

## LA TENTATION DE L'INCIPIT

---

RELIEF – *Revue électronique de littérature française* 12 (1), 2018, p. 4-15

DOI: [doi.org/10.18352/relief.984](https://doi.org/10.18352/relief.984)

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

This article is published under a CC-BY 4.0 license

---

Les chercheurs s'évertuent de nos jours à montrer que *l'incipit* offre des idées sur ce que développe le roman, et qu'il invite ainsi aux relectures, pour en déceler les significations. Le début du roman *La Carte et le territoire* jouit d'une structure qui lui confère la qualité d'un lieu à la fois thématique et poétique, conditionnant tout le livre. Annonçant la complexité de la problématique envisagée par Houellebecq, les techniques de structure narrative et la nature du discours littéraire, il constitue un élément décisif dans le dialogue auteur-lecteur.

Entre admirateurs et détracteurs Houellebecq est l'un des écrivains français contemporains les plus discutés.<sup>1</sup> Le ton neutre, simple et direct de son écriture, apparemment sans aucun style, constitue une source permanente pour la recherche de son œuvre et une source de controverses. On considère maintenant son style de plus en plus adéquat à l'esprit de l'époque, dissimulant par sa simplicité apparente sa vaste culture dans tous les domaines, comme le soulignent dans leur introduction les directeurs du volume *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq* (Van Wesemael et Viard). Mais la remarque que son style s'éloigne de l'écriture poétique reste quand même une critique à l'adresse de ses romans. Dans *Rester vivant*, Houellebecq explique pourtant son rapprochement de l'écriture poétique. Parmi les conseils donnés aux créateurs de littérature figurent ceux-ci : « Si vous ne parvenez pas à articuler votre souffrance dans une structure bien définie, vous êtes foutu [...]. Croyez à la structure » (15). Et plus loin :

Ne cherchez pas la connaissance pour elle-même ; tout ce qui ne procède pas directement de l'émotion est, en poésie, de valeur nulle. [...] L'émotion abolit la chaîne causale ; elle est seule capable de faire percevoir les choses en soi ; la transmission de cette perception est l'objet de la poésie. (16)

Ces deux passages nous font remarquer que Houellebecq ne néglige pas la transmission de l'émotion poétique. Au contraire il s'en fait un objet grâce

auquel il conduit le lecteur vers la perception des « choses en soi », il l'entraîne dans le dépassement des apparences vers la découverte des sens implicites. Mais pour transmettre cette émotion et pour qu'elle soit perçue par le lecteur dans l'esprit de l'époque, l'écrivain évite la richesse poétique et préfère se servir d'une « structure bien définie » qui, grâce à la rigueur et à la simplicité, va à l'essentiel. Nous nous proposons d'analyser, dans cet esprit, un élément de la structure de ses romans, notamment l'incipit, à partir de l'hypothèse que chez Houellebecq l'entrée dans l'univers de la fiction est un élément décisif du dialogue auteur-lecteur.

Dans *Extension du domaine de la lutte*, *Plateforme* et *Soumission* le début est une entrée *in medias res* dans l'intention d'entraîner le lecteur dans l'acte narratif. Dans *Les Particules élémentaires* et *La Possibilité d'une île* Houellebecq signale sa présence auctoriale par des textes brefs placés au début du récit, remplissant la fonction de base du prologue. Ce sont des avertissements précédant les récits par lesquels il invite le lecteur à déchiffrer les intentions de son acte narratif. D'ailleurs, dans *Les Particules élémentaires*, il utilise même l'intitulé de « Prologue ». Dans *La Carte et le territoire*, le texte du début ne porte pas ce titre, malgré la structure rigoureuse en trois parties et un épilogue, et malgré le soin de l'écrivain d'intituler toutes les autres parties du roman, à part le commencement. Cette négligence apparente s'explique par la particularité du début de ce roman. Le texte qui ouvre le récit dépasse les dimensions d'un prologue ayant lui-même quatre séquences. Dans cette structure, la première, la plus brève, a un contenu différent de celui des trois autres, qui racontent des choses sur la vie et l'activité du personnage principal, le peintre Jed Martin. Cette première partie, qui compte cinq paragraphes, dont le dernier, très bref, est séparé du reste par un espace blanc, nous semble soulever deux questions. La première concerne la manière dont elle révèle les significations du roman en tant que lieu « herméneutique » (Del Lungo 2010, 21). La seconde est relative à la délimitation, qui l'indiquerait comme incipit, car, contrairement à l'ancienne rhétorique, la critique littéraire actuelle désigne par incipit un « fragment variable du texte délimité par une rupture significative » (Arnaud, 74).

