

RELIEF – *Revue électronique de littérature française* 12 (1), 2018, p. 86-96

DOI: doi.org/10.18352/relief.990

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

This article is published under a CC-BY 4.0 license

La vision de Michel Houellebecq telle qu'il la déplie dans ce roman semble suivre les différentes étapes de la philosophie du XX^e siècle dans son exploration de la représentation, représentation littéraire, picturale et idéologique. On peut en faire une lecture phénoménologique traditionnelle pour laquelle la représentation est essentiellement sensorielle et subjective. Pourtant l'homogénéité (provisoire) en est déstabilisée par la théorie de la supplémentarité telle que plus particulièrement Jacques Derrida a pu la formuler notamment dans *De la grammatologie*. Toute représentation vient en supplément et l'origine présumée se révèle être déjà depuis toujours en supplément. Pareillement se dissout l'image du sujet dans la fiction de Houellebecq. Mais au-delà de cette position d'absence et de manque (qui par ce biais rejoint la psychanalyse lacanienne) une 'catastrophe' plus radicale menace ce sujet toujours en doublure névrotique. Ce sont la déterritorialisation et la dissémination telles que la pensée de Gilles Deleuze les a conçues (voir *Mille plateaux* et *De la Philosophie*) qui paraissent animer les stades ultérieurs de transformations textuelles de *La Carte et le territoire*. Pourtant ces distorsions distopiques ne constituent visiblement pas la visée définitive de Houellebecq. Une utopique idéalisation prend naissance sur les ruines du décor et les cadavres. Seulement, après un tel historique sa forme et son image ne pourront plus relever que de l'ordre du pervers, ou du posthumain si l'on préfère.¹

1. Représenter

Michel Houellebecq est (presque) unanimement loué pour la manière dont il analyse et décrit notre monde actuel. « Notre monde », car il s'adresse volontiers plus ou moins directement à ses lecteurs (comme dans les pages finales de *La Carte et le territoire*). Ce serait une image partagée, commune, inéluctable. Il revendique volontiers l'héritage littéraire du XIX^e siècle pour dresser le cadre de son écriture et dans notre roman 'sa' bibliothèque en témoigne. Toutefois le réalisme (si réalisme il y a) qui s'évertue ici sans vergogne est moins celui de Zola que celui que Balzac, Stendhal et Flaubert ont traqué, bouleversé, malmené. Plutôt *Le Chef-d'œuvre inconnu* que *l'Œuvre*. Jed Martin de sa part mêle à sa façon les destins de Julien Sorel et de Frédéric Moreau (« les années passèrent.... »). C'est un réalisme ironique, caustique, voire sar-

castique où l'humeur du narrateur déteint sur ses personnages et c'est également un réalisme spéculaire dans le sens qu'il promène son miroir non seulement le long des routes mais qu'il le retourne aussi du côté de soi-même. Il y a donc une interrogation de la représentation, de ses possibilités et de ses modalités, ce qui répond d'ailleurs à une formule bien classique. La quatrième de couverture le proclame en apogée : « ce roman, résolument classique et ouvertement moderne ». Reste à scruter la portée de ces adverbies de valeur. Pour préciser le terrain de ma lecture, j'ai choisi la notion de représentation comme cible.

Le *Dictionnaire de la langue philosophique* (Foulquié 1978) nous apprend entre autres que 'représentation' signifie :

Proprement et au sens étymologique (en tenant compte du préfixe re) : toutes les diverses façons dont les objets de pensée redeviennent présents à l'esprit ; ou, au sens concret, les objets redevenus présents à l'esprit. (632)

Et une seconde acception se formule : « toutes les façons – la perception incluse – dont les objets peuvent être présents à l'esprit. Pour l'idéaliste absolu » (633). La coïncidence du sujet et de son aperception de la réalité constituent l'essentiel de la phénoménologie. Une citation du *Dictionnaire* insiste (avec un brin de polémique) :

La représentation, contrairement à la signification étymologique du mot, car il faut bien emprunter les mots du sens commun, ne représente pas, ne reflète pas un objet et un sujet qui seraient sans elle : elle est l'objet et le sujet, elle est la réalité même. La représentation est l'être et l'être est la représentation. (Hamelin cité dans Foulquié, 633)²

