La carte, le territoire et la crise de la représentation

Michel Houellebecq, l'esthétique contemporaine et le discours sur l'art

Mathilde Savard-Corbeil

Dans Roman 20-50 2018/3 (n° 66), pages 29 à 39
Éditions Société Roman 20-50

ISSN 0295-5024
ISBN 9782908481952
DOI 10.3917/r2050.066.0029

Article disponible en ligne à l'adresse
https://www.cairn.info/revue-roman2050-2018-3-page-29.htm

CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.

Distribution électronique Cairn.info pour Société Roman 20-50.
La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

© Société Roman 20-50 | Téléchargé le 01/09/2023 sur www.cairn.info via Duke University (IP: 152.3.43.45)

La carte, le territoire et la crise de la représentation

Michel Houellebecq, l'esthétique contemporaine et le discours sur l'art

Si *La Carte et le Territoire* semble se présenter comme une critique de la domination du capitalisme sur le monde de l'art contemporain, le roman aborde en réalité une problématique qui dépasse les rapports de production. En effet, il se préoccupe de questionner non seulement la représentation picturale et littéraire, mais également l'expérience que le public ou le lecteur peut faire de cette représentation grâce à divers dispositifs de médiation. Michel Houellebecq propose une esthétique qui dialogue à la fois avec les institutions artistiques et les modes de transmission du savoir sur l'art. Le regard que l'auteur porte sur le monde s'appuie sur une mise en scène de la création artistique à travers un médium autre que la littérature, celui de l'art visuel. Il met ainsi en jeu l'œuvre d'art contemporaine, en ses formes multiples, variables, insaisissables, mais surtout conceptuelles, relevant d'une certaine crise de la représentation telle qu'elle se manifeste depuis le *pictorial turn*, théorisé par W. J. T. Mitchell en 1992[1]. Influencée par l'héritage philosophique et théorique qui habite la pensée de l'image, cette crise est d'autant plus manifeste pour le public qu'elle intègre une esthétique de la réception, aux dimensions pratiques et critiques. Ainsi le roman se focalise sur la manière dont le monde de l'art contemporain est construit, sur ses

1. — William John Thomas Mitchell, « The Pictorial Turn », *Artforum* (New York), vol. 30, n°7, mars 1992, p. 89-94 (repris in *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago-London, The Univ. of Chicago Press, 1994, p. 11-34).

© Société Roman 20-50 | Téléchargé le 01/09/2023 sur www.cairn.info via Duke University (IP: 152.3.43.45)

processus de canonisation et d'institutionnalisation, ainsi que sur son historiographie. Dans *La Crise de l'art contemporain*, Yves Michaud insiste sur la multiplicité des approches engendrées par un tel renouvellement esthétique :

> Nous sommes entrés dans un autre régime de l'art et de la culture, celui du pluralisme. Pour autant, l'éclatement du système des Beaux Arts et la concurrence culturelle des productions ne mettent pas fin au jugement esthétique. Seulement, celui-ci se pluralise selon les régions et domaines de l'activité artistique[2].

Le pluralisme de ces valeurs concerne la production de l'art visuel, mais aussi la médiation qui l'entoure, décuplant le discours sur l'art et le déplaçant jusque dans l'univers romanesque. Chez Houellebecq, la fiction de l'œuvre d'art est le dispositif qui permet au récit de mettre en scène et d'explorer les divers aspects de la crise de la représentation. C'est en s'immisçant dans la dynamique de l'art contemporain que la fiction trouve sa place, interrogeant les possibles de l'œuvre d'art visuel. Dans ses diverses capacités de mise en récit, la littérature se penche sur des problématiques liées à la représentation. Dans une approche à caractère phénoménologique, l'empirisme de l'auteur développe à la fois une conception du monde de l'image, une réflexion sur l'histoire de l'art et sur nos capacités herméneutiques en tant que lecteur, spectateur et penseur.

La crise de la représentation apparaît ici comme un enjeu narratif et conceptuel dont la résolution n'est pourtant jamais considérée comme un objectif. Bien au contraire, cette crise devient une source de réflexion et de créativité pour l'œuvre romanesque qui s'aventure dans un dialogue entre contexte réel et art fictionnel. Dans *Le Marché de l'art*, Raymonde Moulin rappelle la fragilité liée à la production visuelle récente : « Par rapport à l'art qui a reçu "le consentement des siècles", l'art contemporain maximise l'incertitude et le risque. On pourrait citer bien des exemples, depuis plus d'un siècle, de l'extrême vulnérabilité de l'art "contemporain" aux effets de conjoncture »[3]. C'est cette incertitude même qui donne lieu à une multiplicité interprétative et permet au roman de s'insérer en tant que discours sur l'art grâce à un langage critique et herméneutique que nous explorerons ici.