Dans son ensemble, ce début du roman introduit le protagoniste, le peintre Jed Martin présenté dans l'exercice de son métier. En même temps la présence auctoriale se fait sentir à travers un jeu des perspectives narratives, celle du narrateur interférant avec celle du personnage.

### **L'entrée dans le récit**

La perspective narrative est celle qui ouvre le livre présentant deux personnages entre lesquels il semble y avoir un désaccord. C'est une entrée qui paraît aller

au cœur du récit. Grâce au conflit présumé et à l'habitude de Houellebecq d'entrer directement dans la fiction, les deux personnages, qui ne sont pas d'ailleurs son invention, pourraient être désignés comme protagonistes du récit. Il s'agit de deux artistes célèbres contemporains, l'Américain Jeff Koons et l'Anglais Damien Hirst, dont les œuvres illustrent le dernier cri de la mode en matière d'arts plastiques. Réputés grâce à leurs productions artistiques fantaisistes, dont les matériaux dépassent les exigences de l'art qu'ils représentent, ils sont aussi célèbres par le profit rapporté par leurs œuvres, digne de véritables hommes d'affaires. Houellebecq les introduit ainsi dans le premier paragraphe de roman dont la description est prééminente :

Jeff Koons venait de se lever de son siège, les bras lancés en avant dans un élan d'enthousiasme. Assis en face de lui sur un canapé de cuir blanc, partiellement recouvert de soierie, un peu tassé sur lui-même, Damien Hirst semblait sur le point d'émettre une objection ; son visage était rougeaud, morose. Tous deux étaient vêtus d'un costume noir – celui de Koons, à fines rayures –, d'une chemise blanche et d'une cravate noire. Entre les deux hommes, sur la table basse, était posée une corbeille de fruits confits à laquelle ni l'un ni l'autre ne prêtait aucune attention ; Hirst buvait une Budweiser Light. (9)

Les deux artistes semblent se trouver dans un moment de tension, de possible dispute, situation qui pourrait réclamer une suite événementielle. Cependant, l'écrivain, qui, avec ses autres romans, nous avait déjà habitués à son ironie subtile, y recourt à nouveau. Comme dans la plupart des cas, lorsqu'il l'utilise, Houellebecq se sert de l'ironie comprise dans le sens étymologique d'interrogation, ouverte à des réponses, à des dénonciations, tout en désignant ainsi son écriture comme indissociable d'un horizon réceptif. Le lecteur est invité dès ce premier paragraphe de *La Carte et le territoire* par un style simple et direct à entrer dans le jeu de l'implicite.

À un simple abord, l'opposition entre l'« élan d'enthousiasme » de Jeff Koons et l'attitude non-participative de Damien Hirst dénonce le contraste entre les manifestations frénétiques des Américains et la rigueur glaciale des Britanniques. La scène s'enrichit de significations avec la description des vêtements des deux artistes et des meubles qui se trouvent dans la pièce. Dans la description des vêtements, l'accent est mis sur la ressemblance des deux tenues : costume noir, chemise blanche et cravate noire, qui font penser à l'appartenance des deux artistes au monde des hommes d'affaires. Indirectement, Houellebecq invite le lecteur à comprendre une perte d'identité réclamée par des exigences qui uniformisent les membres d'une même catégorie. Il y a néanmoins un détail subtilement introduit par l'écrivain, qui distingue Jeff Koons de Damien Hirst : les « fines rayures » de son costume suggèrent un

raffinement qui lui est propre, ce qui ouvre une brèche vers des significations moins visibles.

