

Lecture préraphaélite de *La carte et le territoire* de Michel Houellebecq



Cynthia Biron Cohen

Université ouverte d'Israël
cynthiatush@gmail.com

Reçu le 27-06-2013/Accepté le 11-09-2013

Résumé

La carte et le territoire de Michel Houellebecq (2010) présente un rapprochement explicite avec le préraphaélisme. Né au Royaume-Uni en 1848, ce mouvement artistique, anticonformiste et critique a une influence d'autant plus importante sur les protagonistes, l'architecte Jacques Martin et son fils, le peintre Jed Martin, qu'il propose une philosophie de l'art étroitement liée à une pensée historique et sociale. Profondément concernés par l'état physique et social de la société, ceux-ci expriment aussi une contre-culture dotée d'une perspective critique à l'égard de la civilisation contemporaine, perçue comme dégénérée et décadente. Se rejoignant et se recoupant, la vision du monde des préraphaélites et celle du récit favorise de part et d'autre une prise de conscience de la réalité artistique, matérialiste et industrielle.

Mots-clés : art, anticonformisme, société, commercialisation, critique

A pre-Raphaelite reading of Michel Houellebecq's *The Map and the Territory*

Summary

Michel Houellebecq's *The Map and the Territory* (2010) dedicates large portions of text to the pre-Raphaelite movement, which was born in the United Kingdom in 1848, and makes an explicit connection between this nonconformist, artistic movement and the novel's protagonists: the architect, Jean-Pierre Martin, and his son, the painter Jed Martin. In this article I examine the profound influence of pre-Raphaelite ideology on the narrative and theme of the novel. It is a philosophy of art that is directly linked with contemporary socio-historic thought and is deeply concerned with the physical and moral condition of society. It also presents a critical countercultural perspective with regard to contemporary civilization. The pre-Raphaelite worldview and that of *The Map and the Territory* merge and separate, foregrounding the novel's awareness of artistic, material and industrial reality.

Keywords : art, anti-conformism, society, commercialization, criticism

Dans *La carte et le territoire* de Michel Houellebecq, paru en 2010, une rencontre particulière a retenu notre attention. Il s'agit d'une soirée de Noël pendant laquelle l'architecte Jacques Martin, et son fils, le peintre Jed Martin, s'entretiennent. La conversation entre les deux hommes est d'autant plus cruciale qu'elle se présente d'abord comme le monologue testamentaire d'un père mourant. De plus, elle révèle une vision idéologique de l'art et de la vie aux résonances préraphaélites qui se répercutent à travers le récit entier.

Le rapprochement entre ce roman et les préraphaélites est loin d'être fortuit si l'on considère que, de part et d'autre, il est question de l'inquiétant état physique et moral de la société.

Né au Royaume-Uni en 1848, le préraphaélisme est un mouvement artistique qui se distingue par son anticonformisme académique victorien, son dédain pour la banalité et le conventionnel, son aspiration à la beauté, à la simplicité, à la franchise et à la spiritualité. Rendre à l'art son but fonctionnel, tout en étant moral et esthétique compte parmi leurs principales intentions. Traversé pourtant par des paradoxes, le peintre et poète Dante Gabriel Rossetti (1828-82) se veut réaliste tout en proposant un univers imaginaire et idéalisé, bien loin du réalisme préconisé. Cette perception englobe à la fois une appréhension instinctuelle et morale de la beauté, ainsi qu'une imagination capable de reproduire au-delà des formes extrêmes, l'essence interne des choses. Dénonçant le côté aliénant et inhumain du monde industriel, William Morris (1834-96) et John Ruskin (1819-1900), quant à eux, sensibles à la nature et aux questions éthiques et sociales, préconisent une vision morale de l'art. Ils appellent à un retour à la simplicité, à la décroissance et à la spiritualité. Ces réflexions débouchent sur une philosophie de l'art, liée elle-même à une pensée historique et sociale.

