

### LA MORT DE MICHEL HOUELLEBECQ : entre « goût de l'horrible » et commentaire métapoétique

---

RELIEF – Revue électronique de littérature française 12 (1), 2018, p. 29-40

DOI: [doi.org/10.18352/relief.986](https://doi.org/10.18352/relief.986)

ISSN: 1873-5045 – URL: [www.revue-relief.org](http://www.revue-relief.org)

This article is published under a CC-BY 4.0 license

---

Dans cet article, il s'agira de proposer un *close reading* de la mise en scène de la mort de Michel Houellebecq-personnage dans le roman *La Carte et le territoire*. La voix narrative présente la scène du meurtre du point de vue d'un critique d'art qui a recours à un lexique propre au discours artistique pour décrire le tableau atroce de la tête coupée. Dans le contexte du roman qui vise à une critique du marché de l'art contemporain, la scène de la mort de Houellebecq-personnage se prête dès lors à une interprétation métapoétique : Houellebecq réfléchit sa propre œuvre littéraire et ses propres stratégies de provocation littéraire à travers une superposition de tonalités et de discours divers.

Dans *La Carte et le territoire* (2010), Houellebecq se montre relativement clément – du moins par rapport aux romans précédents, notamment *Les Particules élémentaires* et *Plateforme*. La provocation littéraire, qui s'était d'abord surtout manifestée à travers une vision du monde et de l'homme pessimiste, semble se transférer sur un autre plan : celui du champ littéraire et de la pratique artistique. Le roman raconte l'histoire de l'artiste Jed Martin, héros « typiquement » houellebecquien : socialement isolé, il entretient une relation problématique avec son père et n'arrive pas à nouer de relations amoureuses. Élément troublant : Houellebecq s'introduit dans le récit en tant que personnage – dont le rôle consiste uniquement à se faire assassiner d'une façon extrêmement brutale au cours de l'intrigue. Cet article se propose de donner une lecture détaillée de la mise en scène de la mort autofictionnelle de Michel Houellebecq-personnage. La thématique de l'art étant au cœur du roman, on relève dans ce passage des fragments discursifs renvoyant à un contexte artistique plus large et présentant le tableau de la tête coupée de l'auteur sous un angle singulier : le regard voyeur de la voix narrative ne se contente pas de décrire les détails atroces du tableau, il les valorise esthétiquement. S'impose dès lors une perspective laudative relevant de la critique d'art – dans une superposition de tons et de discours caractéristique de l'écriture houellebecquienne. Ce faisant, il

s'inscrit dans la tradition baudelairienne célébrant « la jouissance de la laideur » et le « goût de l'horrible »<sup>1</sup>, mais il encourage aussi une lecture métapoétique. Le texte oscille entre ces deux pôles.

### **Une critique du marché de l'art contemporain : le sexe et la mort**

La thématique de l'art fait son entrée dès le début du roman : l'incipit met en scène un tableau de Jed Martin intitulé *Damien Hirst et Jeff Koons se partageant le marché de l'art*. À travers cette référence à la réalité extralittéraire, le texte soulève une réflexion quant au statu quo de l'art contemporain. De fait, il établit un diagnostic sur le marché de l'art actuel, économiquement régi par les deux figures de proue que sont Koons et Hirst : « Au classement *ArtPrice* des plus grosses fortunes artistiques, Koons était numéro 2 mondial ; depuis quelques années Hirst, de dix ans son cadet, lui avait ravi la place de numéro 1 » (29). Ces deux artistes symbolisent surtout deux principes abstraits, le sexe/éros (Koons) et la mort/thanatos (Hirst) : « Il y a eu en effet une espèce de partage : d'un côté le fun, le sexe, le kitsch, l'innocence ; de l'autre le trash, la mort, le cynisme » (202). L'« extension du domaine de la lutte » a dès lors usurpé le champ de l'art, transformé en un lieu où ceux qui satisfont au goût commun pour le kitsch, le trash, le cynisme, la violence – bref, pour le spectacle – disposent du plus grand capital (Viard, 92). Or, il est évident que la formule « sexe + violence = succès économique » rappelle le programme littéraire de Houellebecq lui-même : c'est précisément ce mélange explosif de pornographie, de violence et d'ironie acerbe qui l'a projeté au premier rang des listes de *bestseller*. Toutefois, c'est la commercialisation du marché de l'art que le roman interroge : ironiquement, c'est précisément le tableau *Damien Hirst et Jeff Koons se partageant le marché de l'art*, censé constituer la fin de la série des métiers, que Jed Martin ne parvient pas à terminer :