La description du canapé en « cuir blanc partiellement recouvert de soie » sur lequel est assis Damien Hirst indique d'une façon évidente l'opulence dans laquelle l'artiste est vauté. Mais continuant avec le passage « Damien Hirst semblait sur le point d'émettre une objection ; son visage était rougeaud, morose », Houellebecq montre comment une structure peut devenir suggestive et faciliter poétiquement le passage du visible à l'invisible. Deux phrases de nature différente sont juxtaposées par un point-virgule. Parlant d'une prise de position possible de Hirst face à Koons, la première semble continuer le récit, révélant sa nature narrative. La deuxième, de nature descriptive, représente un détail du visage de Hirst et son expression de mécontentement qui sous-entend son attitude contrariée face à l'emportement de son confrère. Deux attitudes opposées prennent ainsi contour dans le monde de l'art, l'une représentée par la passion, la frénésie, et l'autre par la passivité, l'inertie et le confort. Ce sera du point de vue de cette opposition entre l'art authentique – expression de la vérité humaine – et l'art commercial que le monde de l'art sera discuté par Houellebecq dans son roman.

L'écrivain continue le premier paragraphe du roman et l'achève avec un nouveau passage construit sur le même principe de structure, par la juxtaposition de phrases à l'aide du point-virgule : « Entre les deux hommes, sur la table basse, était posées une corbeille de fruits confits à laquelle ni l'un ni l'autre ne prêtait aucune attention ; Hirst buvait une Budweiser Light » (9). Cette fois la première phrase est descriptive. L'indication expresse de l'écrivain que les deux artistes ne prêtent aucune attention à la corbeille de fruits confits est porteuse de signification. Le désintérêt manifesté par eux pour ces délices souligne visiblement l'importance qu'ils accordent à leur entretien, mais, par son truchement, ressort l'intention de Houellebecq de diriger l'attention du lecteur sur le conflit qu'il met en scène. La deuxième phrase narrative, « Hirst buvait une Budweiser Light », introduit un détail qui ne semble pas en rapport avec le conflit. Cette précision rompue du fil descriptif, apparemment insignifiante, est néanmoins importante pour préparer la description de l'endroit où se trouvent les deux artistes. Comme la Budweiser est la bière la plus consommée aux États-Unis, nous pourrions en effet penser que leur rencontre a lieu sur ce territoire.

### **La présentation du cadre**

Le deuxième paragraphe du roman, essentiellement descriptif, se rapporte à l'espace dans lequel se trouvent les deux personnages :

Derrière eux, une baie vitrée ouvrait sur un paysage d'immeubles élevés qui formait un enchevêtrement babylonien de polygones gigantesques, jusqu'aux confins de l'horizon ; la nuit était lumineuse, l'air d'une limpidité absolue. On aurait pu se trouver au Qatar, ou à Dubaï ; la décoration de la chambre était en réalité inspirée par une photographie publicitaire, tirée d'une publication de luxe allemande, de l'hôtel *Emirates* d'Abu Dhabi. (9)

La configuration de la pièce, avec sa grande baie vitrée, de même que la vue qui donne sur des immeubles élevés, tout cela associé à l'origine américaine de Koons, semblent effectivement placer la rencontre des deux artistes aux États-Unis. La question qui se pose est si Houellebecq est vraiment intéressé à une précision spatiale. « On aurait pu se trouver au Qatar, ou à Dubaï », constate le narrateur. L'emploi du verbe au conditionnel passé souligne l'idée d'imprécision du lieu. L'image de l'espace perd son authenticité et devient possible, ou plutôt imaginable, sans localisation précise. Cette idée est traduite aussi par la décoration de la chambre dans laquelle se trouvent les deux artistes. L'auteur souligne qu'elle est « inspirée par une photographie publicitaire, tirée d'une publication de luxe allemande », représentant « l'hôtel *Emirates* d'Abu Dhabi ». Il accentue ainsi l'idée qu'au lieu de faire la publicité de l'espace d'où elle provient, la revue allemande propose la photographie d'un espace à la mode, destination privilégiée du tourisme mondial. Tout concourt, dans la description du lieu où se trouvent les deux artistes, à souligner la perte de l'identité de l'espace, l'intention de l'écrivain étant de mettre ainsi en évidence la confusion dans laquelle plane l'homme moderne. Son désir de se trouver partout rend incapable l'homme de notre monde contemporain de se trouver dans un lieu qui l'individualise.<sup>2</sup> L'incipit de *La Carte et le territoire* est ainsi tout différent des débuts du roman traditionnel qui, comme chez Balzac, préparaient l'entrée du personnage avec sa situation sociale et son portrait physique et moral.