2. — Yves Michaud, *La Crise de l'art contemporain : utopie, démocratie et comédie* [1997], Paris, PUF, « Quadrige », 2005, p. XXIII.

3. — Raymonde Moulin, *Le Marché de l'art : mondialisation et nouvelles technologies* [2000], nouv. éd. revue et augmentée, Paris, Flammarion, « Champs », 2003, p. 71-72.

© Société Roman 20-50 | Téléchargé le 01/09/2023 sur www.cairn.info via Duke University (IP: 152.3.43.45)

Critique de la faculté de juger à l'époque de la multiplicité des discours

Il s'agira ici de mettre en lumière la crise de la représentation, pour ce qu'elle signifie en matière d'art visuel, mais aussi, et surtout, pour la fiction qui fait de l'œuvre d'art son sujet. Si l'objet d'art contemporain ne parle pas toujours de lui-même, le discours sur l'œuvre d'art est par définition extérieur à l'objet : c'est son essence même. L'herméneutique de l'image dépend d'un langage que cette dernière ne peut contenir en soi. Nous proposons alors de lire *La Carte et le Territoire* comme le récit d'un objet et de la possibilité de compréhension du monde qu'il contient en tant que représentation, le décalage intrinsèque entre l'objet et son interprétation demeurant en son cœur. Certes, ce roman est peuplé de personnages et d'événements, et possède même une structure narrative des plus classiques, mais ce que nous révèle le récit renvoie à l'incapacité de cette représentation du monde véhiculée par l'œuvre d'art à témoigner pour elle-même. Afin de mieux comprendre la portée de ce décalage, nous renverrons aux propositions que Louis Marin développe dans *Détruire la peinture* pour répondre aux questions suivantes :

> Un discours sur l'œuvre de peinture est-il possible ?
>
> Un discours *sur* l'œuvre de peinture qui ne serait autre que le discours *de* l'œuvre de peinture est-il possible ?
>
> Peut-il y avoir un métalangage verbal sur le langage de la peinture ? Le langage est-il l'interprétant général de tous les systèmes signifiants ?[4].

Marin propose de définir trois schèmes déterminant la nature de la relation entre la peinture et le langage, soit son « auto-représentativité », son « auto-référentialité » et la combinaison de ces deux traits, que nous appellerons son autosuffisance[5]. Houellebecq, à son tour, tente de mettre en récit cette ambiguïté entre objet et discours qu'entretient la représentation face à elle-même. Il s'agit d'un élément perceptible dès *l'incipit* :

> 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 chemise blanche et d'une cravate noire. Entre les deux hommes, sur la table basse, était posée une corbeille de

4. — Louis Marin, *Détruire la peinture* [Galilée, 1977], Paris, Flammarion, « Champs », 1997, p. 26.

5. — *Ibid.*, p. 27.

© Société Roman 20-50 | Téléchargé le 01/09/2023 sur www.cairn.info via Duke University (IP: 152.3.43.45)

> fruits confits à laquelle ni l'un ni l'autre ne prêtait aucune attention ; Hirst buvait une Budweiser Light[6].

Située à l'ouverture du récit, cette description joue d'une certaine confusion puisqu'il est impossible d'en déterminer la nature. Il n'est pourtant pas question pour le romancier de décrire ici des personnages dont le roman ferait des héros, loin de là. Ces premières lignes du récit s'attardent en réalité sur les personnages que représente la toile de Jed Martin, un artiste fictif (à la différence de Jeff Koons et de Damien Hirst) dont la carrière fournira au texte sa trame narrative. Cet effet est des plus calculés puisqu'il permet de mettre en scène en premier lieu l'acte même de représentation : l'œuvre en train d'être créée est décrite au fur et à mesure de son élaboration. Si l'*ekphrasis* est dissimulée, c'est pour mieux duper le lecteur dont l'horizon d'attente est d'abord dirigé vers deux figures phares du succès monétaire de l'art contemporain. Il ne s'agit finalement que de leur image, leur statut passant de sujets à objets. En faisant ainsi de la représentation le sujet même du récit, Houellebecq transforme l'écriture en geste performatif : c'est le texte lui-même qui est en train de dévoiler la différence entre signifiant et signifié, entre l'image et le langage. La description de l'œuvre d'art a beau être un procédé littéraire classique, hérité de l'Antiquité grecque, son usage est ici détourné afin de mettre en scène « l'auto-représentativité », cette autoréflexivité typique de la crise de la représentation définie par Marin :