C'était vraiment un tableau de merde qu'il était en train de faire. Il saisit un couteau à palette, creva l'œil de Damien Hirst, élargit l'ouverture avec effort – c'était une toile en fibres de lin serrées, très résistante. Attrapant la toile gluante d'une main, il la déchira d'un seul coup, déséquilibrant le chevalet qui s'affaissa sur le sol. Un peu calmé il s'arrêta, considéra ses mains gluantes de peinture, termina le cognac avant de sauter à pieds joints sur son tableau, le piétinant et le frottant contre le sol qui devenait glissant. Il finit par perdre l'équilibre et tomba, le cadre du chevalet lui heurta violemment l'occiput, il eut un renvoi et vomit, d'un seul coup il se sentit mieux, l'air frais de la nuit circulait librement sur son visage, il ferma les yeux avec bonheur ; il était visiblement parvenu à une fin de cycle. (29)

La fureur destructrice de Jed devient aussi un acte symbolique de libération. Le tableau est une œuvre impossible : après avoir percé l'œil de Hirst (et symboliquement son regard artistique) et déchiré la toile résistante, il tombe sur le sol, vomit, et ferme paisiblement les yeux. Comme Julia Pröll l'a démontré dans son étude consacrée aux premiers romans de Houellebecq, la nausée joue un rôle majeur dans l'œuvre houellebecquienne – représentant ici le refus symbolique des principes artistiques incarnés par Hirst et Koons. La nausée des personnages houellebecquiens se manifeste surtout quand ils sont confrontés aux lois d'un libéralisme impitoyable et à la capitalisation du corps qui en résulte. Dans cette perspective, on peut interpréter l'acte de vomir comme une dépense non économique, une révolte contre le système d'échange capitaliste qui prescrit la circulation de toute espèce de biens (monnaie, marchandise, informations, corps). Le vomi figure un reste non digéré, non assimilable, qui rompt avec ce cercle d'échange (Pröll, 212). En vomissant après avoir détruit le tableau de Hirst et de Koons, Jed manifeste son refus des lois du marché de l'art contemporain qui réduit l'œuvre d'art à un bien. À la place d'un tableau censé représenter l'artiste en tant que tel ne reste que le vomi, inassimilable, un acte d'expression artistique perverti, qui, cependant, procure un certain contentement.

D'une certaine manière, Jed sert donc de porte-parole à Houellebecq lui-même, qui décrit le marché de l'art auquel il participe en tant qu'écrivain.<sup>2</sup> Houellebecq aime créer des avatars présentant des similitudes avec son image publique (Michel dans *Les Particules élémentaires*, Michel dans *Plateforme*, Daniel dans *La Possibilité d'une île*, etc.). Dans *La Carte et le territoire*, il se surpasse en dédoublant ses alter egos fictionnels : l'échange entre Jed Martin et Michel Houellebecq-personnage se lit comme un commentaire méta-poétique sur ses propres procédés littéraires. En s'intégrant au récit, il joue avec sa propre image publique qu'ont façonnée les médias : il s'attaque aux journalistes,<sup>3</sup> se caricature<sup>4</sup> et fait l'apologie de son propre génie.<sup>5</sup> Houellebecq transgresse ainsi les frontières entre fait et fiction en reprenant, en transformant et en regroupant des fragments appartenant au discours médiatique pour le critiquer, le caricaturer. Il plonge alors le lecteur dans un jeu de déconcertement continu. Cet autoportrait fragmentaire démontre avant tout l'impossibilité de forger une auto-image objective, libérée de toutes les exagérations médiatiques (Ott, 226-227). Dans ce sens, l'autoportrait de Houellebecq illustre l'indissolubilité de toute construction de soi et de la réalité médiatisée. Il prouve que l'auteur n'est point mort : il est impossible de dissocier l'auteur de son texte, même si la mort spectaculaire de Houellebecq-personnage semble reproduire la formule virulente de Barthes.