Or, Jed Martin, en tant qu'artiste, s'applique tout particulièrement à saisir la réalité dans l'œuvre d'art, en *idéaliste absolu*. Remarquons que son père avait cette même aspiration dans sa jeunesse avant de se reconvertir dans la construction des stations balnéaires. Les étapes successives dans la carrière de Jed témoignent de l'évolution de cette odyssée.³ Dans un premier moment ce furent les objets 'industriels' qui étaient rendus dans leur matérialité pure et simple par le moyen de photographies techniquement impeccables, des sortes de 'particules élémentaires' par lesquelles se définit le sujet. L'étape suivante est constituée par les représentations de cartes Michelin, représentations de représentations qui révèlent que, mieux qu'un quelconque direct, la carte saisit l'essence du réel dans l'expérience du sujet. Le sujet découvre qu'il appréhende le monde par ce quadrillage idéal plutôt que selon l'expérience de Fabrice del Dongo à Waterloo. Du moins, c'est la coalition art-philo qui fait mi-

roiter cet idéal. Et Jed est copieusement gratifié : honneur, argent et superbe amante. Pourtant, après les éléments et l'environnement, le retour à la peinture – initiée aux Beaux-Arts – implique concurremment une approche plus directe du sujet. À l'instar des *Vertus* de Giotto que le narrateur de Proust prend comme pont de mire, l'homme et sa fonctionnalité se recouvrent parfaitement, du patron de bistro au chef d'entreprise, et là encore la figure solitaire et le groupement par assemblage se succèdent sans solution de continuité. L'identique arrive ainsi à son ultime illusion dans l'(auto)portrait que Jed, en doublure fantastique, fabrique d'un certain Michel Houellebecq, représenté sur fond de pages manuscrites. Enfin, un laps de temps considérable sert à déplacer la scène dans un certain extratemporel où dans une utopique surimposition mère Gaia l'emporte par l'esthétisation de la hylé (*ὕλη*), l'image rejoignant définitivement la matière première. L'histoire de la vie de Jed Martin se déroule en parallèle avec celle de sa carrière artistique, une vie d'ermite ponctuée de quelques rares relations affectives, en route vers la résignation, la simplification, l'abstraction. Des sorties sporadiques dans un itinéraire que marque plutôt le repli sur le chauffe-eau ou encore à l'intérieur de l'espace concentré d'un domaine soigneusement clôturé.

La représentation, si elle est pleinement exploitée de la sorte au niveau diégétique, semble être pareillement exploratrice dans le processus d'écriture lui-même. Le principe en propose une fluidité, une lisibilité, une répartition exemplaires. Successivement on trouve une entrée (9-31), trois parties (35-123 ; 127-269 ; 273-377) divisées en onze, treize et quatorze chapitres respectivement et un « épilogue » (381-428) ; l'entrée et l'épilogue sont sous-divisés par des blancs avec passage à la page suivante. Alors que la chronologie se développe régulièrement avec un certain nombre d'analepses et d'autre part quelques réflexions proleptiques, l'entrée propose une scène critique signalant la fin (provisoire) de la période des portraits peints et l'épilogue se caractérise par un anachronisme tendant vers l'achronie. Nous sommes catapultés en effet dans un futur virtuel qui se daterait entre 2030 et 2060 approximativement.

Ces manipulations auctoriales et cette stratégie narrative s'accompagnent d'autres composantes de contrôle et de surveillance : ainsi nous sommes guidés par un narrateur anonyme omniscient dont l'autorité ne s'étend pas seulement à scruter l'esprit et l'âme des protagonistes – ce pluriel est attesté par la focalisation subjective non seulement de Jed mais également du commissaire Jasselin – mais qui prolonge donc sa perspicacité dans un avenir de plusieurs décennies. En outre ce narrateur ne manque pas une occasion de diffuser ses opinions personnelles, souvent cyniques, sur l'univers qu'il décrit et les personnages qui le traversent, avec une préférence pour le monde de l'art et le

domaine des média. Cette maîtrise de la narration et de la focalisation vraisemblabilise à volonté l'intrigue et augmente par conséquent la fiabilité idéologique des jugements de valeur. S'y ajoute un mélange savamment dosée de données référentielles contrôlables (géographiques par exemple, permettant de suivre pas à pas les personnages pendant leurs promenades ; ou bien personnelles, en introduisant des noms d'artistes – peintres, auteurs – Beigbeder en tête). Cette organisation prête un air de nécessité à la construction, à la façon des réalisations architecturales utilitaires du père, un aura fataliste. Cette dimension est soulignée et confirmée par les maximes qui parsèment le roman.

