

James Weldon

DE L'OBJET D'ART À L'OBSOLESCENCE PROGRAMMÉE : les visions
du monde matériel dans *La Carte et le territoire* de Michel Houellebecq

RELIEF – *Revue électronique de littérature française* 12 (1), 2018, p. 41-55

DOI: doi.org/10.18352/relief.987

ISSN: 1873-5045 – URL: www.revue-relief.org

This article is published under a CC-BY 4.0 license

La place des objets dans *La Carte et le territoire* de Michel Houellebecq engage non seulement des réflexions esthétiques mais aussi détermine une série de conséquences existentielles, allant de l'anéantissement de l'intimité humaine jusqu'à l'aliénation sociale et émotionnelle de l'individu. Nous nous demandons comment les différents *systemes* d'objets défendus dans ce roman proposent de structurer et de donner sens au monde. Cet article se propose surtout d'interroger le rapport de l'homme à la matière et d'examiner le spectre étonnant des relations aux objets matériels qui se déploie dans l'œuvre.

L'immatérialité des objets littéraires rend l'étude de la matérialité diégétique pour le moins paradoxale. Au mieux elle relève d'un acte en porte-à-faux car l'exégète s'intéresse davantage à la relation personnages-objets qu'aux choses elles-mêmes. Celles-ci sont souvent reléguées au statut de détails « superflus » ou de « remplissages », pour reprendre les termes de Roland Barthes (1993, 84). Cependant, évoquer le monde matériel dans *La Carte et le territoire* de Michel Houellebecq engage une réflexion sur l'interaction de l'homme avec l'univers concret par rapport auquel l'individu se positionne, se mesure et s'évalue.

Plus d'une décennie avant la parution de ce roman couronné du Prix Goncourt, Michel Houellebecq dans son recueil poétique *Renaissance* se livre déjà à une méditation sur le statut des objets :

Le calme des objets, à vrai dire, est étrange,
Un peu inamical ;
Le temps nous déchiquette et rien ne les dérange,
Rien ne les désinstalle.

Ils sont les seuls témoins de nos vraies déchéances,
De nos passages à vide ;
Ils ont pris la couleur de nos vieilles souffrances,
De nos âmes insipides.

Sans rachat, sans pardon, et trop semblables aux choses,
Nous gravitons, inertes ;
Rien ne peut apaiser cette fièvre morose.
Ce sentiment de perte.

Construits par nos objets, faits à leur ressemblance,
Nous existons par eux.
Au fond de nous, pourtant, gît la ressouvenance
D'avoir été des dieux. (2015, 259)

À la fois invulnérables aux ravages du temps et témoins privilégiés des échecs des hommes et des civilisations, les objets perturbent par leur indifférence et leur immuabilité. Se renverse ainsi la hiérarchie créateur-crédation pour faire de l'homme l'image de ses biens, qui ne sont plus des reflets de son existence mais partie intégrante de son identité.

Les échos de ce texte poétique dans *La Carte et le territoire* permettent de problématiser la place des objets dans l'économie de cette œuvre. Nous nous demanderons comment les divers *systèmes* d'objets du roman tentent de structurer et de donner sens au monde, tout en examinant les métamorphoses de la relation de l'homme au monde inanimé. En plus de la question centrale de l'objet comme œuvre d'art, la place des choses détermine également une série de conséquences existentielles, allant de l'anéantissement de l'intimité à l'aliénation de l'individu. Des objets d'art aux possessions fétiches en passant par un chauffe-eau récalcitrant, le spectre étonnant des objets construit une image pessimiste de l'existence de l'*homo œconomicus*.

Entre réalisme et résistentialisme

Dans la lignée des romanciers réalistes du XIX^e siècle, Michel Houellebecq a comme objectif de « rendre compte du monde » (406), c'est-à-dire de procéder à une investigation minutieuse de la réalité contemporaine à la fois dans son fonctionnement et ses dysfonctionnements. Les objets matériels endossent un rôle primordial dans l'observation de la société et participent pleinement à l'élaboration de l'illusion romanesque.