> […] le discours de représentation comporte une dimension spécifique par laquelle il se réfléchit lui-même comme représentation : représentant le monde, prenant en charge l'ensemble des référents, il se représente lui-même dans cette opération, c'est-à-dire constitue un sujet de représentation qui est effet du système et non son origine, quitte à poser ou à simuler ce sujet comme son fondement transcendantal[7].

Dans cet *incipit*, le décalage de la fonction du langage transforme en objets représentés ceux qui sont habituellement créateurs de représentation. La confusion créée par l'impossibilité de déterminer (provisoirement) la nature de la description vient remettre en question ce que l'on peut conclure de la contemplation de l'image, mais aussi de ses implications. Choisir Jeff Koons comme sujet d'une œuvre d'art fictive est des plus judicieux. Dans son ouvrage phare sur l'art contemporain, Catherine Millet rappelle ce que cet artiste représente ; il n'est pas seulement l'icône d'une génération ; il incarne l'ébranlement des valeurs causé par la fin des grands récits :

6. — Michel Houellebecq, *La Carte et le Territoire*, Paris, Flammarion, 2010, p. 9 (désormais abrégé en *CT* et référencé dans le corps de l'article avec le numéro de page).
7. — Louis Marin, *op. cit.*, p. 27.

© Société Roman 20-50 | Téléchargé le 01/09/2023 sur www.cairn.info via Duke University (IP: 152.3.43.45)

> L'expansion du système est à son maximum ; il ne s'agit plus seulement d'avoir du goût pour ce mauvais goût moderne dont on a rêvé, de toute façon, parce qu'il était le signe du progrès social, il s'agit d'aimer aussi la bimbeloterie nostalgique qui continue d'encombrer le monde moderne : le souvenir des vacances en Haute-Savoie qui trouve sa place pas loin de l'écran de télévision. Le postmodernisme qui, comme son nom l'indique, consiste à revisiter les icônes du modernisme et les stéréotypes de la vie moderne, n'a fait qu'amplifier cette perversion du goût en lui donnant une dimension ironique[8].

C'est comme si Koons s'appropriait ici la *Critique de la faculté de juger* de Kant (1790), à travers le « jugement de goût », pour la détourner vers ce qui permettrait de justifier la facilité, le kitsch, et surtout, la marchandisation de l'art. Ce déplacement agit d'un point de vue critique en proposant de supprimer la reconnaissance de la qualité de l'objet d'art vers la justification de son expérience comme finalité – peu importe alors sa nature ou sa valeur. Il y a là un pied de nez à la légitimité des institutions plus que l'annonce d'une véritable démocratisation du milieu artistique. Dès lors, ce détournement du jugement esthétique permet à la fiction de s'emparer du sujet afin de poser quelques questions fondamentales : comment écrit-on sur l'art, et qui peut le faire ? En représentant Jeff Koons comme personnage d'une œuvre d'art fictive, à son tour représenté dans un récit, l'auteur n'offre sans doute pas de réponse à ce questionnement, mais le lecteur prend directement conscience que la hiérarchie des valeurs repères s'est bel et bien effondrée. Face à l'œuvre d'art, le spectateur, prenant ici la posture d'un lecteur, doit sans cesse remettre en cause son horizon d'attente. L'univers romanesque nous permet de réévaluer ce qui reste de cette expérience esthétique, c'est-à-dire l'expérience en soi, comme l'explique Yves Michaud : « Au bout du compte, il n'y a plus aucun élément substantiel : l'expérience esthétique de l'art est celle de la procédure – ce qui se traduit dans le caractère à la fois tribal et conventionnel de l'expérience : on "communie" autour d'une procédure […] »[9]. Le récit possède la capacité de mettre en scène ce phénomène, qui, à son tour, vient déterminer le rapport à l'interprétation de l'œuvre d'art, l'un des enjeux les plus importants pour une esthétique de la réception, tel que le rappelle Hans Belting dans *L'Histoire de l'art est-elle finie ?* :