Certaines généralités sont mises dans la bouche des personnages (Franz, Jed, son père) ce qui rehausse d'autant le statut des autres du genre « Les petits garçons dessinent des monstres sanguinaires, des insignes nazis et des avions de chasse (ou, pour les plus avancés d'entre eux, des chattes et des bites) des fleurs rarement » (35) ; « [...] au sein d'une espèce sociale l'individualité n'est guère qu'une fiction brève » (127)⁴ ; « Le vieillissement, en particulier le vieillissement apparent, n'est nullement un processus continu [...] » (241). Et Houellebecq se pose vraiment en successeur de La Rochefoucauld quand, en prolongeant cette dernière maxime sur plusieurs lignes, il ponctue son texte de 'nous' : « Lorsque nous rencontrons quelqu'un que nous avons perdu de vue depuis des années, nous avons parfois l'impression qu'il a pris *un coup de vieux* [...] » (241). Les italiques (autre procédé emprunté à Stendhal en particulier) renforcent l'affirmation tout en accentuant le renvoi à Proust (le fameux bal de têtes du *Temps retrouvé*). Ces différentes caractéristiques ne manquent de rehausser l'intérêt persuasif du texte. Et les affirmations au sujet même de la représentation concluent et signent dans un sens la nature apodictique de l'écrit. Les débuts de Jed montrent déjà son désir de totalisation : « rien n'échappait à son ambition encyclopédique, qui était de constituer un catalogue exhaustif des objets de fabrication humaine à l'âge industriel » (41). Il va comprendre néanmoins que cette voie empêchera d'accéder à un « projet créateur » (51). Il va quitter le boulot sériel pour un travail 'à la carte'. C'est une véritable « révélation esthétique » que le regard émerveillé qu'il jette sur la carte Michelin de la Creuse.

L'essence de la modernité, de l'appréhension scientifique et technique du monde, s'y trouvait mêlée avec l'essence de la vie animale. Le dessin était complexe et beau, d'une clarté absolue, n'utilisant qu'un code restreint de couleurs. Mais dans chacun des hameaux, des villages, représentés suivant leur importance, on sentait la palpitation, l'appel de dizaines de vies humaines, de dizaines ou de centaines d'âmes – les unes promises à la damnation, les autres à la vie éternelle. (54)

L'écrivain se mire dans cette extatique expérience qui le transpose à la place de Dieu, maître des essences. Fin fort curieuse de ce passage allant de la sensation partagée (« on sentait ») à une prophétie surnaturelle. C'est d'ailleurs ce que retient le critique du *Monde* : « Non sans une crâne audace, il adopte le point de vue d'un Dieu coparticipant, aux côtés de l'homme, à la (re)construction du monde » (82). La représentation est une authentique création. Dans la série de portraits se continue cette lancée.

On peut constater ainsi que le caractère classique, homogène du roman a été résolument édifié, dressé en barrière protectrice. C'est réglé à la Yourcenar, orchestré en pièce gidienne. Et si la représentation fictionnelle de par sa rhétorique réussit son pari, le message idéologique passe allégrement au bon plaisir du texte.

2. Présenter

Si ainsi un auteur constructiviste a pu être repéré sur la trace de son protagoniste, le lecteur quelque peu attentif aura vite conçu également des soupçons. L'univers de la représentation pleine, de l'homogénéité narrative se fissure un peu partout, des failles quasi imperceptibles mais aussi des brèches énormes. L'épopée prend à l'occasion des allures macaroniques. Bien sûr là encore la main du régisseur peut se détecter : tout en racontant à la manière classique, il distribue ses effets de distanciation, pastichant les classiques ou faisant dévier les procédés traditionnels. C'est de la sorte qu'on peut lire les fameuses expéditions wikipédiennes qui imitent ironiquement les descriptions à la Balzac. Cette dérive se retrouve dans les discours du personnage Houellebecq au sujet de son écriture. La plaisanterie est plutôt lourde par rapport au chien Platon, dernier vestige d'idéalisme, mais ce qu'il dit / écrit ensuite mérite notre attention :

je crois que j'en ai à peu près fini avec le *monde comme narration* – le monde des romans et des films, le monde de la musique aussi. Je ne m'intéresse plus qu'au *monde comme juxtaposition* – celui de la poésie, de la peinture. (258-259)