### La mort de Houellebecq : entre caricature et esthétique du laid

L'assassinat de Houellebecq-personnage sera donc central dans la troisième partie du roman. La scène de crime est la maison de campagne dans le Loiret où sont brutalement exécutés « Houellebecq » et son chien. Quand le commissaire Jasselin, chargé de l'enquête, arrive sur le lieu du crime, il affronte le tableau suivant :

Un policier raisonne à partir du *corps*, c'est sa formation qui veut cela, il est rompu à noter et à décrire la position du corps, les blessures infligées au corps, l'état de conservation du corps ; mais là, de corps, à proprement parler, il n'y en avait pas. [...] La tête de la victime était intacte, tranchée net, posée sur un des fauteuils devant la cheminée, une petite flaque de sang s'était formée sur le velours vert sombre ; lui faisant face sur le canapé, la tête d'un chien noir, de grande taille, avait elle aussi été tranchée net. Le reste était un massacre, un carnage insensé, des lambeaux, des lanières de chair éparpillés à même le sol. Ni la tête de l'homme ni celle du chien n'étaient pourtant immobilisées dans une expression d'horreur, mais plutôt d'incrédulité et de colère. Au milieu des lambeaux de viandes humaine et canine mêlées, un passage intact, de cinquante centimètres de large, conduisait jusqu'à la cheminée emplies d'ossements auxquels adhéraient encore des restes de chair. [...] [Jasselin] se retourna ; dos à la cheminée, il jeta un regard circulaire sur la salle de séjour, qui pouvait faire à peu près cinquante mètres carrés. Toute la surface de la moquette était constellée de coulures de sang, qui formaient par endroits des arabesques complexes. Les lambeaux de chair eux-mêmes, d'un rouge qui virait par places au noirâtre, ne semblaient pas disposés au hasard mais suivant des motifs difficiles à décrypter, il avait l'impression d'être en présence d'un puzzle. (277-278)

Adoptant la perspective de Jasselin, la description n'omet aucun détail de la scène atroce. La représentation du corps annihilé (« de corps, à proprement parler, il n'y en avait pas ») rappelle l'écriture flaubertienne, plus précisément les techniques employées par Flaubert pour rendre des images vives de cruauté, notamment dans *Salammbô*. Sont ainsi énumérés des lexèmes sémantiquement peu distincts – un moyen stylistique que Sabine Friedrich a nommé « geste d'extension » (187). De même, Houellebecq varie et dédouble les termes désignant la cruauté et la violence pour en augmenter l'effet : « Le reste était un *massacre*, un *carnage* insensé, des *lambeaux*, des *lanières* de chair éparpillés à même le sol » [je souligne]. Et au-dessus de ce massacre insensé trônent la tête coupée de Houellebecq-personnage et celle de son chien. Le tableau peint par Houellebecq reprend un fantasme récurrent dans les temps modernes, celui de la décapitation et donc de la privation symbolique de la raison.

En outre, on repère la présence d'un discours appartenant à un certain contexte artistique et présentant le tableau de la tête coupée de l'auteur sous un angle singulier : le regard voyeur de la voix narrative dépeint tous les détails atroces du tableau, et il les valorise esthétiquement. Il s'agit plutôt d'une description pseudo-ekphrastique d'une *œuvre d'art* dont on chercherait à déchiffrer le sens – Jasselin au niveau de la fiction, le lecteur au niveau de la réception. Du point de vue du spectateur, le tableau fait l'effet d'être très composé : d'un côté, la tête coupée de l'auteur, de l'autre, en face, celle du chien, et entre les deux le « carnage insensé », des lanières de chair arbitrairement disposées, seulement interrompues par un passage d'une longueur minutieusement mesurée. L'instance narrative n'adopte pas la perspective d'un policier censé être objectif ; elle évoque bien plutôt le jeu des couleurs (« une petite flaque de sang s'était formée sur le velours vert sombre » ; « un rouge qui virait par places au noirâtre ») et compare les filets de sang à des arabesques complexes. Si le meurtre fait l'objet d'une stylisation et se transforme en une cruelle œuvre d'art, le meurtrier lui-même devient une espèce d'artiste perversi qui arrange les matériaux dont il dispose selon un certain plan créatif : « Les lambeaux de chair eux-mêmes [...] ne semblaient pas disposés au hasard mais suivant des *motifs difficilement à décrypter*, il avait l'impression d'être en présence d'un *puzzle* » [je souligne]. Le crime se transforme ainsi en construction esthétique que l'on peut interpréter à deux niveaux : celui de l'histoire (l'énigme à résoudre pour l'inspecteur Jasselin<sup>6</sup>) et le niveau métapoétique. D'autant que l'image du *puzzle*<sup>7</sup> renvoie à un commentaire de Jed selon lequel il avait « l'impression de répéter les motifs d'un puzzle » quand il s'agit de peindre les hommes (171).<sup>8</sup> Jed renforcera cette impression en rapprochant le lieu du crime de l'art à la Jackson Pollock :