En effet, les objets se mettent au service d'une description des lieux parisiens où s'illustrent les tendances actuelles de la décoration *chique*. Dans le restaurant en vogue où Jed est conduit par Olga, les bibelots hétéroclites accusent d'une délectation pour une fausse authenticité, abhorrée par le romancier¹ :

Tout dans la salle, la vaisselle comme l'ameublement, avait été chiné chez des antiquaires et formait un mélange coquet et disparate de meubles copies du XVIII^e siècle français, de bibelots Art nouveau, de vaisselle et de porcelaine anglaises. (90)

Le contraste entre les différents styles mobiliers engendre un effet de télescope historique et souligne la valeur monétaire des choses, sans égard pour leur signification historique, technique ou artistique. L'ambiance suinte le luxe affecté et l'énumération des objets décoratifs marque ironiquement le mauvais goût à la mode. La vacuité du spectacle de l'authenticité rappelle le village où est retrouvé le corps mutilé de l'écrivain à la fin du roman, village dont les éléments dissonants attirent la critique acerbe du narrateur.

La description des objets qui environnent les personnages contribue également à la production d'un « effet de réel ». Avec cette notion, Roland Barthes stipule que le cumul des détails du récit narratif forme une « *illusion référentielle* » cherchant non à créer le réel mais à le « signifier » (1993, 88). Certains détails futiles (comme les objets) ne serviraient alors qu'à meubler la narration réaliste par la construction d'un semblant de réel, nommé vraisemblance, dans lequel l'action diégétique peut se dérouler.

Il est intéressant de noter que l'incipit en trompe-l'œil de *La Carte et le territoire* fonctionne comme une mise en abyme de l'effet de vraisemblance dont les objets sont garants. Le roman s'ouvre sur l'examen précis d'une pièce où foisonne quantité d'objets bénins :

Jeff Koons venait de se lever de son siège [...]. 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 [...]. 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 fruits confits à laquelle ni l'un ni l'autre ne prêtait aucune attention [...]. (41)

La suite de ce passage liminaire dévoile que ce faux-semblant réaliste constitue en fait une *ekphrasis* qui balaie du regard l'œuvre picturale de Jed. Le piège tendu au lecteur par le biais d'une réactivation du mythe de Zeuxis démontre le rôle clef des choses matérielles dans la représentation mimétique. Cependant la fonction des objets dans *La Carte et le territoire* s'éloigne de toute prétention réaliste en mettant en évidence les dysfonctionnements et incohérences, quelque peu fantastiques, du monde matériel.

En effet, les choses se montrent parfois peu enclines à obéir à la volonté humaine. De même que la peinture de Jed « ne voulait pas sécher » (46), mettant l'artiste en échec, les objets en pleine dégénérescence sous la caméra de ce dernier « donn[ai]ent l'impression de se débattre, de tenter de revenir à la surface » (411). Ces précisions épisodiques donnent aux choses inanimées une sorte de libre arbitre et d'autonomie par le biais d'une perspective phénoménologique qui contraste avec l'effet de réel. De plus, l'auteur attribue à son

double fictionnel une méfiance irrationnelle de l'automatisation des objets du quotidien : « Houellebecq se retourna vivement en jetant au radiateur un regard suspicieux, comme si celui-ci allait s'ébouler de joie à l'idée d'être peint ; rien de tel ne se produisit » (160). C'est cette insubordination des choses matérielles qu'on peut nommer *résistentialisme*. Phénomène littéraire peu reconnu par les travaux académiques, l'approche *résistentialiste* consiste à représenter l'inimitié des choses pour les êtres humains.² Le monde matériel refuse de se soumettre paisiblement au vouloir des hommes ; les outils se rebellent, les commodités défont et la matière même des choses résiste à la volonté exécutrice des humains.

Cela se perçoit dans la relation conflictuelle entre Jed Martin et son chauffe-eau, dont la personnification progressive parcourt toute l'œuvre. La présentation du mode de vie de Jed passe en partie par l'inconstance fonctionnelle de cet appareil électroménager : « Un an auparavant, à peu près à la même date, son chauffe-eau avait émis la même succession de claquements, avant de s'arrêter tout à fait » (44) et le narrateur montre avec humour comment le dysfonctionnement de la vie de Jed a partie liée avec celui de la chaudière (57-58). Malgré une espérance de vie peu optimiste, le chauffe-eau parvient à survivre aux membres de l'entourage de l'artiste. Au terme de la disparition des êtres humains, le ballon d'eau chaude accède presque au statut de personnage à part entière, du moins les paroles que lui adresse l'artiste vieillissant sont symptomatiques de sa folie croissante :

Il était tellement désœuvré que, depuis quelques semaines, il s'était mis à parler à son chauffe-eau. Et le plus inquiétant – il en avait pris conscience l'avant-veille – était qu'il attendait que son chauffe-eau lui réponde. L'appareil produisait il est vrai des bruits de plus en plus variés : gémissements, ronflements, claquements secs, sifflements de tonalité et de volume variés ; on pouvait s'attendre un jour ou l'autre à ce qu'il accède au langage articulé. Il était, en somme, son plus ancien compagnon. (385)

L'abondance des objets matériels dans *La Carte et le territoire* s'inscrit donc dans une double perspective, d'une part de remplir le cahier de charges d'un réalisme à l'affût des tendances actuelles d'une société friande des symboles matérialistes et, d'autre part, de mettre en œuvre une approche légèrement fantastique afin de jeter un regard ironique sur la dépendance des individus par rapport aux objets du quotidien. L'intimité que Jed développe avec sa chaudière renvoie aussi au fétichisme du personnage de Houellebecq, qui fait preuve dans le roman d'un attachement malsain aux choses matérielles.