C'est dans un sens l'ouverture à la paradigmatization, à la parataxe, qui exhibe l'errance d'une littérature de la perte (comme celle de Beckett).

Au niveau diégétique l'idée de la déconstruction se traduit régulièrement en instances de destruction. Tout commence d'ailleurs par un acte destructif *in medias res* : le piétinement de la toile où Jeff Koons et Damien Hirst prônent en figures iconiques et réciproquement manichéistes de l'art moderne. Scène tragi-burlesque où l'ivresse poétique se retourne en acting-out primitif alors que le chauffe-eau surchauffé émet ses sifflements et grondements de

sirène affolée. Ce sera le chef-d'œuvre inconnu de Jed, retour aussi au chaos en tant que source de créativité en délaissant le perfectionnisme narcissique des peintres en question. Au fur et à mesure Jed va gagner beaucoup d'argent, mais parallèlement une perte constante touche sa vie affective. Une première relation amoureuse avec Geneviève se termine quand celle-ci décide de 's'installer', et la principale affaire du livre, celle avec l'élégante et gracieuse Olga, aboutit à une sorte d'impasse. Le roman suggère à ce sujet un traumatisme juvénile qui trouve son origine dans le suicide de la mère. Délaissement du personnage qui peut très bien refléter une problématique plus générale s'étendant à tous les personnages – tous plus ou moins des solitaires, société oblige – y compris le dénommé Houellebecq, ainsi qu'à l'instance narrative et auctoriale. S'y ajoute la perte du père qui préfère l'euthanasie. Jed est poignardé par la brusque rupture de cet ultime lien familial et encore une fois la violence éclate quand il va frapper l'ange de la mort dans la clinique suisse, ange qui peut-être incarne une dernière métamorphose de la mère castratrice. Le manque ainsi se creuse et le désir, par solution de continuité, par perte d'objet petit a, part en vadrouille pour finalement se clauser.

Mais la cassure la plus radicale survient avec l'assassinat de Michel Houellebecq. Jed Martin – je tout-le-monde –⁵ est fasciné par le personnage qui accepte d'écrire une longue introduction de son catalogue et dont il fait le portrait, son dernier portrait. C'est un double qui pousse à l'imitation et dont la mort ouvre la béance qui caractérise la dernière partie du roman. La déconstruction va se généraliser à cette enseigne. À tous les points de vue c'est d'un événement inouï qu'il s'agit. La destruction prend une forme extrême dans cette situation. L'homme a été décapité et son corps a été mis en charpie. Les murs et le sol de la pièce où il est retrouvé sont recouverts des morceaux déchiquetés du cadavre, sauvagement lacéré. Évidemment la plume acérée de l'auteur fait de cette forme d'autodestruction une espèce de cérémonie baroque et grotesque. C'est une forme de déconstruction de l'univers narratif contemporain le plus massivement consommé, celui du roman policier. Mais tout de même le fétichiste a beau proclamer que c'est du simulacre, les miroirs de la reproduction interdite reflètent un reste. L'ambiguïté se retrouve d'ailleurs au niveau narratif : d'abord par l'abîme qui sépare la deuxième et la troisième partie du roman. La lecture semble passer à tout autre chose pour découvrir peut-être dans un stade ultérieur que c'est toujours la même chose, que cette mort-là est partout *en souffrance*, que ce supplément est réellement l'essence.⁶ C'est en effet une autre fiction qui débute avec la troisième partie, un récit de policier qui suit l'optique du commissaire chargé de l'enquête, et pendant une centaine de pages ce détour devient un voyage autonome. Pourtant ce décalage

externe se répète encore à l'intérieur du récit-tiroir : se combinent tant bien que mal une histoire d'horreur marquée de fantastique gore selon la meilleure tradition et que Jean-Christophe Grangé peaufine de nos jours d'une part, et de l'autre les tribulations d'un commissaire pépère au seuil de la retraite et dont l'épouse prépare de bons petits plats – genre Maigret (dans ses beaux jours) dont Jacques Dubois a finement défini l'idéologie rassurante (Dubois 2005).