Houellebecq exploite ici la dualité de l'ironie, notamment la tendance de railler jusqu'au sarcasme les choses et, en même temps, d'en exprimer la compréhension (cf. Gardes et.al.). Il tourne ainsi en dérision la rage de voyager de nos jours d'un point de vue qui revisite avec humour la tentation d'évasion dans le paysage exotique, emblématique pour l'âme romantique, interprétée comme phénomène de mode de l'âme moderne. Dans l'espace du roman, ce goût du voyage de l'homme moderne est raillé par le succès des photographies exposées par Jed Martin, qui, dans la première période de son activité artistique prend pour sujet de ses créations les cartes Michelin. Mais en même temps le sens implicite de l'ironie renvoie à la compréhension de la condition humaine dans la société de consommation marquée par l'incapacité de l'être humain de

trouver son lieu dans le monde. Toujours par le biais de l'ironie adressée à la publication allemande, Houellebecq met aussi en discussion l'état de l'imaginaire artistique, et fait comprendre qu'il est menacé de perdre son caractère spécifique à cause de l'épanouissement de l'art publicitaire imposé par l'aspect commercial de la vie moderne. C'est sous ces auspices qu'il va présenter dans son roman le devenir artistique de Jed Martin. Soulignant dans le premier paragraphe du livre la ressemblance des grandes villes du monde à cause de l'uniformisation architecturale, l'écrivain suggère aussi la dépréciation de l'art dans notre société contemporaine par l'uniformisation de l'expression, ce qui l'empêche d'exprimer la vérité et la singularité humaine. Cette idée est accentuée dans le troisième paragraphe du début du roman.

### **La recherche de la vérité humaine**

Dans le troisième paragraphe du commencement de son livre, Houellebecq dévoile le moyen technique dont il se sert pour dénoncer cette crise de l'art dans notre monde contemporain. La scène du conflit des deux artistes plastiques, qui semblait être authentique, s'avère être une image représentée sur la toile inachevée d'un peintre surpris au cours de sa création. L'écrivain confère ainsi aux deux premiers paragraphes de son roman la valeur de récit spéculaire. Ce procédé de mise en abyme est associé à un enrichissement de perspectives narratives, par l'introduction du discours indirect libre. Houellebecq suggère avec subtilité l'ambiguïté de la perspective narrative en faisant le narrateur nommer le peintre familièrement par son prénom, Jed, bien que celui-ci apparaisse pour la première fois dans l'espace du livre : « Le front de Jeff Koons était légèrement luisant ; Jed l'estompa à la brosse, se recula de trois pas. », note-t-il (10). Ce genre de relation donne au narrateur et au personnage le droit de se prêter à tour de rôle la voix narrative. Ainsi, exaspéré par l'inachèvement de son œuvre, le peintre se distancie-t-il de ses personnages avec ironie et sarcasme et imite, dans le premier paragraphe du livre, la manière du narrateur de regarder et de railler Hirst et son apparence typiquement britannique :

Hirst était au fond facile à saisir, on pouvait le faire brutal, cynique, genre « je chie sur vous du haut de mon fric » ; on pouvait aussi le faire *artiste révolté* (mais quand même riche) poursuivant un *travail angoissé sur la mort* ; il y avait enfin dans son visage quelque chose de sanguin et de lourd, typiquement anglais, qui le rapprochait d'un fan de base d'Arsenal. (10)

En écrivant en italiques les deux syntagmes : *artiste révolté* et *travail angoissé sur la mort*, Houellebecq rend l'ironie encore plus perçante et plus virulente, visant un double objectif : railler l'artiste mais aussi les critiques d'art de notre monde

contemporain. Les mots en italiques sont des citations du langage bombastique et vidé de sens que les critiques utilisent pour proclamer des artistes et les imposer au public.