Mon étude se propose de s'interroger sur l'importance et l'influence de ces préraphaélites dans les conceptions idéologiques et artistiques de l'univers romanesque de *La carte et le territoire* en dégagant les schèmes suivants : l'anticonformisme, les paradoxes entre la réalisation et l'utopie et le rapport entre l'écriture et la peinture. En me référant principalement à Meier (1972) qui considère les artistes préraphaélites autant comme des critiques d'art que des critiques de la société, je cherche à montrer que sous les apparences d'une biographie policière, ce roman relève aussi de la critique engagée et dénonciatrice.

Un anticonformisme académique

Hérétiques à la doxa, Jean-Pierre Martin et Jed partagent une vision non dogmatique de l'art. Plus poète que théoricien, le premier, à l'instar de William Morris, est un personnage complexe qui d'une part s'oppose au commercialisme capitaliste, mais qui néanmoins continue de l'entretenir. Architecte consacré, il construit des « *résidences balnéaires à la con pour des touristes débiles, sous le contrôle de promoteurs foncièrement malhonnêtes et d'une vulgarité presque infinie* » (Houellebecq, 2010 : 215). Cette formulation aussi explicite que révélatrice laisse transparaître l'insatisfaction professionnelle d'un homme aigri, obligé de se plier aux exigences de philistins corrompus. Mais dans sa jeunesse il avait nourri d'autres ambitions que de s'occuper de « *problèmes techniques* » et « *financiers* » (Houellebecq, 2010 : 219). A cette époque de l'après-guerre, étudiant aux Beaux-arts de Paris, il s'inscrit en faux avec quelques amis contre le courant architectural prévalant de Le Corbusier et Van der Rohe. Aux antipodes de l'industrialisation du bâtiment et des fabrications standardisées d'équipement en série que propose Le Corbusier dans les années 1950 et de l'architecture de grands bâtiments de verre d'acier et de béton de Van der Rohe que Jean-Pierre Martin qualifie de « *sans intérêt* »

et laid », voire d' « immonde » (Houellebecq, 2010 : 225), celui-ci présente une approche non fonctionnaliste et une esthétique novatrice. A un immeuble d'habitation conventionnel il propose :

une sorte de réseau neuronal, où les cellules habitables étaient séparées par de longs passages incurvés, couverts ou à l'air libre, qui se ramifiaient en étoile. Les cellules étaient de dimension très variables, et de forme plutôt circulaire ou ovale [...]. [Une] absence totale de fenêtres ; les toits, par contre, étaient transparents. Ainsi, une fois rentrés chez eux, les habitants de la cité n'auraient plus aucun contact visuel avec le monde extérieur - à l'exception du ciel. (...) Ce qui frappait d'abord [l'intérieur des habitations] était l'absence quasi totale des meubles - rendue possible par l'utilisation systématique de petites différences de niveau dans la hauteur du sol. Ainsi, les zones de couchage étaient des excavations rectangulaires, d'une profondeur de quarante centimètres, on descendait dans son lit au lieu d'y monter. De même, les baignoires étaient de grandes vasques rondes, dont le rebord était situé au niveau du sol. (Houellebecq, 2010 : 404-5)

Transformant profondément la substance physique du bâtiment, Jean-Pierre Martin redéfinit l'utilisation de l'espace et de la figuration en prenant le contre-pied du courant dominant. Loin d'être fondée sur l'expérience concrète et sur la pensée théorique ou encore sur l'essence du passé, l'idée de modification se présente ici sous une forme radicale présupposant la substitution de l'existant. Elle réinvente ce dernier à travers un langage résolument nouveau qui refuse toute continuité stylistique avec l'architecture du passé. Balayant les dogmes esthétiques, Jean-Pierre Martin crée une architecture qui répond d'une part aux nécessités humaines (il y a des « zones de couchage » et des « baignoires ») tout en requalifiant la géométrie interne de l'habitat qui aura pour conséquence d'entraîner de nouvelles habitudes socioculturelles de l'habitant (« on descendait dans son lit au lieu d'y monter »). Avec ces nouveaux espaces de référence (« les zones de couchage étaient des excavations rectangulaires »), il tend à modifier, par le biais de l'intervention architecturale, le vocabulaire gestuel de la civilisation. « L'absence quasi totale des meubles » et des « fenêtres » exprime elle aussi une nouvelle tendance de requalification de l'existant et de reconversion industrielle, qui remet en question les conventions généralement rattachées à ces éléments de construction.