Déplacements et écrans à volonté, tant que l'auteur risque de s'esquiver. Toutefois il va nous révéler le secret passablement tiré par les cheveux : c'est un chirurgien esthétique cannois collectionneur et pervers qui a commis le crime (et celui-ci est tué à son tour par un truand à son service). Tout un ensemble de points de comparaison entre ce praticien et l'auteur (implicite) culminent dans l'acte esthétiquement garanti de la décollation perfectionniste (à la Roussel) relevant explicitement d'une nature de pervers.⁷ Le docteur crée ainsi des formes monstrueuses à partir d'organismes vivants et organise des entretueries d'insectes dans sa cave ornée de tableaux illustratifs (Francis Bacon ; von Hagens) dont fait partie aussi le portrait de Houellebecq. On peut lire l'acte final comme un retour à l'enfant pervers polymorphe qui se remet dans l'état de morcellement des débuts de la vie, un cheminement au-delà du principe de plaisir. La scène prend un air *unheimlich*, un air d'étrangeté familière, par la combinaison de facteurs 'durs' et de notes ironiques (comme souvent chez Hoffmann par exemple) : ainsi le mort n'est pas (complètement) mort car il rédige ; ne sera enterrée que sa forme miniaturisée ; la police procède au petit quinquin.⁸ Parmi les policiers qui se font surtout remarquer par leur séances de vomissements, un jeune lieutenant fait exception en poursuivant stoïquement sa lecture d'*Aurélia*, et on ne sera pas étonné de voir surgir bientôt sa collègue Aurélie. Clin d'œil pondéré de Houellebecq pour souligner encore le jeu de doubles et de doublures, de mises en scène et de simulacres propres à ce type de fiction et dont il se sert copieusement. N'empêche que cette stratégie consciente, par sa versatilité et sa profusion mêmes crée les conditions d'une perte de contrôle, d'une échappée sur l'inconscient. La construction de l'édifice complet prend une tournure de collage telles les monstres dans le cabinet d'amateur du chirurgien. L'origine en tant que source et point de départ authentique disparaît dans l'enchevêtrement des pièces détachées. Ces suppléments constituent l'origine qui n'a jamais été pure. L'écriture de Michel Houellebecq se détermine comme pot-pourri.

3. Désirer

Cette scène de crime et sa solution extravagante ne sont que lâchement liées en apparence à la partie finale du livre. Cette absence de continuité est obscurcie

par le chevauchement de l'enquête policière sur la partie III et l'épilogue, faisant contrepartie à la transition radicale entre les parties II et III. En fait si cet épilogue est aussi un supplément, il permet également de dépister un autre parallélisme. Le pervers se retrouve schizo et ainsi le personnage combine les deux positions freudiennes opposées en vrai borderline serait-on tenté de dire. La littérature permet d'explorer les virtualités du désir. Le pervers se rétracte dans un geste de reterritorialisation, mais c'est dans ce cadre (le domaine ancestral élargi) qu'il va mener des expériences de déterritorialisation, son œuvre au noir. C'est dans les traités de schizanalyse (notion que développent *L'Anti-Œdipe* et *Mille plateaux*) que Gilles Deleuze expose cette formule positive du désir déchainé. En quoi consiste donc l'activité de Jed dans cette phase de sa vie (qui, répétons-le, se déroule dans un lointain futur hypothétique) ? C'est dans un premier temps de se mettre à l'écart de la dystopie universelle, de la ville mais aussi de la campagne qui est surtout rentabilisée touristiquement. Il se met à enregistrer la poussée des végétaux par le moyen de longues prises de vue. Une fois complétés, ces enregistrements sont combinés dans un montage qui les montre en accéléré – à l'image donc de la chronologie du livre qui saute les décennies. Une seconde étape comprend les représentations d'objets industriels, en fait un retour à sa première étape de créateur.