La voix narrative, en revanche, renonce à la perspective ironique. Elle manifeste même de la compréhension pour le peintre qui se trouve dans un moment de manque d'inspiration : « Il y avait décidément un problème avec Koons » (10) constate-t-elle. Par l'enchevêtrement des perspectives narratives, Houellebecq cherche une explication à ce moment de manque de créativité. Usant du discours indirect libre, il explique par la voix du peintre que le visage de Hirst est facile à lire parce qu'il est typique pour la catégorie d'artiste-homme d'affaire et commerçant : « En somme il y avait différents aspects, mais que l'on pouvait combiner dans le portrait cohérent, représentable, d'un artiste britannique typique de sa génération » (10). La brèche ouverte vers des significations moins visible par la différence délicate entre les costumes des deux artistes est approfondie dans ce paragraphe. Cette fois il ne s'agit plus d'un détail d'aspect extérieur comme les fines rayures de l'étoffe, mais d'un aspect essentiel de l'intérieur de l'âme humaine. À la différence de Hirst, représentant « typique de sa génération », Koons « semblait porter en lui quelque chose de double, comme une contradiction insurmontable entre la rouerie ordinaire du technico-commercial et l'exaltation de l'ascète » (10). La voix qui fait cette remarque n'est plus celle du narrateur, comme dans le cas précédent, mais celle de l'artiste dans l'exercice de son acte créateur, qui se trouve devant deux questions importantes que celui-ci soulève : ce que l'art doit transmettre et comment il doit le faire. Comme rien n'individualise l'artiste britannique, son portrait a été facile à réaliser car son visage ne traduit que la réalité visible, socio-commerciale du monde contemporain.

En revanche, le peintre n'arrive pas à réaliser le portrait de Koons car il ne maîtrise pas la technique de transmettre ce quelque chose qui échappe aux apparences, ce qui se trouve au-delà du visible. Cette question constitue le noyau de la problématique du livre. Les entretiens avec Houellebecq-personnage, entretiens entre artistes, aident Jed Martin à comprendre en quoi consiste la transmission de l'énigme humaine, dont la représentation du regard est la clé de la réussite : « Il y a quelque chose dans votre regard, je ne saurais pas dire quoi, mais je crois que je peux le transcrire... » (169), dit le peintre à l'écrivain dont il désire réaliser le portrait. Houellebecq révèle ainsi l'idée centrale de sa poétique : par la maîtrise des moyens artistiques, l'art peut dépasser les apparences pour accéder à la vérité humaine.

La phrase qui exprime le geste de Koons de se lever « de son siège les bras lancés en avant dans un élan d'enthousiasme », avec laquelle s'ouvre le livre,

est reprise une deuxième fois. Le geste intempestif de l'artiste traduit l'extase provoquée par une découverte et la hâte de la faire connaître à son confrère. Il dissimule ce que Houellebecq attend du créateur d'art : la prise de conscience de sa mission et son engagement artistique par la voie de la communication interhumaine. Cette suggestion placée dans l'incipit sera illustrée dans le roman par les trois entretiens entre Jed Martin et Houellebecq-personnage, dont l'importance est révélée toujours par un moyen structurel : ils sont placés au centre du livre, occupant une bonne partie du deuxième des trois chapitres.