C'est peut-être par souci de bannir tout ce qui est inutile, comme William Morris, que Jean-Pierre Martin élimine les meubles. Associés à l'abondance matérielle ou encore au gaspillage, les meubles apparaissent comme des choses superflues. Est-ce un hasard si lui et son fils Jed, qui sont pourtant loin de manquer de ressources, vivent tous les deux très simplement et sobrement ? Enfin si les fenêtres manquent, rappelons que « les toits, par contre, étaient transparents », comme si Jean-Pierre Martin considérait l'espace extérieur comme un prolongement de l'espace intérieur. On serait tenté de croire que cette réalisation témoigne de l'intérêt que l'architecte porte à l'articulation entre l'intérieur et l'extérieur comme chez van der Rohe, réputé pour les parois de verre de ses gratte-ciels. Cependant, à bien réfléchir, on se rend compte qu'il ne s'agit guère d'un extérieur sociable. Le seul « contact visuel » avec le monde pour l'habitant de ces « cellules » est le ciel, espace infini, privé de toute

portée sociale. Là où van der Rohe conçoit des façades transparentes, pour mieux mettre en valeur le rapport entre l'extérieur et l'intérieur, Jean-Pierre Martin semble se détacher complètement du lieu et du contexte dans lequel il vit comme s'il était démuné de sentiment d'appartenance. Ce refus du monde qui l'entoure l'apparente à Dante Gabriel Rossetti, sur lequel nous reviendrons ultérieurement. Même dans les matériaux de construction, Jean-Pierre Martin ne manque pas d'affirmer sa spécificité. Aux matériaux conventionnels comme l'acier ou le verre qu'il rejette à l'instar de Morris et de Ruskin, il propose des polymères et des plastiques comme pour mieux se démarquer de la décadence architecturale associée à l'industrialisation de masse. Sans doute s'agit-il ici moins de s'opposer aux techniques standardisées que de dénoncer la manipulation de la société capitaliste soumise aux pouvoirs économiques et politiques des industriels toujours plus prégnants. Considéré comme un simple produit industriel, le bâtiment dans la société contemporaine a perdu son caractère culturel et artistique et c'est contre cette dépravation de l'architecture que Jean-Pierre Martin lutte.

Certains de ses projets ne sont cependant pas toujours aussi fantaisistes. Son anticonformisme se manifeste aussi dans une position anti-industrielle qui le conduit à marier l'architecture avec le décor naturel, comme dans la station balnéaire de « *Port-Ambarès* » où l'« *essence de l'habitat méditerranéen* » est respectée. Alignant « *des cubes de taille variable, d'un blanc mat uniforme, directement calqués sur les constructions traditionnelles marocaines, en les séparant par des massifs de lauriers-roses* » (Houellebecq, 2010 : 48), Jean-Pierre Martin produit une architecture en harmonie avec l'environnement. Authentiques plutôt qu'ambitieuses et sans prétention, ces habitations reflètent l'idéal préraphaélite qui prône aussi bien l'adaptation des maisons au décor naturel, que la valeur absolue de sincérité et de fidélité. Refusant de défigurer le paysage, ce choix moral prend donc la forme d'une opposition à l'altération de la nature par les grands projets de construction.

Idéaliste, ce « *naturalisme architectural* » (Meier, 1972 : 198) traduit le souci d'une éthique de la responsabilité, chère aussi bien à William Morris qu'à John Ruskin. Particulièrement sensibles aux questions d'infrastructure et de production, ceux-ci dénoncent la dégradation artistique et sociale, la décadence architecturale due à l'industrialisation de masse de la civilisation victorienne dans laquelle ils vivent. Associée au nivellement et au déclin moral, cette standardisation est incompatible avec la création artistique.

Abstrait ou non, les projets architecturaux de Jean-Pierre Martin sont dotés d'une perspective critique. Traduisant les préoccupations contemporaines de son époque, ils se présentent comme l'image inversée du monde capitaliste caractérisé par une urbanisation rapide et massive. Leur dénominateur commun se situe dans le désir de rompre avec les conventions qui régissent le consensus social. Plutôt que de s'aligner sur le mode conformiste selon les principes de rationalisation et d'uniformité, l'architecte élabore un mode de pensée différent.