Jed Martin « avait oublié », c'est en tout cas ce qu'il affirme, ce qui l'avait poussé, après une dizaine d'années uniquement consacrées à la prise de vue de végétaux, à revenir à la représentation d'objets industriels. (423)

Les objets principaux qu'il traite ainsi sont des « cartes-mères d'ordinateurs au rebut » (423). « Afin d'accélérer le processus de décomposition, il les aspergeait d'acide sulfurique » (423), un puissant herbicide. Un procédé ingénieux de surimpression et de montage en accéléré montrera comment les végétaux 'inondent' ces objets détériorés. Il est question de « longs plans hypnotiques où les objets industriels semblent se noyer, progressivement submergés par la prolifération des couches végétales » (425). La *carte-mère* constitue évidemment dans ce contexte une bifurcation entre l'univers technique et les relations familiales.

Alors qu'il régresse physiquement vers un état de nourrisson, ne digérant plus que des laitages, Jed poursuit son travail destructeur en faisant se dégrader dehors par l'impact des éléments les photographies des êtres qui l'ont accompagné tout au long de sa vie. Il procède de la même manière avec des « figurines jouets, représentations schématiques d'êtres humains » (426) s'aidant encore de l'acide sulfurique.

La régression se manifeste également dans ses rêves où passe la série de femmes qui ont compté dans sa vie jusqu'au premier sein dénudé et la découverte subséquente de la masturbation.

Cette alternance de souvenirs et de manipulations techniques, reflétant le processus même des représentations maniées, amène la finale du roman. Au-delà d'une explication historisante (fin de l'ère industrielle) la question est soulevée dans l'ultime paragraphe d'où vient le malaise provoqué par la dissolution des « figurines de type Playmobil » (428). Et le récit se conclut par les phrases suivantes :

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 des plantes. Puis tout se calme, il n'y a plus que des herbes agitées par le vent. Le triomphe de la végétation est total. (428)

La violence qu'on avait repérée à des endroits clé du texte prend ici une forme radicale et rejoint la destruction du début du roman, celle qui vise l'univers ludique de Koons et la création mythique de Hirst. L'exergue emprunté à Charles d'Orléans : « Le monde est ennuyé de moy, et moy pareillement de luy » prédit l'adieu définitif de la fin. Le ruban de Moebius qui caractérise le tombeau imaginé de l'auteur dessine un comparable trajet d'un infini retour du même (319). Ce n'est pas un hasard si Martin interviewé peu auparavant renvoie à ses expériences lors d'un voyage en Allemagne où il a observé la métamorphose du paysage industriel par l'invasion de la forêt. Les dernières images de son œuvre font écho aux [tableaux d'Anselm Kiefer](#) qui lui aussi (en élève de Joseph Beuys) a exemplairement représenté l'ultime confrontation entre civilisation et nature.

Le 'nous' de la dernière page se dit 'désolé' devant l'effacement de 'notre' univers quel que puisse être le statut futur virtuel de ce 'nous'. On retrouve l'impression donnée par le patron qui observe son aquarium à la fin des *Gommes* de Robbe-Grillet. Pourtant au-delà de l'explication historique, au-delà encore d'une formule qui valorise la perte et le manque, se retrace une régression plus complète, bafouant et faisant basculer le principe de plaisir et tout calcul économique (au sens fort et étymologique du terme). Dépassant la voie du père et les avatars d'une carrière d'artiste, Jed Martin revient à l'univers de la mère. D'ailleurs c'est peut-être le père qui lui a montré le chemin à suivre dans un dernier moment car par le choix de sa mort il retourne à

ses premiers élans et la marina se métamorphose en construction à la Piranesi, s'ouvrant sur un espace indéterminé, tel que Jed le découvre en faisant l'inventaire de l'héritage.