Défense et illustration des instruments techniques

En face d'un Michel Houellebecq, dont le matérialisme se teint de nostalgie et de sentimentalité, Jed Martin, photographe et peintre, tient un discours dans lequel il cherche à louer les produits industriels. Cet éloge atteste d'une adhésion à un pragmatisme technique et aussi de la cohérence esthétique de son œuvre qu'il n'hésite pas à exposer à un Houellebecq dubitatif, qui exprime une forte aversion pour les outils les plus simples de la vie quotidienne : « Je ne sais pas me servir d'une tondeuse [...]. J'ai peur de me faire trancher les doigts par les lames, il paraît que ça arrive très souvent » (157). Ce rejet des outils techniques contraste fortement avec les opinions de Jed dont la célébration des « objets techniques modernes » (179) affirme sa volonté de structurer systématiquement le monde matériel qui l'entoure.

L'intérêt de Jed pour les objets du quotidien constitue un thème récurrent du roman, que ce soit par le leitmotiv du papier³ ou par ses observations de la qualité de certaines matières.⁴ Sa vision des outils traduit un monde matériel complexe, réparti dans des domaines de spécialisation. C'est par le savoir-faire, par la main habile de l'artisanat que l'individu est à même de s'emparer des choses produites par l'industrie moderne. Cette idée s'illustre dès le début du roman lors de l'intervention du plombier jovial, venu remédier aux déficiences du chauffe-eau récalcitrant de Jed. Face au « parcours complexe des canalisations » (46) que l'expertise de l'intervenant navigue avec dextérité, le sentiment d'impuissance de Jed s'accroît, jusqu'à ce que le langage à peine jargonnant du plombier l'empêche de *comprendre* le chauffe-eau : « Il parla de valves, et de siphons » (46).⁵

Par conséquent, Jed se trouve devant un objet immaîtrisable, « ininterprétable » (57), dont la technicité le dépasse. Cette ineptie face aux outils modernes trouve un écho dans les réflexions de l'inspecteur Jasselin qui remarque que la sophistication des instruments techniques rend nulles et non avenues les capacités cognitives de l'individu. Lors de l'intervention des techniciens sur la scène du crime lors de l'assassinat de Houellebecq, l'inspecteur de police souligne avec dérision l'inadéquation entre la précision scientifique des appareils employés et l'habileté de ceux qui les utilisent :

Ils auraient été bien incapables d'inventer ou même d'améliorer les appareillages qui leur permettraient d'obtenir ces résultats, ils se contentaient de les utiliser, ce qui ne demandait aucune intelligence ni aucun talent particulier, juste une formation technique appropriée, qu'il aurait été plus efficace de donner directement aux policiers de terrain de la Brigade criminelle, c'est du moins la thèse que Jasselin défendait [...]. (288)

Contrairement à l'idée des bénéfiques évolutionnaires de l'outil, l'intelligence de l'homme est ici accessoire, court-circuitée par la supériorité technologique de l'instrument qui le dépasse.

Toutefois, la perspective de Jed fait partie d'un système cohérent qui englobe une fascination pour la beauté technologique et la « profonde logique » (203) de son œuvre où il cherche à faire « la photographie systématique des objets manufacturés du monde » (67). L'attirance quasi hypnotique de ce dernier pour les appareils photographiques est révélatrice de sa relation particulière aux choses : « Il avait été fasciné par cet objet préhistorique, lourd, étrange, mais d'une qualité de fabrication exceptionnelle » (67). Par la suite, lors de son premier déplacement à la résidence irlandaise de Houellebecq, le photographe examine son nouvel appareil photographique dont le manuel quelque peu « lyrique » (179) vantait « la légendaire facilité d'utilisation » (179). Il remarque la réussite de la construction de l'outil dont l'essence devient symbole du progrès : « Il était visible qu'un optimisme raisonné, ample et fédérateur, avait présidé à la conception du produit » (179). Ainsi la vision du monde matériel véhiculée par Jed est-elle celle de l'éloge d'une technicité complexe dont la maîtrise relève d'une formation professionnelle.