Jed examina plusieurs des agrandissements, qui pour Jasselin se ressemblaient à peu près tous : des coulures, des lacérations, un puzzle uniforme. « C'est curieux... » dit-il finalement. « On dirait un Pollock ; mais un Pollock qui aurait travaillé presque en monochrome ». (Houellebecq, 339)<sup>9</sup>

Toutefois, son jugement à propos de l'artiste-meurtrier sera dépréciatif et produit un effet de distanciation ironique quand il en critique le manque de tout « élan vital » : « Ce n'est qu'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 » (342). D'une part, le meurtre de Houellebecq est valorisé esthétiquement ; d'autre part, il est banalisé : il ne s'agit que d'une *imitation*, d'un calque raté, de pseudo-art.

On peut donc distinguer deux tendances diamétralement opposées : d'une part, le texte cherche à mythifier le mal en créant une aura irrationnelle autour la mort de « Houellebecq » ; de l'autre, des ruptures ironiques ou farcesques minent continuellement une telle lecture. Structurellement, la grande révélation de l'œuvre d'art est annoncée tout en étant retardée : ce n'est qu'au chapitre III de la troisième partie qu'on présente la scène au lecteur. Mais dès le début, il est évident que quelque chose d'atroce s'est passé. Pour le moment, le lecteur ignore la nature concrète du crime :

Dès qu'il ouvrit la porte de la Safrane, Jasselin comprit qu'il allait vivre un des pires moments de sa carrière. Assis dans l'herbe à quelques pas de la barrière, la tête entre ses mains, le lieutenant Ferber était prostré dans une immobilité absolue. C'était la première fois qu'il voyait un collègue dans cet état – dans la police judiciaire, ils finissaient tous par acquérir une dureté de surface qui leur permettait de contrôler leurs réactions émotionnelles, ou bien ils démissionnaient, et Ferber avait plus de dix ans de métier. Quelques mètres plus loin, les trois hommes de la gendarmerie de Montargis étaient tétanisés : deux d'entre eux gisaient dans l'herbe, agenouillés, le regard vide, et le troisième – probablement leur supérieur, Jasselin crut reconnaître des insignes de brigadier – oscillait lentement sur lui-même, à la limite de l'évanouissement. (263)

En se bornant à la perspective de Jasselin, le texte laisse le lecteur dans l'incertitude en ce qui concerne le crime, mais simultanément il le prépare pour la grande révélation en créant du suspense. Le retardement du dévoilement augmente le caractère dramatique de la mise en scène de l'œuvre d'art.

De plus, l'absence de motifs « sensés » pour expliquer la mort de « Houellebecq » renvoie le meurtre dans le domaine abstrait de l'irrationnel. Le cas ne correspond pas à la phénoménologie du mal de Jasselin selon laquelle la plupart des crimes sont motivés par l'avarice.<sup>10</sup> L'étrange cas « Houellebecq » pose donc une espèce d'énigme mythique, privée de sens et de but saisissables. D'ailleurs, le lecteur découvrira que le meurtre de « Houellebecq » ne marque justement pas une intrusion du mal mystique dans le monde trivial, mais qu'il s'agit bien, tout simplement, d'un autre crime motivé par l'avarice. Au cours de l'interrogation de Jed, on constate que le tableau *Michel Houellebecq, écrivain*, que le peintre avait offert à « Houellebecq », a été volé. Au vu de l'immense valeur marchande de celui-ci, l'énigme s'explique enfin. Triste et saisi de lassitude, Jasselin se voit confirmé dans sa vision du monde : « "L'affaire est résolue." Sa voix trahissait un découragement, une tristesse affreuse. "Il y a déjà eu des meurtres pour cinquante mille, dix mille, parfois pour mille euros. Alors, neuf cent mille euros..." » (352). On a donc découvert le motif banal au cœur de l'affaire, mais on ne connaît pas encore l'identité du meurtrier.