La mère n'est plus mentionnée directement dans l'envolée finale, mais métonymiquement l'invasion du maternel est pertinente (laitages, sein, rêves féminins). L'élimination des figurines et le délitage (le terme 'délité' dans la citation ci-dessus peut se lire comme signe de complète dé-œdipisation) des images fait le grand vide ; ce n'est pas seulement le postindustriel mais le posthumain d'un hypothétique 2061. C'est la rencontre de la mort et de ce grand « calme » qui s'instaure. C'est la solution finale où la mère, dont l'absence a fondamentalement influencé la vie entière, trouve enfin une place, dans la permanente dynamique paradoxalement de sa fusion avec le règne végétal. Jed, lui, prend « *congé* d'une vie à laquelle il n'avait jamais totalement adhéré » (426) : la fragilité des attachements permet une déliaison libératrice. Il rejoint de la sorte la mère qui, elle, selon un témoin, au moment de son 'départ' « avait l'air heureuse, incroyablement enthousiaste et heureuse » (215). Dès le début du roman Jed paraît aspirer à l'expérience ultérieure quand il se repose tout en visualisant « des vagues se déroulant lentement, paresseusement, sous un crépuscule mat » (18). Le texte de Houellebecq qui met en scène cette dérive est caractérisé en tant que « gigantesque polype » et l'auteur lui-même aurait « quelque chose d'halluciné » dans le regard (185 et 175).

Ainsi a pu surgir en silhouette, en filigrane, par intermittence, le désir. La grande machine célibataire de Houellebecq, qui se situe dans le prolongement de la hie rousseliennne, de la colonie pénitentiaire de Kafka et de la Mariée de Duchamp, se transforme en machine désirante.⁹ La machine désirante telle que Deleuze la décrit dans *L'Anti-Œdipe* et telle qu'il la précise dans son *Abécédaire*, se situe dans l'immanence (cf. ici même le système de surimpressions) et évolue selon le principe du rhizome (qui nous ramène au végétal). Ce n'est pas seulement le système familial et parental qui est bouleversé de la sorte mais encore l'ordre capitaliste.¹⁰ C'est ainsi que se profile la portée éthique de ce roman en superposition de la dimension esthétique. La terre – se taire.

Notes

1. Pour 'les images' voir www.kochxbos.nl/show/70/jedmartin.
2. La citation provient de l'*Essai sur les éléments principaux de la représentation* d'Octave Hamelin (Paris, PUF, 1952 [1907], 279).
3. 'Odyssée' parce qu'il s'agit bien d'un retour ultérieur aux origines.
4. Est-ce un hasard si ces deux citations se repèrent à la première page des parties I et II ? On pourrait parler d'un 'framing' rhétorique.
5. Comme on sait 'Martin' est le patronyme le plus fréquent en France.
6. Pour la théorie de la suppléance voir entre autres Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, et *Enduring Resistance: Cultural Theory after Derrida / La Résistance persévère : la théorie de la culture (d')après Derrida*, dirigé par Sjef Houppermans, Rico Sneller et Peter van Zilfhout, Amsterdam et New York, Rodopi, 2010.
7. Cf. la décapitation sans perte de sang de Gaïz-dûh dans *Impressions d'Afrique*.
8. Je renvoie à la série policière de Bruno Dumont qui inquiète à sa façon les lois du genre. La dimension *unheimlich* se remarque tout le long de *La Carte et le territoire* par des passages incongrus, étranges qui ponctuent les descriptions réalistes, familières. Ainsi : « Au loin, le dôme du Panthéon était baigné d'une inexplicable lumière verdâtre, un peu comme si des aliens sphériques projetaient une attaque massive sur la région parisienne. Des gens mouraient sans doute, à cette minute même, çà et là, dans la ville » (212).
9. Cf. Michel Carrouges, *Les Machines célibataires*, Paris, Chêne, 1976 [1954].
10. Le sous-titre de *L'Anti-Cédipe* est *Capitalisme et schizophrénie*.

Ouvrages cités

- Jed Martin, *Travail Humain*, Avant-première exposition, [KochXBos Gallery Amsterdam](http://KochXBosGalleryAmsterdam.com), 2016.
- Michel Carrouges, *Les Machines célibataires*, Paris, Chêne, 1976 [1954].
- Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.
- Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Paul Foulquié, *Dictionnaire de la langue philosophique*, Paris, PUF, 1978 [1962].
- Octave Hamelin, *Essai sur les éléments principaux de la représentation*, Paris, PUF, 1952 [1907].
- Michel Houellebecq, *La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010.
- Sjef Houppermans, Rico Sneller et Peter van Zilfhout (dir.), *Enduring Resistance: Cultural Theory after Derrida / La Résistance persévère : la théorie de la culture (d')après Derrida*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2010.