Objet d'art ou bibelot banal ?

La sphère de l'art contemporain apparaît ainsi comme un monde d'objets. Lors d'un de ses entretiens avec l'écrivain Houellebecq, Jed observe chez ses confrères un « retour à l'objet [...] surtout pour des raisons commerciales » (167), car la valorisation marchande s'accorde mal avec l'immatérialité des arts de performance ou les installations⁶ ; l'art se (re)matérialise. Ici la frontière entre motivation esthétique et critères monétaires se brouille sous l'égide des diktats économiques. L'objet d'art jouit d'un statut à part entière, grâce à sa valeur esthétique intrinsèque, et en même temps développe un système marchand dans lequel prime sa valeur monétaire.

Sous cette lumière nous comprenons le rôle déterminant des objets dans la première orientation artistique de Jed dont le baptême artistique prend des dimensions encyclopédiques en voulant constituer « un catalogue exhaustif des objets de fabrication humaine à l'âge industriel » (67) pour en « traquer l'essence⁷ » (203). Tout produit industriel se hisse au statut de sujet artistique potentiel, digne du projet de Jed : « Par exemple, je pourrais parfaitement considérer ce radiateur comme un sujet pictural valable » (159).

C'est pour ces raisons qu'il s'oppose à l'idée de représenter des choses d'origine naturelle ou biologique, dont des tranches de saucisson deviennent l'incarnation prosaïque :

J'ai toujours aimé les produits industriels. Je n'aurais jamais envisagé de photographier, par exemple... un saucisson. [...] Il y a ces irrégularités d'origine organique, ces veinules de gras différentes d'une tranche à l'autre. C'est un peu... décourageant. (186)

La sérialité des objets industriels présente un avantage pour la représentation de l'âge moderne dans la mesure où leur identité matérielle établit une équivalence entre unicité et série : capturer l'image d'un objet fabriqué « par dizaines, voire par centaines d'exemplaires » (160) revient à les représenter tous, à l'instar des « grands peintres du passé » (65) dont « la vision du monde paraissait exhaustive, semblait pouvoir s'appliquer à tous les objets et toutes les situations existants ou imaginables » (65).

Pourtant, malgré une intention mimétique et sociologique, la photographie documentaire d'objets du quotidien doit conquérir une légitimité artistique. Alors que Jed décide de passer de la photographie commerciale à la photographie artistique, il se rend compte de leur prétendue incompatibilité aux yeux de la société « [c]omme si le fait qu'il en était venu à photographier ces objets dans un but purement professionnel, commercial, invalidait toute possibilité de les utiliser dans un projet créateur » (77).

Cet obstacle à la création ne se pose guère lors de « sa seconde grande révélation esthétique » (79) liée à l'apparition sidérante et hypnotique des cartes Michelin, produits des instruments technologiques dont il vante la modernité :

Cette carte était sublime ; bouleversé, il se mit à trembler devant le présentoir. Jamais il n'avait contemplé d'objet aussi magnifique, aussi riche d'émotion et de sens que cette carte Michelin au 1/150 000 de la Creuse, Haute-Vienne. L'essence de la modernité, de l'appréhension scientifique et technique du monde, s'y trouvait mêlée avec l'essence de la vie animale. (79)

Ainsi l'initiative de l'exposition, dont le roman porte l'intitulé, passe par la rencontre émotionnelle d'un objet avant de devenir une révélation conceptuelle. La carte apparaît comme le point nodal de l'âge industriel, le summum de la recherche essentialiste à laquelle se livrait Jed depuis ses débuts en tant que photographe d'objets :

Et la carte Michelin, objet utilitaire, inaperçu, devint en l'espace de ces mêmes semaines le véhicule privilégié d'initiation à ce que *Libération* devait sans honte appeler « la magie du terroir ». (113)