## Houellebecq et ses doubles : réflexions métapoétiques

Ce n'est que dans l'épilogue que le mystère se lève, et seulement par hasard, trois ans plus tard – contredisant le schéma traditionnel du policier. Le contrebandier d'insectes Le Braouzec est arrêté par la police à Nice à cause d'un excès de vitesse au volant d'une Porsche volée et d'une cargaison illégale d'insectes. On apprend qu'il a fait du commerce avec un chirurgien du nom de Petissaud, qu'il a tué après une dispute pour ensuite s'enfuir avec sa Porsche. On découvre enfin l'identité du meurtrier : en fouillant la propriété de Petissaud, la police trouve le tableau disparu *Michel Houellebecq, écrivain* dans la cave, parmi une œuvre de Francis Bacon et des plastinations de Gunther von Hagens.<sup>11</sup> Mais ce n'est pas tout : le souterrain se révèle être un véritable cabinet de monstruosité :

Les quatre murs de la pièce, de vingt mètres sur dix, étaient presque entièrement meublés d'étagères vitrées de deux mètres de haut. Régulièrement disposées à l'intérieur de ces étagères, éclairées par des spots, s'alignaient de monstrueuses chimères humaines. Des sexes étaient greffés sur des torsos, des bras minuscules de fœtus prolongeaient des nez, formant comme des trompes. D'autres compositions étaient des magmas de membres humains accolés, entremêlés, suturés, entourant des têtes grimaçantes. Tout cela avait été conservé par des moyens qui leur étaient inconnus, mais les représentations étaient d'un réalisme insoutenable : les visages tailladés et souvent énuclés étaient immobilisés dans d'atroces rictus de douleur, des couronnes de sang séché entouraient les amputations. Petissaud était un pervers grave, qui exerçait sa perversion à un niveau inhabituel, il devait y avoir des complicités, un trafic de cadavres, et probablement aussi des fœtus, cela allait être une enquête longue, se dit Bardèche en même temps que l'un de ses adjoints, un jeune brigadier qui venait d'entrer dans l'équipe, s'évanouissait et tombait doucement, avec grâce, comme une fleur coupée, sur le sol à quelques mètres devant lui. (374-375)

L'extraordinaire brutalité du crime laissait déjà supposer que le meurtrier était un psychopathe anormal et pervers ; cette hypothèse semble confirmée. Les expérimentations aberrantes sur le corps humain, telles qu'elles sont décrites ici, ne sont plus seulement grotesques, mais complètement abominables. Il s'agit d'un tableau dont la monstruosité dépasse les frontières du beau, du bien et de la bienséance, énumérant une série de détails provoquant la nausée. Cependant, ce scénario atroce est contrecarré par un effet comique, engendré par la description du jeune brigadier, qui, « doucement, avec grâce, comme une fleur coupée », tombe à terre. De nouveau, une rupture comique mine la création d'une atmosphère du mal mystique.

Ce qui est particulièrement intéressant dans ce passage, c'est à nouveau l'actualisation du discours artistique, qui se manifeste dans l'emploi d'expressions comme « réalisme insoutenable », « représentations » et « compositions ».

Certes, le meurtrier a au préalable été dénigré comme un Pollock « assez médiocre », mais grâce à la reconfiguration sémantique « meurtrier/ artiste », il est présenté sous un angle singulier : comme un génie-créateur. Ainsi, Bruno Viard et Jutta Weiser proposent de voir en Petissaud un double symbolique de Damien Hirst. Petissaud, qui, comme Hirst, représente le goût de l'horrible et la jouissance morbide, se venge du tableau détruit *Damien Hirst et Jeff Koons se partageant le marché de l'art* :

Dans cette œuvre hideuse et morbide, qui prétend remplacer un authentique chef d'œuvre, il est facile de reconnaître la manière habituelle de Hirst, spécialiste du trash et du macabre : veau découpé dans du formol, femme enceinte dépecée, requin en décomposition lente. Le maître du morbide a simplement remplacé une œuvre (le tableau à l'huile) par une autre de sa façon (l'installation de chair humaine). (Viard, 92 ; cf. Weiser, 244)

Dans cette perspective, Petissaud illustre la perversion du marché de l'art : la mort de « Michel Houellebecq » marque le triomphe du sensationnalisme, du profit, de l'art scandale.