Dans ce troisième paragraphe de l'incipit, l'ironie, bien qu'élément de structure du discours, comme on a pu le remarquer dans les deux premiers paragraphes, n'apparaît qu'à la fin, pour renforcer l'idée d'inutilité du geste de Koons. Cela accentue le jeu de la perspective narrative qui passe du côté du narrateur :

Cela faisait déjà trois semaines que Jed retouchait l'expression de Koons se levant de son siège, les bras lancés en avant dans un élan d'enthousiasme comme s'il tentait de convaincre Hirst ; c'était aussi difficile que de peindre un pornographe mormon. (10)

La dualité de l'ironie est ici encore plus évidente. Sarcastique à l'adresse des artistes qui sont incapables de comprendre leur devoir et le vrai contenu de l'art, elle laisse transparaître l'amertume de l'écrivain causée par l'absence de communication entre eux. Ce fait qui caractérise l'art dans notre monde contemporain, est encore un aspect qui s'aligne sur la problématique du livre.

En même temps, la « contradiction insurmontable entre la rouerie ordinaire du technico-commercial et l'exaltation de l'ascète » qu'exprime le personnage en train d'être portraituré introduit l'aspect social de la problématique du livre. La contradiction est insurmontable parce qu'elle oppose la ruse malhonnête de la société de consommation et la volonté que l'on doit s'imposer pour accéder à la vie spirituelle. Par l'entrelacement de voix narratives, dans ce troisième paragraphe du début de son roman, Houellebecq montre que l'édification de la conscience artistique est d'autant plus difficile que l'expression de la sincérité et de la sensibilité de l'âme se trouvent en contradiction avec la rouerie de l'économie de marché.

### **La création artistique ou la conscience du métier**

Le quatrième paragraphe du début du livre signale justement les conséquences de l'absence de conscience du métier dans l'acte créateur, dont le résultat principal serait la perte du contenu de l'art. Le paragraphe commence ainsi :



Il avait des photographies de Koons seul, en compagnie de Roman Abramovitch, Madonna, Barack Obama, Bono, Warren Buffett, Bill Gates... Aucune ne parvenait à exprimer quoi que ce soit de la personnalité de Koons, à dépasser cette apparence de vendeur de décapotables Chevrolet qu'il avait choisi d'arborer face au monde [...]. (10)

Pour la réalisation d'un portrait, le peintre créé par Houellebecq utilise la pratique moderne qui renonce aux séances de pose et s'inspire des photographies. Dans le cas de Koons, les photos qu'il a à sa disposition, présentent son sujet soit seul, soit en compagnie d'une personne. Ceux qui l'accompagnent sont des personnalités réelles des plus marquantes, appartenant aux domaines les plus variés de notre vie contemporaine : le monde des affaires, des multimilliardaires, du sport, des stars, de la vie politique, des rockers. À leurs côtés, Koons n'arrive pas à dépasser son apparence de « vendeur de décapotables Chevrolet », par conséquent son apparence d'homme d'affaires. Les points de suspension utilisés par l'écrivain à la fin de la phrase qui énumère ces personnalités pourraient suggérer l'absence d'un représentant du domaine de l'art auprès de Koons pour l'aider à changer d'apparence. Houellebecq valide cette suggestion placée au début de son récit en montrant la communication qui s'établit par la voie affective et spirituelle entre le peintre et l'écrivain. Ayant l'occasion de se poser des questions sur son acte artistique grâce aux entretiens avec un autre artiste, le peintre arrive à se comprendre comment créateur d'art qui sait donner du sens à l'invisible.

Il est ainsi à remarquer que dans ce passage Houellebecq fait une distinction pareille à celle que faisait Proust entre un moi social, visible aux autres et un moi intime et sensible qui est celui du créateur d'art.<sup>3</sup> L'écrivain de notre monde contemporain parle d'un moi à « arborer face au monde » et d'un moi caché, qui exprime « l'exaltation de l'ascète ». De même que son prédécesseur, il considère que le devoir de l'artiste est de trouver les modalités pour faire surgir ce second moi, qui lui confère son identité de créateur et lui ouvre l'accès à la réalité artistique. En recourant à l'exemple de l'art photographique, son personnage explique ce qui empêche l'artiste d'y accéder, mettant ainsi en cause le principe de base qui déclenche tout acte créateur : la transformation du réel en art :