Dès le début du roman, son travail de peintre permet d'interroger la distinction entre l'objet d'art (œuvre) et l'objet décoratif (ouvrage). Alors que l'artiste

s'efforce de découvrir le secret d'un de ces « modes opératoires pour transformer les objets du monde en objets picturaux » (65), l'échec d'une peinture manquée conduit Jed à la qualifier tantôt de « tableau raté » (58) tantôt de « toile en fibres de lin serrées, très résistante » (59). Il peine à différencier entre les aspirations esthétiques de l'objet et l'insipide matière qui le constitue et que l'effort artistique tente de sublimer. Jed réitère plus tard cette même pensée en remettant en cause la dichotomie *objet décoratif-objet d'art* : « C'est peut-être bien comme ça, se dit Jed ; qu'est-ce qu'un tableau au fond, sinon un élément d'ameublement particulièrement onéreux ? » (262). L'œuvre artistique ne serait donc qu'un bibelot dispendieux se faisant objet d'art, une forme de tromperie et de facticité encouragée par le monde de l'art. De cette façon, une chose peut devenir *art* en se déclarant tel, en dépit de toute esthétique, cognition et intentionnalité. La labilité du monde concret s'affirme par une réticence des choses à se limiter à leur domaine de classification d'origine. La transformation d'un objet fonctionnel en objet d'art dévoile un marché d'art contemporain obéissant aux mêmes mécanismes que ceux de la société de consommation.

Cela peut expliquer, en partie, l'aversion de Jed, à la fin de sa vie, pour les objets d'art. En constatant une surpopulation matérielle du monde, il rebrousse chemin et réintègre l'art dématérialisé dans son projet esthétique en filmant la désagrégation de photographies :

[...] il changeait de résidence, dans l'espoir de retrouver cette impulsion bizarre qui l'avait poussé par le passé à ajouter de nouveaux objets, qualifiés d'*artistiques*, aux innombrables objets naturels ou artificiels déjà présents dans le monde. (387)

Extension du domaine du cœur

De même que le *comportement* de son chauffe-eau met en relief la solitude de l'artiste, Jed attribue aux objets une valeur affective qui se détache de tout enjeu esthétique, monétaire ou technique : « Jed avait gardé quelques-uns des dessins de Geneviève, et il continuait à leur donner une réelle valeur » (83). Dans l'attitude du personnage de Houellebecq, ce phénomène est exacerbé par un attachement émotionnel aux possessions matérielles qui remplace graduellement à tout contact humain.

La fragilité des relations humaines, qui sont finalement « peu de chose, quand même » (52), explique comment les objets matériels se substituent à tout autre objet de désir. C'est avec nostalgie que le romancier fictionnel raconte l'heureuse époque de sa vie où il pouvait se contenter de la présence de trois « produits parfaits » (186) pour atteindre le bonheur : « les chaussures Paraboot Marche, le combiné ordinateur portable-imprimante Canon Libris, la parka Camel Legend » (186). La personnification (« ma pauvre parka Camel Legend,

sans doute la plus belle parka jamais fabriquée, elle n'aura vécu qu'une seule saison... » (186)) n'est qu'une première étape dans l'exposition du fétichisme du personnage qui rappelle qu'« une relation parfaite et fidèle s'était établie » (186) avec ces biens : « Ces produits, je les ai aimés, passionnément, j'aurais passé ma vie en leur présence » (186). L'idée de possession se teint de sensualité jusqu'à ce que les objets deviennent l'ersatz de toute autre relation humaine.

Malgré cet appauvrissement indéniable de l'intimité, le sentiment de confort et de stabilité offert par les objets garantit une certaine forme de bonheur : « Je n'étais pas absolument heureux, à tous points de vue, dans la vie, mais au moins j'avais cela [...]. C'est peu mais c'est beaucoup, surtout quand on a une vie intime assez pauvre » (186). Ici se propose une réponse à la question du bonheur, posée ailleurs dans l'œuvre de Houellebecq : « Pourquoi ne pouvons-nous jamais / Jamais / Être aimés ? » (2015, 173). Cependant cette « joie simple » (2016, 186) qui permettait de vivre dans une ataraxie ne pouvait survivre à la logique marchande qui contrôle la vie des objets d'une main de fer. Et Houellebecq de plaindre, avec un registre tragique, l'injustice de la discontinuation de ses produits favoris : « il ne leur est jamais accordé de seconde chance, ils ne peuvent que subir, impuissants » (186). Happés par un système de consommation qui se nourrit d'une perpétuelle création de nouveaux produits, les produits fétiches de Houellebecq sont broyés par les rouages du consumérisme, annulant le semblant de bonheur dont se réjouissait le romancier désespéré.

C'est précisément en termes d'aliénation que Jean Baudrillard décrit la société de consommation où le commerce des hommes se troque contre une intimité avec les objets. Cependant *La Carte et le territoire* montre que le matérialisme même de la société de consommation se révèle inapte à fournir un sentiment de bonheur constant aux matérialistes-fétiches. Et ces malheureux férus des objets, Houellebecq et Jed Martin compris, se trouvent doublement aliénés par leur tendance à fuir les rapports humains. Dans un univers où les biens et les possessions obéissent à d'autres règles que celles du besoin humain, le bonheur de l'homme se trouve en sursis perpétuel et l'appauvrissement moral des valeurs humaines, problématique abordée par Georges Perec, marque un état extrême d'aliénation propre à la modernité.