Mais on peut aussi y voir une analogie avec l'œuvre houellebecquienne. Finalement, c'est Houellebecq – en tant qu'auteur – qui se fait tuer dans la fiction et règne sur le destin de ses personnages. Car Petissaud assume lui aussi le rôle de démiurge en créant des chimères défigurées, composées de membres du corps humain (il serait d'ailleurs possible d'y voir une référence à la métaphore poétologique du puzzle), et en faisant des colonies d'insectes se détruire elles-mêmes : « Il se prenait pour Dieu, tout simplement ; et il en agissait avec ses populations d'insectes comme Dieu avec les populations humaines » (375). Renvoyant à l'expression du « réalisme insoutenable », c'est là une référence à la formule célèbre de Flaubert : « L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant » (691). Selon ce parallèle entre l'artiste/écrivain et Dieu ainsi esquissé, le cabinet de monstruosité et ses « monstrueuses chimères humaines » seraient alors l'analogie de l'œuvre houellebecquienne qui, d'une plume « d'un réalisme insoutenable », nous dépeint en effet rien moins que les aberrations de l'humanité. David di Meola dans *Les Particules élémentaires*, Petissaud dans *La Carte et le territoire*, toute l'humanité dans *La Possibilité d'une île* : leurs crimes nous sont narrés avec un goût pour l'horrible, une exaltation de l'abject digne d'un Damien Hirst. Le texte formule donc une critique du marché de l'art contemporain et des mécanismes qui le régissent. En même temps, le roman se réfléchit lui-même, réfléchissant à ses propres stratégies de narration et de représentation. Sous cet angle, le meurtre de « Houellebecq » par Houellebecq apparaît comme un ultime geste

d'héroïsme, opposant un refus décidé à l'image médiatisée de « Houellebecq » et, paradoxalement, aux mécanismes du marché de l'art dont il profite.<sup>12</sup>

De même, le roman s'achève sur une interprétation rétrospective des dernières œuvres de Jed Martin – et donc sur un commentaire métapoétique. Après avoir constaté que l'art du portrait traditionnel de la « série des métiers » n'avait plus de « pertinence », Jed dédie ses dernières trente années à l'utilisation d'un autre médium : le film. Son sujet ne sera plus l'homme, mais la végétation puis la décomposition de produits industriels. Enfin, il dissout des photographies de personnes qu'il a connues et des petites figurines de Playmobil dans de l'acide pour en filmer le procédé de décomposition. Le narrateur interprète cette dernière œuvre comme illustration de la décadence de l'ère industrielle :

L'œuvre qui occupa les dernières années de la vie de Jed Martin peut ainsi être vue – c'est l'interprétation la plus immédiate – comme une méditation nostalgique sur la fin de l'âge industriel en Europe, et plus généralement sur le caractère périssable et transitoire de toute industrie humaine. Cette interprétation est cependant insuffisante à rendre compte du malaise qui nous saisit à voir ces pathétiques petites figurines de type Playmobil, perdues au milieu d'une cité qui elle-même s'effrite et se dissocie, puis semble peu à peu s'éparpiller dans l'immensité végétale qui s'étend à l'infini. Ce sentiment de désolation, aussi, qui s'empare de nous à mesure que les représentations des êtres humains qui avaient accompagné Jed Martin au cours de sa vie terrestre se délitent sous l'effet des intempéries, puis se décomposent et partent en lambeaux, semblant dans les dernières vidéos se faire le symbole de l'anéantissement généralisé de l'espèce humaine. Elles s'enfoncent, semblent un instant se débattre avant d'être étouffées par les couches superposées de plantes. Puis tout se calme, il n'y a plus que des herbes agitées par le vent. Le triomphe de la végétation est total. (413-414)

Comme *Les Particules élémentaires* et *La Possibilité d'une île*, *La Carte et le territoire* se conclut sur une vision de la fin de l'humanité et une autoréflexion. Compte tenu du parallèle Jed Martin/Michel Houellebecq, ce commentaire final fonctionne comme une mise en abyme de l'œuvre houellebecquienne qui chante le déclin d'une ère sur un ton de nostalgie réactionnaire. Ses personnages, de « pathétiques petites figurines », sont soumis à la dissolution de toutes les valeurs et des relations humaines aboutissant à « l'anéantissement généralisé de l'espèce humaine ». L'effet produit par l'œuvre de Jed est bien celui de l'œuvre de Houellebecq : le lecteur/spectateur est saisi par un sentiment de « malaise » et de « désolation ». « Je veux rendre compte du monde » (406) – c'est la maxime de Jed. Représentant l'homme et le monde qu'il habite, la fin du roman lance ainsi un dernier appel au lecteur pour s'engager dans ce monde peu réconfortant.

