 9, n° 12, 2019, p. 761-772, p. 766-767.

32 Piva, Marika. « La parte della letteratura: combinazione e trasformazione in Roberto Bolaño e Michel Houellebecq », *Orillas. Rivista di ispanistica*, 6, 2017, p. 235-249, p. 245, <[http://orillas.cab.unipd.it/orillas/it/06\\_17piva\\_rumbos/](http://orillas.cab.unipd.it/orillas/it/06_17piva_rumbos/)> [17/6/2021].

- italienne d'études françaises, vol. 5, 2015, <<https://journals.openedition.org/rief/1046>> [10/6/2021].
- Dion, Robert — Haghebaert, Élisabeth. « Le cas de Michel Houellebecq et la dynamique des genres littéraires », *French Studies*, vol. LV, n° 4, 2001, p. 509-524.
- Finkielkraut, Alain. « La Carte et le territoire », *Répliques*, France Culture, 11 septembre 2010, <<https://www.dailymotion.com/video/xouwxy>> [3/7/2021].
- Franco, Bernard. *Romans de l'artiste et romans du peintre (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, *Revue de littérature comparée*, vol. 358, 2016.
- Grauby, Françoise. « Artiste et écrivain dans La Carte et le territoire de Michel Houellebecq », *The French Review*, vol. 87, n° 2, 2013, p. 105-117.
- Houellebecq, Michel. « L'art comme épiluchage », [*Les Inrockuptibles*, 5, 1995]. In *Idem. Interventions*. Paris : Flammarion, 1998, p. 83-84.
- Houellebecq, Michel. *La Carte et le territoire*. [Paris : Flammarion, 2010]. Paris : J'ai lu, 2015.
- Malysa-Janczy, Zofia. « La Carte et le territoire de Michel Houellebecq en tant que roman de l'artiste postmoderne », *Romanica Cracoviensia*, n° 3, 2020, p. 159-166.
- Millet, Catherine — Henric, Jacques. « Michel Houellebecq : sous le parka, l'esthète », *Art Press*, 371, octobre 2010, <<https://mondesfrancophones.com/chroniques/la-chronique-de-jacques-henric/michel-houellebecq-sous-la-parka-lestete/>> [23/5/2021].
- Parenteau, Olivier. « "En tout cas, la question formelle est secondaire" : Michel Houellebecq et l'art du roman », *Tangence*, n° 118, 2018, p. 79-101.
- Piva, Marika. « Codici e identità : il caso Houellebecq ». In *Eadem. PARAdigmi identitari e LETTERATURA popolare*. Bologna : I Libri di Emil, 2021, p. 67-82.
- Piva, Marika. « La parte della letteratura: combinazione e trasformazione in Roberto Bolaño e Michel Houellebecq », *Orillas. Rivista di ispanistica*, n° 6, 2017, p. 235-249, <[http://orillas.cab.unipd.it/orillas/it/06\\_17piva\\_rumbos/](http://orillas.cab.unipd.it/orillas/it/06_17piva_rumbos/)> [17/6/2021].
- Reuter, Yves. « Les paralittératures : problèmes théoriques et pédagogiques », *Pratiques*, vol. 50, juin 1986, p. 3-21.
- Savard-Corbeil, Mathilde. « La carte, le territoire et la crise de la représentation. Michel Houellebecq, l'esthétique contemporaine et le discours sur l'art », *Roman 20-50*, n° 66, décembre 2018, p. 29-39.
- Williams, Russell. « Michel Houellebecq and crime fiction: between polar and poésie », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 10, 2015, p. 148-159, <<http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/10.16/938>> [8/6/2021].
- Wròbel, Szymon. « Roland Barthes reads *The Map and the Territory* by Michel Houellebecq », *Philosophy Study*, vol. 9, n° 12, 2019, p. 761-772.
- Zenetti, Marie-Jeanne. « Réinvestir le littéraire depuis l'art contemporain : mutations d'un imaginaire. Autour de Philippe Vasset et de quelques contemporains ». Colloque en ligne *Fabula, Création, intermédialité, dispositif*, mars 2017, <<https://www.fabula.org/colloques/document4432.php>> [10/6/2021].



### Marika Piva

Università degli Studi di Padova