Mythologies et obsolescence

Le caractère mouvant et ambigu du monde matériel s'explique également par rapport au contexte socio-économique dans lequel les objets naissent, signifient et disparaissent. Se dessine un panorama d'enjeux économiques et de mécanismes régulateurs de consommation qui problématisent le statut de l'*homo*

œconomicus.⁸ La mise en tension des deux grands *systèmes* d'objets étudiés jusqu'alors (à savoir celui de Jed, féru de technologie et celui de Houellebecq, exhortant à un attachement émotionnel aux biens) nous permet désormais de mettre en évidence deux principes économiques véhiculés par les biens matériels : le primat de l'obsolescence et la création des produits mythiques.

Lors de sa virulente complainte du progrès, Houellebecq s'attarde sur la disparition de ses objets fétiches des rayons des magasins qu'il présente comme une injustice déraisonnable. Loin de l'idée de « l'usure naturelle » (186) des produits, cette cessation de production se justifie par « le diktat irresponsable et fasciste des responsables des lignes de produit » (187) agissant sous la pression d'une « *attente de nouveauté* » (187). À cette dénonciation systémique se greffe une analogie animalière dans laquelle il associe la prolifération des objets à une écologie fragile :

Alors que les espèces animales les plus insignifiantes mettent des milliers, parfois des millions d'années à disparaître, les produits manufacturés sont rayés de la surface du globe en quelques jours, il ne leur est jamais accordé de seconde chance, ils ne peuvent que subir, impuissants [...]. (187)

Cette assimilation écologique permet de mettre en évidence la complexité de l'univers des biens industriels dont le fonctionnement s'apparente à un écosystème instable où les lois obéissent à un chaos insondable.⁹

Les biens manufacturés paraissent prédestinés à renoncer à leur utilité en raison d'un « hypnotisme mercantile » (Remy, 145)¹⁰ qui saisit la population. Cela entérine l'absurdité du système que Bernard Maris, dans son ouvrage *Houellebecq économiste*, rattache à la fois à la théorie de la destruction créatrice de Joseph Strumpeter (83) et à « l'obsolescence programmée des marchandises » (61). Cette idée de désuétude planifiée fait référence à une sorte de compte-à-rebours inhérent au produit manufacturé qui permet de déterminer *ab ante* sa période d'utilisation, engendrant un renouvellement incessant de biens. En attente d'une mort précoce, les instruments se dénaturent pour ne devenir « plus qu'une grotesque parodie de leur être vital » (Houellebecq 2016, 64).

En évoquant avec nostalgie le bonheur passé des « trois produits parfaits » (186) qu'il a connus dans sa vie, le romancier-personnage fait allusion à un âge d'or où les rouages du système économique répondaient aux besoins de l'individu. Cette évocation d'une utopie socio-économique permet de considérer, à juste titre, ce roman comme un « éloge de l'industrie de qualité » (Viard, 88) des années 1950-60 dont le roman cherche à faire le deuil.

Face à ce discours réactionnaire, Jed Martin, fidèle à son admiration des biens industriels, conjecture que les produits de luxe peuvent pallier l'aspect transitoire des biens de consommation :

Peut-être faudrait-il réserver sa confiance et son amour aux produits extrêmement onéreux, bénéficiant d'un statut mythique. Je ne m'imagine pas, par exemple, Rolex arrêtant la production de l'Oyster Perpetual Day-Date. (187)

La foi de Jed en la qualité des produits industriels est donc totale, tant qu'ils incarnent pour lui une ingéniosité qui semble déjouer le *renouveau* imprévisible des produits quotidiens. Dubitatif, le personnage de Houellebecq laisse entendre, en examinant l'appareil photographique de son interlocuteur, que la patience lui donnera raison :

C'est un beau produit, un produit moderne ; vous pouvez l'aimer. Mais il vous faut savoir que dans un an, deux ans, tout au plus, il sera remplacé par un nouveau produit, aux caractéristiques prétendument améliorées. (188)

Cette négation de la permanence se comprend à la lumière de la définition des mythes modernes élaborée par Roland Barthes. Suivant l'analyse du sémioticien, le mythe est davantage une réalité historique, sujette donc aux mutations déclenchées par la mode, les médias et la politique, qu'une réalité naturelle : « Je souffrais de voir à tout moment confondues dans le récit de notre actualité, Nature et Histoire [...] » (1957, 9). La dimension mythique de l'objet relève donc d'un discours, susceptible de se dissiper dans le brouhaha de la société de consommation. C'est ce que laisse entendre la « légendaire facilité d'utilisation » (179) célébrée dans le mode d'emploi d'un des appareils photographiques de Jed, dans la mesure où l'aspect *légendaire* met au jour la dimension discursive de cette mythologie matérielle.