Une création architecturale utopiste

Si l'architecture doit répondre aux nécessités humaines, comme le préconise William Morris, l'artiste préraphaélite de référence de Jean-Pierre Martin, ce dernier n'est pourtant pas toujours solidaire du milieu où il agit comme en témoigne le passage suivant :

(...) l'architecte Jean-Pierre Martin s'était livré à une fuite en avant dans l'imaginaire, multipliant les niveaux, les ramifications, les défis à la pesanteur, imaginant sans plus aucun souci de faisabilité ni de budget des citadelles cristallines et improbables. (...) Les derniers dessins (...) n'évoquaient en aucun cas un bâtiment habitable, en tout cas par des humains. Des escaliers en spirale montaient vertigineusement jusqu'aux cieux, rejoignant des passerelles ténues, translucides, qui unissaient des bâtiments irréguliers, lancéolés, d'une blancheur éblouissante, dont les formes rappelaient celles de certains cirrus (...). (Houellebecq, 2010 : 406)

Loin d'être tributaire sur le plan esthétique des techniques et des matériaux, l'architecte donne libre cours aux possibilités infinies de son imagination. Négligeant les structures sociales et économiques, défiant les obstacles liés à la géométrie et aux forces naturelles, il crée un cadre de vie nullement adapté aux membres d'une communauté. L'apparence de ses bâtiments se caractérise par une irrégularité totale qui leur accorde un aspect désorganisé. Plus poète qu'architecte, il s'attaque à la rationalité dans l'agencement des espaces sans souci de responsabilité, puisque ses constructions sont ni réalisables ni « habitables ». Autant dire qu'elles relèvent purement d'un imaginaire fantasmatique sans toutefois exclure un désir d'esthétisme modelé par la nostalgie du passé gothique (« *Des escaliers en spirale montaient vertigineusement jusqu'aux cieux* »). C'est pourtant par ce côté hyperbolique que Jean-Pierre Martin rejoint l'auteur de *Nouvelles de nulle part*, William Morris. Ce dernier n'a-t-il pas lui aussi ressenti le besoin de fantaisie, d'utopie et de donner libre cours à son imagination ? N'est-il pas lui aussi un fervent défenseur de la culture médiévale en ce sens qu'elle se présente comme l'antithèse des valeurs capitalistes de la réalité contemporaine ? Pure évasion esthétique, cet intérêt pour le Moyen Age est donc autant une arme critique qu'une condamnation du matérialisme et de l'industrialisme.

Visiblement Jean-Pierre Martin ne considère donc pas l'architecture de façon utilitariste en termes d'échanges marchands. Proposant une conception artistique mystique de l'architecture qui renoue avec l'époque précapitaliste, il fait preuve d'un attachement conservateur. Cependant il ne s'agit guère d'une création gratuite. Mûrement réfléchie, cette construction utopique s'inscrit en faux contre la civilisation aliénante qui a engendré une conception commerciale de l'art.

Action et réaction

Le projet artistique de Jean-Pierre Martin ne peut être compris qu'en le replaçant dans le contexte socio-économique de son époque. Dans les années 1950, les années de l'après-guerre, l'Europe connaît une industrialisation de

masse florissante, considérée par certains comme un phénomène de croissance mal contrôlé. Celui-ci suscite des réactions inverses, conférant entre autres à l'art un rôle social et proposant une conception poétique et mystique de la nature. La dénonciation des hideurs de la ville, la dévalorisation profonde des fondements de la société moderne et de ses valeurs, tels que l'accumulation de l'abondance matérielle, le fonctionnalisme et le commercialisme, incitent Jean-Pierre Martin à fuir la réalité.