> Dans la « refonte toujours nécessaire du récit » de l'histoire de l'art, « la valeur consacrée par la tradition et la mise à l'épreuve actuelle » de l'œuvre d'art doivent par conséquent se rejoindre. Désormais le point de vue de l'interprète actuel est affecté non seulement par « la série historique » des

8. — Catherine Millet, *L'Art contemporain en France* [1987], nouv. éd., Paris, Flammarion, « Champs arts », 2015, p. 40.
9. — Yves Michaud, *op. cit.*, p. XXVIII.

© Société Roman 20-50 | Téléchargé le 01/09/2023 sur www.cairn.info via Duke University (IP: 152.3.43.45)

> interprètes antérieurs mais aussi par sa propre expérience artistique. C'est celle-ci qui réoriente sans cesse le questionnement[10].

En opposant Koons à Hirst, Houellebecq réarticule les enjeux contemporains de la crise de la représentation en accordant une attention particulière au point de vue pictural. À l'intérieur des limites de cette œuvre d'art fictive intitulée *Jeff Koons et Damien Hirst se disputant le marché de l'art* se produit alors un autre déplacement, de nature esthétique. Alors que l'histoire de l'art s'est traditionnellement divisée entre l'importance accordée à la ligne et celle accordée à la couleur, Houellebecq positionne ces deux artistes comme les forces qui s'affrontent à l'ère contemporaine (bien que ce débat classique ne préoccupe plus aujourd'hui ni les théoriciens ni les critiques). Au-delà des oppositions entre figuration et abstraction, médiums traditionnels et éphémères, c'est la dimension thématique qui signifie la profondeur de cette division. Houellebecq utilise le récit pour mettre en scène cette rupture et écarteler la représentation picturale entre Eros et Thanatos :

> La valeur marchande de la souffrance et de la mort était devenue supérieure à celle du plaisir et du sexe, se dit Jed, et c'est probablement pour cette même raison que Damien Hirst avait, quelques années plus tôt, ravi à Jeff Koons sa place de numéro 1 mondial sur le marché de l'art. Il est vrai qu'il avait raté le tableau qui devait retracer cet événement, qu'il n'avait même pas réussi à le terminer, mais ce tableau restait imaginable, quelqu'un d'autre aurait pu le réaliser – il aurait sans doute fallu, pour cela, un meilleur peintre (*CT*, p. 371).

Le récit s'approprie directement la problématique de la représentation en appliquant cette *crise thématique* aux événements fictionnels qui se déroulent dans le roman, réactualisant un débat écarté des préoccupations herméneutiques contemporaines à la faveur de ce déplacement narratif. Ainsi la situation vécue par le personnage principal, au moment où il se retrouve devant « un bordel » (*CT*, p. 370) alors qu'il se rendait dans l'établissement où son père avait été euthanasié, est l'occasion d'une digression esthétique. Les deux lieux sont comparés tant du point de vue de leur architecture que de leur décoration (*CT*, p. 370 et s.). Au-delà de l'obsession qui peut légitimement envahir les pensées du personnage principal en raison de son tempérament artistique, cette fascination pour une telle tension esthétique permet d'intégrer la crise de la représentation à la fiction. Le discours sur l'œuvre d'art, cessant d'être interprétatif

10. — Hans Belting, *L'Histoire de l'art est-elle finie ?*, trad. de l'allemand et de l'anglais par Jean-François Poirier & Yves Michaud, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, « Rayon Art », 1989, p. 45. L'auteur cite ici Hans Robert Jauss (*Pour une esthétique de la réception* [1970], trad. de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978, p. 43, p. 46 *et passim*).

© Société Roman 20-50 | Téléchargé le 01/09/2023 sur www.cairn.info via Duke University (IP: 152.3.43.45)

ou descriptif, peut alors divaguer et prendre des libertés, permettant à la littérature de se l'approprier à des fins narratives.