[...] depuis longtemps d'ailleurs les photographes exaspéraient Jed, en particulier les *grands photographes*, avec leur prétention de révéler dans leurs clichés la *vérité* de leurs modèles ; ils ne révélaient rien du tout, ils se contentaient de se placer devant vous et de déclencher le moteur de leur appareil pour prendre des centaines de clichés au petit bonheur en poussant des gloussements, et plus tard ils choisissaient les moins mauvais de la série, voilà comment ils procédaient, sans exception, tous ces soi-disant *grands photographes* [...]. (11)

L'ironie, noyau structurel de ce passage, est exprimée par le point de vue du peintre, pour donner plus de poids à la technique de la mise en abyme. Par le truchement de son personnage qui critique la manière photographique de représenter le réel, l'écrivain met en évidence son point de vue sur la transmission de l'art par l'acte créateur. Ce qui exaspère le peintre et vers quoi est dirigée l'ironie, est l'indifférence des photographes devant les personnes qu'ils prennent en photos ; ils se contentent de manipuler leur appareil excluant toute communication avec ceux-ci, ce qui exclut par conséquent toute occasion d'accéder à leur vie intérieure pour arriver à la reproduire. La structure de l'ironie est cette fois accentuée par la forme graphique de l'écriture en italiques. Soulignant par ce procédé les deux notions : *grands photographes* et *vérité* Houellebecq dévoile l'idée phare de sa conception artistique : la transmission de la vérité humaine. La notion *grands photographes* a une double portée ironique : d'une part elle raille les artistes orgueilleux qui ne s'intéressent pas à la transmission d'un sens par leurs créations et pratiquent l'art sans tenir compte de « la vérité de leurs modèles ».

D'autre part, précédé de l'expression « soi-disant », la même notion ironise le langage des critiques qui encensent les artistes pour des raisons publicitaires, sans comprendre le contenu de leur art. L'élément commun, dénoncé dans les deux cas, est l'incompréhension du sens de l'art par ceux qui prétendent appartenir à ce domaine, mais qui sont dépourvus de la qualité principale pour y appartenir : la créativité. Houellebecq souligne cette idée par une comparaison d'une ironie mordante à l'adresse des photographes : « Jed en connaissait quelques-uns personnellement et n'avait pour eux que mépris, il les considérait tous autant qu'ils étaient comme à peu près aussi créatifs qu'un Photomaton » (10). Indirectement, cette ironie fait comprendre que l'esthétique houellebecquienne est fondée sur l'idée de l'insuffisance de la *mimesis* dans la transmission de la vérité humaine. Cela ne peut se corriger que si tout procède « directement de l'émotion », comme disait l'écrivain dans *Rester vivant*. La participation affective de l'artiste « est seule capable de faire percevoir les choses en soi », d'accéder à la vérité, comme il le soulignait toujours dans cet art poétique. Cette idée est soutenue dans le roman par le lien affectif établi entre les deux artistes du roman, qui ont appris à se comprendre, lien grâce auquel le peintre réussit le portrait de l'écrivain.

### **La délimitation de l'incipit**

Le cinquième et dernier paragraphe de l'incipit est introduit par un espace blanc, inexistant entre les autres paragraphes, délimitant ceux-ci comme une unité. Il ne compte que quelques lignes : « Dans la cuisine, quelques pas derrière

lui, le chauffe-eau émit une succession de claquements secs. Il se figea, tétanisé. On était déjà le 15 décembre » (11). La perspective narrative revient exclusivement au narrateur, qui commence le récit du livre en plongeant l'artiste dans la réalité la plus ordinaire : son chauffe-eau menace de tomber en panne et de le priver du confort de la chaleur en plein hiver. L'emploi du passé simple – le temps des paragraphes précédents était l'imparfait de description – indique le passage à la narration. On assiste également à un changement spatial, on passe de l'atelier du peintre à la cuisine. Ces indices, de même que l'insertion de l'espace blanc, signalent clairement la fin de l'incipit, le délimitant en conséquence aux quatre premiers paragraphes du roman.<sup>4</sup>