## Notes

1. C'est ainsi que Baudelaire décrit le penchant de tout homme pour ce qui est laid et horrible, abject: « Pour certains esprits plus curieux et plus blasés, la jouissance de la laideur provient d'un sentiment encore plus mystérieux, qui est la soif de l'inconnu, et le goût de l'horrible. C'est ce sentiment, dont chacun porte en soi le germe plus ou moins développé, qui précipite certains poètes dans les amphithéâtres et les cliniques, et les femmes aux exécutions publiques. Je plaindrais vivement qui ne comprendrait pas » (584-585).
2. Le narrateur, en adoptant le point de vue d'un historien de l'art, décrit la production artistique de Jed Martin ainsi : « Jed consacra sa vie [...] à la production de représentations du monde, dans lesquelles cependant les gens ne devaient nullement vivre. Il pouvait de ce fait produire des représentations critiques – critiques dans une certaine mesure, car le mouvement général de l'art comme de la société tout entière portait en ces années de la jeunesse de Jed vers une acceptation du monde, parfois enthousiaste, le plus souvent nuancée d'ironie » (37). La ressemblance avec la production littéraire de Houellebecq est évidente. De même, Jed préfère représenter des types. Reprenant les paroles de Houellebecq dans *Interventions*, il explique : « un portraitiste, on s'attend qu'il mette en avant la singularité du modèle, ce qui fait de lui un être humain unique. Et c'est ce que je fais dans un sens, mais d'un autre point de vue j'ai l'impression que les gens se ressemblent beaucoup plus qu'on ne dit habituellement, [...] j'ai l'impression de répéter les motifs d'un puzzle. Je sais bien que les êtres humains c'est le sujet du roman, de la *great occidental novel*, un des grands sujets de la peinture aussi, mais je ne peux m'empêcher de penser que les gens sont beaucoup moins différents entre eux qu'ils ne croient en général » (171-172).
3. Comme lors de la première rencontre de Jed Martin et de Michel Houellebecq-personnage. « Houellebecq » se défend contre les médias qui lui prêtent un penchant malsain pour l'alcool : « Vous savez, ce sont les journalistes qui m'ont fait la réputation d'un ivrogne ; ce qui est curieux, c'est qu'aucun d'entre eux n'ait jamais réalisé que si je buvais beaucoup en leur présence, c'était uniquement pour parvenir à les supporter. [...] La presse est quand même d'une stupidité et d'un conformisme insupportables, vous ne trouvez pas ? » (142-143). Il semble reprendre des fragments du discours médiatique pour les tourner contre ceux qui les ont créés (voir Chamayou).
4. Dans la deuxième rencontre de Jed et de « Houellebecq », celui-ci se représente précisément comme cet ivrogne négligé façonné par les médias : « L'auteur des *Particules élémentaires* était vêtu d'un pyjama rayé gris qui le faisait vaguement ressembler à un bagnard de feuilleton télévisé ; ses cheveux étaient ébouriffés et sales, son visage rouge, presque couperosé, et il puait un peu. L'incapacité à faire sa toilette est un des signes les plus sûrs de l'établissement d'un état dépressif » (160).
5. Le tableau *Michel Houellebecq, écrivain* va remplacer le tableau raté de Koons et de Hirst. Par l'intermédiaire d'une *ekphrasis*, Houellebecq se met en scène comme un génie artistique, possédé par la fureur poétique : « Peu de gens de toute façon, au moment de la présentation du tableau, prêtèrent attention au fond, éclipsé 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 » (180).
6. Pour Jasselin, le lieu du crime porte toujours la signature de son « auteur » : « Il y a ainsi presque toujours dans la scène de crime quelque chose d'individuel et d'unique, comme une signature du criminel ; et c'est particulièrement vrai [...] des crimes atroces ou rituels, de ceux

pour lesquels on est naturellement disposé à orienter les recherches vers un psychopathe » (267).

7. Betül Dilmac examine la métaphore du puzzle dans sa dimension métapoétique. Elle soutient que le portrait *Houellebecq, écrivain* est moins une expression d'individualité qu'un arrangement de pièces disparates. Dans cette perspective, le corps morcelé de l'auteur serait l'analogue de l'écrivain qui se décompose lui-même pour détruire l'image médiatisée de « Houellebecq » (293-312).