Un monde d'images : le statut de l'œuvre d'art et de sa représentation

La crise de la représentation passe donc d'abord par une crise des valeurs repères et de la faculté de juger qui s'exprime à travers les thématiques exploitées par l'art contemporain. Un art qui se prend lui-même pour sujet est bel et bien autoréflexif si l'on se fie à la définition de Louis Marin, mais une autre caractéristique du discours du philosophe face à cette nouvelle construction de la représentation engage aussi la dimension autoréférentielle : « […] référant au monde, le discours de représentation n'opère cette référence qu'en se référant à lui-même et à ses procès : par cette opération, l'être et le discours s'échangent dans une équivalence supposée parfaite, sans excès ni défaut »[11]. D'un point de vue narratif, il s'agit donc d'une dynamique complètement différente puisqu'on ne s'intéresse plus à l'objet, à la représentation, au signe, mais au sujet, au référent, au signifié et à la manière dont le texte en rend compte. Houellebecq investit cette dimension en s'attardant sur la façon dont l'image est construite, sur ce à quoi elle fait référence, tentant de mettre en récit la formation même de l'image :

> 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 Dubai ; 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 (*CT*, p. 9).

Cet extrait qui s'applique à décrire l'œuvre d'art fictive de Jed Martin est la continuité directe de l'*incipit* du roman que nous avons analysé. L'*ekphrasis* se déplace des personnages vers le décor dans lequel ils sont mis en scène, un décor des plus fictifs puisque, même dans l'univers du roman, la rencontre en question n'a jamais eu lieu. Et puisqu'il s'agit d'une œuvre d'art fictive, il est possible pour le narrateur d'en révéler la démarche créatrice. La source d'inspiration du tableau est ainsi donnée afin de dévoiler l'artifice de la construction de l'image, de révéler qu'elle est un signe qui fait référence à un monde extérieur à l'art pictural, celui de la publicité. Puisque c'est le récit qui révèle cet artifice, l'image vient conséquemment réaffirmer sa dépendance au langage quant à sa

11. — Louis Marin, *op. cit.*, p. 27.

© Société Roman 20-50 | Téléchargé le 01/09/2023 sur www.cairn.info via Duke University (IP: 152.3.43.45)

transmission et sa compréhension. En soi, la technique ne pourrait pas être plus autoréférentielle.

Toutefois, il est intéressant de s'attarder sur le référent ici dévoilé. L'inspiration du décor de la toile est elle aussi une image construite puisqu'elle est tirée d'un magazine publicitaire. La description de Houellebecq engage alors à se tourner vers une problématique liée à l'esthétique contemporaine où la nature des images, comme le statut de l'œuvre d'art, sont interrogés. La fiction de l'œuvre d'art permet de représenter la dimension autoréférentielle de l'entreprise puisque c'est le discours sur l'image qui dévoile les artifices de sa composition afin de remettre en question ce qui constitue une image même. La mise en récit par l'auteur de ces enjeux n'a en soi rien de nouveau : la question de l'ontologie de l'œuvre d'art occupe le premier plan de l'avant-garde, depuis Marcel Duchamp et le décloisonnement des disciplines et des médiums. Des expositions comme *High Low : Modern Art and Popular Culture* au MoMA et *Art & Pub* au Centre Pompidou en 1990 ont d'ailleurs représenté une forme de légitimation de ces nouvelles perspectives. Les propos de Jean-Hubert Martin, commissaire de cette dernière exposition, situe d'ailleurs cette problématique au cœur de la crise de la représentation :

> Étant donné leur impact et leurs nécessités, l'importance du graphisme et de l'image publicitaire ne cesse de grandir. Tout en s'appropriant les produits comme matériau de base pour la création de leurs œuvres, les artistes eux s'emploient à donner une transcription sensible du monde et à élaborer des fonctions symboliques. Le détournement (*readymade*, collage et assemblage) et la tautologie (œuvres autoréférentielles et ontologiques) furent les deux procédés essentiels qui ont servi au cours du siècle à rendre compte des données de la société industrielle et à échapper à une formalisation tributaire d'une conception romantique et démiurgique de l'art[12].

Le monde contemporain est un monde d'images. Il se questionne à la fois sur le pouvoir de ces images, sur leur nature et leur valeur. Ce qui fait d'une image une œuvre d'art relève d'un processus complexe, d'une reconnaissance institutionnelle et le plus souvent élitiste : en représentant un tel processus au moyen de l'influence qu'exerce la publicité sur le travail de son peintre fictif, Houellebecq déclare qu'il est en fait impossible pour l'image de dévoiler sa propre nature. Le discours inhérent à l'image ne peut qu'être autoréférentiel et orienter le regard du spectateur vers d'autres images qui composent à la fois l'œuvre d'art et le monde qui l'entoure. En représentant des œuvres d'art dont la nature même est fictionnelle, l'auteur peut ainsi questionner le rôle et l'impact du discours face à l'image, positionnant le langage face à ses propres limites

12. — *Art et pub (art et publicité, 1890-1990)*, dir. par Anne Baldassari & Jean-Hubert Martin, Paris, éd. du Centre Georges-Pompidou, 1990, p. 32-33.