En architecture le problème est d'autant plus complexe qu'il s'agit d'un art fonctionnel, exigeant une appréhension rationnelle des besoins humains. Entre le rêve de Jean-Pierre Martin, entrepreneur à succès qui élève des constructions sociales destinées au marché du tourisme, et l'architecte intellectuel et spirituel aspirant à transgresser les conventions architecturales classiques, il y a un gouffre. Pragmatique et figé dans une impasse créative, il ne peut exprimer sa pensée critique dans le travail quotidien de l'entreprise qu'il gère. Lucide et amère il connaît l'importance et le pouvoir de l'argent. Finalement ne s'est-il pas lui-même soumis à la réalité économique (il n'est pas inutile de rappeler à ce propos que William Morris était lui-même un riche entrepreneur d'art décoratif) ? Mais ce qui le met à mal c'est sans doute la dégénérescence de l'architecture qui reflète l'esprit fonctionnel et productif de son époque qui va de pair avec la perte de valeurs artistiques. Au-delà de la critique esthétique, c'est la décadence de la société qu'il remet en cause. Quand il dénonce la laideur des « *immeubles des Mercuriales* » (Houellebecq, 2010 : 225) qui, comme on le sait, sont deux immeubles de bureaux faits de béton, d'acier et de verre, situés en bordure du boulevard périphérique parisien, c'est à la civilisation contemporaine qu'il en veut. Celle du gain, du profit, du bénéfice qui tente de masquer son jeu par des façades et des ornements architecturaux derrière lesquelles se cachent des injustices liées au système économique et social. Intimement liée à l'expression de la vie et du caractère d'une nation, l'architecture est en relation avec la mentalité profonde de l'époque.

Mais c'est peut-être le fils de Jean-Pierre, Jed Martin, qui trouve au mieux le moyen de s'accommoder du monde de l'art et des choses prosaïques. L'« *ensemble de sa vie* » « *devait assez vite se confondre avec* » l'« *art* »¹ (Houellebecq, 2010 : 39), précise le discours narratif de *La carte et le territoire*. A la manière de William Morris, soucieux de mettre un terme au schisme fatal entre l'art et la vie quotidienne, Jed Martin cherche à rendre « *hommage au travail humain* » (Houellebecq, 2010 : 51). Photographiant tantôt de la quincaillerie, tantôt des cartes Michelin² (Meier, 1972 : 574) ou encore des objets domestiques, peignant une série de métiers simples, l'artiste attire l'attention sur la dimension sociale de ses œuvres et émet ainsi autant un message esthétique qu'éthique. Faisant preuve d'une conception très large de l'art, il s'agit pour lui, comme pour Morris, de relier l'utile au beau. C'est bien à une conception sociale de l'art qu'on a affaire. Tout comme John Ruskin qui considère l'art comme l'expression de la vie sociale d'une époque, Jed Martin établit un rapport étroit entre l'art et la mentalité profonde de son temps. Le titre de son tableau « *Damien Hirst et Jeff Koons se partageant le marché de l'art* » n'exprime-t-il pas un discours social explicite ? On y recense tout à la fois l'orgueil du rang, une attitude égocentrique et outreucidante et l'esprit du

système d'une civilisation ploutocratique régit par la concurrence. Il ne s'agit d'autre que de la puissance d'acquisition du capital moderne mêlée de ruse, comme dirait Ruskin. C'est bien le matérialisme de l'élite financière qui est visé ici : en ne voyant dans l'art qu'un phénomène d'industrialisation effrénée destiné à justifier leur puissance et à la perpétuer, les deux artistes anglais et américains concourent à l'avilissement de l'art.

Observant, analysant et interprétant la réalité, Jed Martin émet donc un jugement³ (Houellebecq, 2010 : 10) et c'est par ce biais qu'il s'affirme en tant que critique de la culture de masse. C'est précisément sur ce point que le personnage incarnant l'écrivain Houellebecq dans le roman rejoint le peintre. Les réflexions qu'il émet à propos du remplacement rapide et systématique des objets quotidiens (Houellebecq, 2010 : 170-2), dévoilent les manipulations des industriels favorisant l'industrialisation galopante, synonyme d'exploitation et favorisant l'endoctrinement des consommateurs perçus comme une masse homogène et passive. Autrement dit, c'est bien de la décadence, de la dégénérescence d'une société en perdition qu'il s'agit ici. Cette menace, qui s'accompagne d'un inquiétant malaise, est concrétisée d'une manière récurrente dans le récit par la maladie de Jacques Martin, un cancer du côlon qui évoque la perte de l'honneur et de la dignité. D'une manière métaphorique cette dégradation de l'homme symbolise la dégradation de la société contemporaine et de ses valeurs.