8. Pour le contexte de cette citation, voir la note 2.

9. Tandis que Jasselin n'y voit qu'un « puzzle uniforme », Jed, en tant que spécialiste, apporte son regard expert et révèle un schéma artistique. Jasselin demande ensuite qui était Jackson Pollock. Il est donc un novice dans la matière – ce qui rend la description du tableau du lieu du crime d'autant plus curieuse, puisque c'est la perspective de Jasselin qui est adoptée dans ce passage. La perspective narrative est donc ambiguë. Bien que la focalisation reste liée au personnage de Jasselin, la voix du narrateur, qui porte un intérêt de nature esthétique à l'objet représenté, semble intervenir dans le récit.

10. « Pour avoir longtemps fréquenté les criminels, il pouvait lui [sa femme] affirmer qu'il s'agissait bien des individus les plus machinaux et les plus prévisibles que l'on puisse imaginer. Dans la presque totalité des cas ils tuaient pour l'argent, et uniquement pour l'argent ; c'était d'ailleurs ce qui les rendait en général si faciles à capturer » (320). Mais il concède : « Au contraire, presque personne, jamais n'avait travaillé *uniquement* pour l'argent. Il y avait toujours d'autres motivations : l'intérêt qu'on portait à son travail, la considération qui pouvait s'y rattacher, les rapports de sympathie avec les collègues... Et presque personne, non plus, n'avait de comportements d'achat entièrement rationnels » (*ibid.*).

11. Dans ses œuvres, le peintre Francis Bacon (1909-1992) représente surtout le corps humain. Gunther von Hagens est le responsable de l'exposition très controversée *Body Worlds*, où il a présenté des corps humains conservés par le procédé de la plastination.

12. Dominique Rabaté interprète en revanche la mort de « Houellebecq » comme un « sacrifice du roman ». En privilégiant une « langue volontairement plate, indiscernable de ce qu'elle parodie » et une esthétique de la citation, Houellebecq engendre une ironie qui n'a plus de cible, plus d'objet concret. Le texte serait alors un symptôme de la décadence de l'art dont il parle (231).

## Ouvrages cités

Charles Baudelaire, « Choix de maximes consolantes sur l'amour », dans *Œuvres complètes*, tome I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, 546-552.

Anne Chamayou, « La Carte et le Territoire : du potin à l'autofiction », *Nouvelle Revue Synergies Canada*, 7, 2014, 1-11.

Betül Dilmac : « Von Körper-Bildern und Zerstückelungen : Zu thematisch-poetologischen Text-Bild-Beziehungen in Michel Houellebecqs *La carte et le territoire* und zur Autofiktion als Aktionskunst », dans Thomas Klinkert et Monika Neuhofer (dir.), *Literatur, Wissenschaft und Wissen seit der Epochenschwelle um 1800. Theorie – Epistemologie – komparatistische Fallstudien*, Berlin/New York, De Gruyter, 2008, 293–312.

Gustave Flaubert, « À Mademoiselle Leroyer De Chantepie (18 mars 1857) », dans G. Flaubert, *Correspondance*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, vol. 2, *Juillet 1851 – décembre 1858*, Paris, 1980, 691-692.

Sabine Friedrich, *Die Imagination des Bösen: zur narrativen Modellierung der Transgression bei Laclos, Sade und Flaubert*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998.

Michel Houellebecq, *La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010.

Christine Ott, « Literatur und Sehnsucht nach Realität : Autofiktion und Medienreflexion bei Michel Houellebecq, Walter Siti und Giulio Minghini », dans Jutta Weiser et Christine Ott (dir.), *Autofiktion und Medienrealität : Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*, Heidelberg, Winter Verlag, 2013, 209-231.

Julia Pröll, *Das Menschenbild im Werk Michel Houellebecqs: Die Möglichkeit existenzorientierten Schreibens nach Sartre und Camus*, Munich, Meidenbauer, 2007.

Dominique Rabaté, « L'écrivain mis à mort par ses personnages mêmes », dans Dominique Viart et Laurent Demanze (dir.), *Fins de la littérature. Historicité de la littérature contemporaine*, vol. 2, Paris, Armand Colin, 2012, 221-232.

Bruno Viard, « *La Carte et le Territoire*, roman de la représentation : entre trash et tradition », dans *Lendemain*, 142-143, 2011, 87-95.

Jutta Weiser, « Der Autor im Kulturbetrieb: Literarisches Self-Fashioning zwischen Selbstvermarktung und Vermarktungsreflektion (Christine Angot, Frédéric Beigbeder, Michel Houellebecq) », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 123.3, 2013, 225-250.