© Société Roman 20-50 | Téléchargé le 01/09/2023 sur www.cairn.info via Duke University (IP: 152.3.43.45)

interprétatives et transformant le tout en enjeu romanesque. Ce processus atteint une dimension méta-narrative lorsque Michel Houellebecq devient personnage de son propre roman, où il est appelé à produire la critique des œuvres d'art fictives qu'il crée lui-même dans le récit. Cette situation vient révéler non seulement certains décalages, voire des incohérences, mais aussi anime une tension au niveau de la production de sens qui révèle l'ampleur intermédiale de la crise de la représentation qui nous intéresse ici.

La mise en scène de cette autoréférentialité apparaît comme relevant d'une spécificité littéraire lorsqu'elle devient un élément narratif. En effet, le brouillage des frontières ontologiques entre art et publicité revient dans le récit pour aider à la compréhension non seulement de la composition du tableau, mais aussi de son sens. D'ailleurs, l'importance de la publicité pour la compréhension et l'interprétation du monde contemporain est de nouveau suggérée dans le roman au moyen de l'élaboration d'une autre œuvre de Jed Martin que Houellebecq a surnommée le « *tableau Bugatti* » (*CT*, p. 200) :

> […] Jed avait acheté au marché aux puces de Montreuil, pour un prix dérisoire – le prix du papier usagé, pas davantage – des cartons d'anciens numéros de *Pékin-Information* et de *La Chine en construction*, et le traitement avait quelque chose d'ample et d'aérien qui le rapprochait du réalisme socialiste à la chinoise. La formation en V large du petit groupe d'ingénieurs et de mécaniciens suivant Ferdinand Piëch dans sa visite des ateliers rappelait de très près, devait noter plus tard un historien d'art particulièrement pugnace et bien documenté, celle du groupe d'ingénieurs agronomes et de paysans moyen-pauvres accompagnant le président Mao Tsé Toung dans une aquarelle reproduite dans le numéro 122 de *La Chine en construction*, intitulée : « En avant pour les cultures de riz irriguées dans la province de Hu Nan ! » (*CT*, p. 200-201).

On voit que le projet artistique de Jed Martin consiste à essayer de comprendre la place de l'art dans la société comme production ; mais aussi de l'art comme travail, comme objet. Et cet objet est le sujet même du roman, ainsi que l'*incipit* nous l'a démontré, mettant en avant l'impossibilité pour l'œuvre d'art de produire un discours qui lui soit propre. C'est pourquoi l'infiltration de la revue chinoise comme outil de composition picturale apparaît ici comme un détournement autoréférentiel destiné à questionner l'essence du projet artistique, et non comme un banal emprunt. L'œuvre d'art contemporaine dont Houellebecq fait le portrait reflète le jugement de valeur auquel elle est soumise, c'est-à-dire la question de savoir si elle sera suffisante, mémorable, susceptible d'être institutionnalisée, et si, finalement, ce qu'elle représente, c'est son propre univers ou la difficulté d'être au monde, l'impossibilité à témoigner d'autre chose que d'elle-même en tant qu'image, en tant qu'objet à interpréter, jamais maître de son discours.

© Société Roman 20-50 | Téléchargé le 01/09/2023 sur www.cairn.info via Duke University (IP: 152.3.43.45)

D'un médium à l'autre : discours, esthétique et représentation impossible

Le dernier élément de la proposition de Louis Marin sur laquelle nous nous attardons maintenant concerne la dimension hermétique et autosuffisante de la représentation contemporaine : « […] par suite troisième caractère le plus frappant, mais qui est en fin de compte une conséquence des deux premiers, les systèmes représentatifs sont des systèmes clos et centrés, leur centration résulte de leur auto-représentativité ; leur clôture, de leur auto-référentialité »[13]. La dimension métacritique de cette caractéristique est frappante ; elle permet à la représentation de se refermer sur elle-même encore davantage, ce qui revient à affirmer que le discours qui la concerne ne peut que la concerner elle seule. Cette dimension de l'œuvre d'art contemporaine est également très utile pour saisir toute l'ampleur de la crise de la représentation qui habite *La Carte et le Territoire*. À de nombreuses reprises dans le roman, le lecteur est confronté à de longs passages sur les différentes spécificités propres à chaque médium artistique, à l'intérieur d'une pensée esthétique qui insiste sur la compréhension de l'image dans sa dimension technique :