### **Conclusion**

L'incipit du roman *La Carte et le territoire*, s'avère être un lieu à la fois thématique et poétique. Il annonce la complexité de la problématique envisagée par Houellebecq axée sur la question de l'art : la mission de l'art et de l'artiste, dans notre société contemporaine économico-commerciale, et l'esthétique de la création artistique. Ce dernier aspect ressort du caractère rigoureux de la structure, qui se présente comme un tout dont chacun des quatre paragraphes est porteur d'un élément de la poétique du roman dans l'acception houellebecquienne : l'importance de la fiction, le cadre propre à notre société contemporaine, le contenu de la démarche esthétique, qui est la recherche de la vérité, et la création artistique assumée comme métier. Le procédé de la mise en abyme dévoile l'intention de l'écrivain de parler de son art. Au niveau poétique, l'incipit illustre la nature du discours littéraire structuré sur l'ironie dont le rôle est de guider l'acte de la lecture vers la découverte des réponses aux questions lancées par l'auteur. Dans l'incipit de ce roman, Houellebecq atteste l'idée que l'ironie est le meilleur terrain où l'écrivain et le lecteur se rencontrent. C'est le lieu qui peut transformer le lecteur en restaurateur d'implicite. De ce point de vue, l'incipit du roman *La Carte et le territoire* prend la forme d'une provocation, d'un défi lancé par Houellebecq à son lecteur, afin de l'entraîner dans le combat de la reconnaissance, au cours de la lecture, de tout ce qu'il lui avait offert au début, sous une forme concentrée.

## Notes

1. Dans l'introduction au volume *Michel Houellebecq sous la loupe* les codirectrices du livre, Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael soulignent le grand intérêt soulevé par l'œuvre de Michel Houellebecq auprès du public tout en regrettant le peu d'attention que lui accorde la critique universitaire.
2. La question de la surmodernité concernant l'uniformisation – comme, par exemple, la chaîne hôtelière aux chambres interchangeables –, appelée par l'anthropologue Marc Augé *non-lieu* est présente dans les livres de Houellebecq.
3. Proust considère qu'« un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir » (157).
4. Dans *L'Incipit romanesque* Andrea Del Lungo analyse le statut et les fonctions de l'incipit réalisant une poétique de cet élément de structure romanesque. Il propose quelques critères qui signalent la fin de cette partie de début du roman : les indications de l'auteur, de type graphique ou l'insertion d'un espace blanc; la présence d'effets de clôture dans la narration (« Donc... », « Après ce préambule/cette introduction... », etc.) ; le passage d'une narration à une description et vice-versa ; un changement de voix ou de niveau narratif ; un changement de focalisation ; la fin d'un dialogue ou d'un monologue (ou bien le passage à un dialogue ou à un monologue) ; un changement de la temporalité du récit ou de sa spatialité.

## Ouvrages cités

- Philippe Arnaud, « Colette a-t-elle appris à écrire ? ou les incipit (1935-1954) », dans *Cahiers Colette*, 19, Actes du IV<sup>e</sup> Colloque International de Saint-Sauveur-en-Puisaye, mai 1997.
- Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael, *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2007.
- Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003.
- Andrea Del Lungo (dir.), *Le Début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- Joëlle Gardes Tamine, Christine Marcandier et Vincent Vivès (dir.), *Ironie entre dualité et duplicité*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2007.
- Michel Houellebecq, *La carte et le territoire*, Paris, J'ai Lu, 2012 [2010].
- Michel Houellebecq, *Rester vivant*, Paris, J'ai Lu, 2016 [1991].
- Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1968 [1954].
- Sabine van Wesemael et Bruno Viard (dir.), *L'Unité de l'oeuvre de Michel Houellebecq*, Paris, Classiques Garnier, 2013.