La fin du temps monumental

L'élimination des objets sériels s'opère donc au profit d'une création d'autres biens consommables, destinés eux aussi à rejoindre les rangs des disparus. L'individu houellebecquien constate avec désarroi la reconfiguration radicale de son rapport aux choses matérielles et *a fortiori* au monde. En assimilant ses anciens fétiches à une époque passée, l'écrivain fictionnel contribue à accentuer le passage du temps et à exacerber le 'sentiment de perte' généré par ce souvenir douloureux.

L'évocation de ce bonheur passé insiste sur un renouvellement régulier et naturel des produits usés. Les objets constituent autant de marqueurs temporels dont la lente succession balise et échelonne de façon compréhensible et rassurante l'existence du consommateur heureux. Cette relative stabilité du rapport au temps fait écho à la fonction de la matière dans sa capacité à survivre à l'homme et à endosser une fonction monumentale. Elle est garante de la mémoire des temps et des hommes passés, place forte de la continuité des instants et des identités. Toutefois, force est de constater que la société de consommation, par la reproduction des *mêmes* produits, crée un autre sens du temps :

Nous vivons le temps des objets : je veux dire que nous vivons à leur rythme et selon leur succession incessante. C'est nous qui les regardons naître, s'accomplir et mourir, alors dans toutes les civilisations antérieures, c'étaient les objets, instruments ou monuments pérennes, qui survivaient aux générations d'hommes. (Baudrillard 1974, 18)

La vie du consommateur se réduit à « une quête épuisante et désespérée, une errance sans fin entre des linéaires éternellement modifiés » (Houellebecq 2016, 187). La disparition constamment réitérée des biens matériels conduit à l'évanouissement des jalons chronologiques¹¹ et, donc, à une désorientation complète de l'individu qui devient étranger à sa propre temporalité.¹² Les objets ne constituent plus une extension de l'homme dans le temps, garantissant d'une certaine façon sa survie au-delà de sa propre expérience : il s'agit d'une « mutation fondamentale de l'écologie humaine » (Baudrillard 1968, 17). La société moderne transforme radicalement la relation de l'homme à la matière et engendre une aliénation de l'individu. Complaire à la logique du renouvellement incessant, c'est accepter son propre ensevelissement dans le brouhaha des gadgets désuets et nier la transmission de notre conscience et sa perpétuité dans le temps. C'est congédier le temps monumental.¹³

L'effet d'accélération du temps ainsi produit trouve son répondant apocalyptique au terme de l'intrigue romanesque dans la dégradation accélérée des objets filmée par Jed. La période de création artistique qui débute lors de son retour à la maison familiale en Creuse, se caractérise par une tentative de représenter la « dégradation naturelle » (412) des objets. L'artiste devenu cinéphile (et légèrement démiurge) cultive un véritable art de la disparition qui relève non seulement d'un retour aux objets industriels, mais aussi d'une destruction de ceux-ci : « Les objets industriels semblent se noyer, progressivement submergés par la prolifération des couches végétales » (411). Les techniques de montage permettent à Jed de montrer la dégénérescence redoublée des objets issus de l'industrie humaine : « le résultat est bien différent d'un simple

accéléralé, en cela que le processus de dégradation, au lieu d'être continu, se produit par paliers, par secousses brusques » (409).

Après la destruction de l'industriel, le végétal s'attaque à l'humain. Soumettre des « figurines jouets, représentations schématiques d'êtres humains » (412) au même processus est emblématique du thème de la disparition qui imprègne cette fin de roman. Sans être une fin apocalyptique à proprement parler, cette figuration grotesque de la fin de l'humanité permet de jeter un regard ironique sur la disparition de l'anthropocène : « Nous aussi, nous serons frappées, d'obsolescence » (188). Ainsi, la détérioration des objets cherche à signifier l'éventuelle évaporation de toute trace de la présence humaine.