> […] 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 ; ils ne révélaient rien du tout, ils se contentaient de se placer devant vous et de déclencher le moteur de leur appareil pour prendre des centaines de clichés au petit bonheur en poussant des gloussements, et plus tard ils choisissaient les moins mauvais de la série […] (*CT*, p. 10-11).

Il est intéressant ici de s'attarder sur le champ lexical employé par Houellebecq. On peut y voir un pied de nez au *hic et nunc* qui définit la photographie pour Roland Barthes[14] puisque la potentialité que manifeste cet art de témoigner du réel est ici complètement déconstruite. On relègue le médium au statut des autres formes de représentation, réaffirmant leur impossibilité à représenter autre chose qu'elles-mêmes, à faire référence à autre chose qu'elles-mêmes, à se suffire d'autre chose qu'elles-mêmes. Le statut social de la représentation apparait ici comme une forme de divertissement ; la critique de la faculté de juger ne peut plus être mise en pratique et toute tentative de poursuivre une forme

13. — Louis Marin, *op. cit.*, p. 27.

14. — « La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue. Le discours combine des signes qui ont certes des référents, mais ces référents peuvent être et sont le plus souvent des "chimères". Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. Et puisque cette contrainte n'existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, le noème de la Photographie » (Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard ; Seuil, « Cahiers du cinéma », 1980, p. 120).

© Société Roman 20-50 | Téléchargé le 01/09/2023 sur www.cairn.info via Duke University (IP: 152.3.43.45)

quelconque de grand récit dans lequel l'image pourrait témoigner d'une forme quelconque de vérité n'est dès lors que naïve. Cette autosuffisance persiste dans le récit de Houellebecq et devient source de narrativité puisqu'elle viendra motiver les changements de techniques dans la pratique artistique de Jed Martin, laquelle se réinvente à chaque fois, à la faveur d'un changement de carrière des plus communs :

> « – […] Tant que je me suis contenté de représenter des objets, la photographie me convenait parfaitement. Mais, quand j'ai décidé de prendre pour sujet des êtres humains, j'ai senti qu'il fallait que je me remette à la peinture ; je ne pourrais pas vous dire exactement pourquoi. À l'inverse, je ne parviens plus du tout à trouver d'intérêt aux natures mortes ; depuis l'invention de la photographie, je trouve que ça n'a plus aucun sens. Enfin, c'est un point de vue personnel… » (*CT*, p. 143-144).

Cette intrusion narrative permet de situer les médiums comme étant une source de réflexion esthétique. Houellebecq attire l'attention du lecteur sur les différentes propriétés et fonctionnements de chacun d'entre eux. Il fait entrer son lecteur dans l'envers du décor et lui permet de comprendre la construction interne de l'image et des stratégies employées pour déployer la représentation comme fonction.

Le langage du récit de fiction fait ici d'un objet – l'œuvre d'art fictive – un sujet ayant un certain pouvoir puisqu'il intervient non seulement sur l'interprétation que se fera le lecteur de cette représentation, mais également sur la fonction du discours esthétique lui-même. C'est l'un des aspects que l'on pourra alors retenir de cette mise en récit de la crise de la représentation, définie par Louis Marin, et analysée dans *La Carte et le Territoire*. Dans son roman, Houellebecq ne se contente pas de reconnaître à l'art une valeur intrinsèque – laquelle serait entravée par une approche classique du jugement esthétique –, il confère à la littérature une force de questionnement sur la *mimèsis* elle-même : posée comme extérieure à la représentation, la fiction devient en définitive une stratégie de dévoilement de la structure et du fonctionnement de la représentation.

Mathilde SAVARD-CORBEIL
Université de Toronto
mathildesavardcorbeil@gmail.com

© Société Roman 20-50 | Téléchargé le 01/09/2023 sur www.cairn.info via Duke University (IP: 152.3.43.45)