Roman de la disparition, des objets comme des hommes, *La Carte et le territoire* cherche à interroger l'avènement et l'effacement des *traces* : lignes des cartes Michelin, objets de la quotidienneté, reliques qui participent au temps des monuments, tous tragiquement voués à disparaître.¹⁴ Les deux systèmes d'objets qui se contrastent, se croisent et se complètent, révèlent toute l'ambiguïté de la vision du monde matériel qui oscille entre éloge de l'industrie technologique et déploration du désastre moral de la société. *La Carte et le territoire* met en scène un changement épistémique radical de la relation entre l'homme et les choses qui ne sont plus à même d'être les garants d'une temporalité maîtrisée et mesurée. Malgré un discours fortement empreint de nostalgie, cette œuvre est orientée vers un futur indécié qui n'est plus cautionné par une stabilité du monde matériel.

Notes

1. On peut justement noter le contraste flagrant avec la décoration spartiate de la maison de l'écrivain dans le roman (157, 182).

2. Etiquette créée en 1948 par un humoriste britannique, Paul Jennings, dont la phrase emblématique est « Les choses sont contre nous », l'objectif étant de dresser un portrait satirique du mouvement existentialiste de Jean-Paul Sartre. Il ne faut pas la confondre avec les acceptations historiques et sociologiques de ce terme.

3. Cf. 129, 200, 214, 390.

4. Cf. 364.

5. C'est grâce à cette connaissance intime des objets que le métier de plombier relève d'un « artisanat noble » (57).

6. Cet enjeu économique de l'art moderne se complexifie au regard de l'instabilité de la valeur marchande de l'objet d'art qui n'est plus « une *valeur refuge* » (385).

7. Le projet de Jed de « consacrer sa vie [...] à la production de représentations du monde » (66) le rapproche sensiblement de celui du romancier réel qui affirme, dans l'entretien « Sous la parka, l'esthète », s'efforcer de « représenter la réalité économique et sociale » (193).
8. « C'est sa place dans le processus de production, et pas son statut de reproducteur, qui définit avant tout l'homme occidental » (179).
9. C'est une métaphore prisée de Jean Baudrillard pour évoquer la prolifération des objets dans l'espace de la société de consommation : « Cette faune et cette flore » donnent « l'impression d'une végétation et d'une jungle » (1981, 18) ; « Peut-on classer l'immense végétation des objets comme une flore ou une faune [...] ? » (1968, 7).
10. Dans une étude antérieure à la publication de *La Carte et le territoire*, le critique soulève cette attitude hypnotisée du consommateur comme un thème récurrent des œuvres de Michel Houellebecq.
11. Ce n'est certainement pas sans une pointe d'ironie que l'objet mythique que Jed propose comme une exception de la logique marchande soit une montre, objet marquant le temps par excellence. L'attitude du personnage de Houellebecq ne relève certainement pas d'un pessimisme disproportionné, mais d'une allusion à la disparition de toute corrélation entre objets et temps.
12. Un effet d'accélération similaire a été étudié par Jean Baudrillard qui la rattache à l'arrivée frénétique des *gadgets*, qu'il décrit comme « un effet de mode, [...] une sorte d'accélérateur artificiel des autres objets, il est pris dans un circuit, où l'utile et le symbolique se résolvent dans une sorte d'inutilité combinatoire » (1981, 171).
13. Ne pas confondre ce que nous attendons par « temps des monuments », à savoir une structuration du temps grâce à la présence indéracinable des monuments, et « le temps monumental », notion de narratologie élaborée par Paul Ricœur dans son étude de Virginia Woolf (192 et suiv.).
14. « De cette période Jed avait conservé ses cahiers, qui contenaient l'intégralité de ses dessins de l'époque, et tout cela mourait gentiment, sans hâte (le papier n'était pas de très bonne qualité, les crayons non plus), cela pouvait durer deux ou trois siècles encore, les choses et les êtres ont une durée de vie » (65).

Ouvrages cités

- Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- Roland Barthes, « L'effet de réel », dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1993 [1984].
- Jean Baudrillard, *Le système des objets. La consommation des signes*, Paris, Gallimard, 1968.
- Jean Baudrillard, *La société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard, 1981 [1970].
- Michel Houellebecq, *Poésie : Rester vivant ; Le sens du combat ; La poursuite du bonheur ; Renaissance ; Configuration du dernier rivage*, Paris, J'ai Lu, 2015.
- Michel Houellebecq, *La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2016 [2010].
- Bernard Maris, *Houellebecq économiste*, Paris, Flammarion, 2016 [2014].
- Matthieu Remy, « Michel Houellebecq et le décor de la société de consommation », dans Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq à la Une*, Amsterdam, Rodopi, 2011, 141-149.

Paul Ricœur, *Temps et Récit*, t. 2, Paris, Seuil, 1991 [1984].

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