Texte et image, une fusion complémentaire

Engageant un dialogue avec l'art visuel et l'art plastique, discours narratif et textes critiques servent d'aboutissement aux photos et aux tableaux. Echos l'un de l'autre, ils semblent former une partition à deux voix dans laquelle la vision sensible et l'appréhension intellectuelle se complètent. Sans doute Michel Houellebecq n'est-il pas le premier à abolir les frontières entre ces différentes formes d'art. À son époque déjà, Dante Gabriel Rossetti s'était plu à relever le caractère poétique de ses tableaux et le caractère pictural de ses poèmes. Vision et écriture se conjuguent donc à plusieurs reprises dans *La carte et le territoire* : citons à titre exemplaire l'article de Patrick Kéchichian commentant les photos des cartes Michelin réalisés par Jed Martin, la monographie de Wong Fu Xin traitant de la série des tableaux de l'artiste représentant les métiers simples, le texte de catalogue du personnage Michel Houellebecq analysant « *Bill Gates et Steve Jobs s'entretenant du futur de l'informatique* », œuvre majeure du peintre. Enfin dans le tableau représentant Houellebecq, Jed Martin ira jusqu'à insérer des reproductions de feuilles de manuscrit de l'écrivain à la manière de Rossetti (voir à ce propos *Proserpine*, poème tableau peint en 1874 ou encore *La Donna della Finestra*, réalisé en 1879, peinture encadrée de deux poèmes pour faire surgir l'aspect visuel de l'écriture). Mais c'est peut-être dans la photo d'Anne, l'épouse défunte de Jean-Pierre Martin que l'« *expression visuelle* »,⁴ si chère au peintre anglais, trouve toute sa valeur. La description de la mère de Jed rejoint en effet l'image archétypale féminine de Dante Gabriel Rossetti :

C'était une jolie femme au teint pâle. Aux longs cheveux noirs (...) on pouvait même la dire franchement belle ; elle ressemblait un peu au portrait

d'Agathe von Astighwelt conservé au musée de Dijon. Elle souriait rarement sur ces images, et même son sourire semblait encore recouvrir une angoisse. Bien entendu, on était sans doute influencé par l'idée de son suicide ; mais même en essayant de s'en abstraire il y avait en elle quelque chose d'irréel, ou en tout cas d'intemporel ; on l'imaginait facilement dans un tableau du Moyen Age, ou de la Renaissance primitive ; il paraissait par contre invraisemblable qu'elle ait pu être adolescente dans les années 1960, qu'elle ait pu posséder un transistor ou aller à des concerts de rock. (Houellebecq, 2010 : 47)

La photo fait figure d'un tableau. La référence à la peinture est doublement explicite par la comparaison avec le portrait d' « *Agathe von Astighwelt* », ainsi que par l'allusion à un tableau « *du Moyen Age, ou de la Renaissance primitive* ». Belle et angoissée, Anne a quelque chose de tragique. Son « *teint pâle* » et son rapprochement avec un tableau « *conservé* » dans un musée annonce déjà sa mort prématurée. Le rapprochement avec la *Beata Beatrix* (1863), le portrait d'Elizabeth Siddal, l'épouse du peintre britannique, s'impose presque de soi (précisons que les deux femmes se sont suicidées : Anne par la cyanure, Elizabeth Siddal par une overdose de laudanum). Symbolisée par une transfiguration spirituelle, la muse de Rossetti y est immortalisée dans l'extase de la mort. Anne, quant à elle, paraît ésotérique et mystique, détachée de la réalité qui l'entoure (« *Il y avait en elle quelque chose d'irréel, ou en tout cas d'intemporel* »). L'ombre de la mort achève d'assombrir son sourire. Semblant tourner le dos à son époque, son image dément les progrès de la société capitaliste et matérialiste et c'est par le biais de ce climat passéiste qu'elle rejoint la *Ghirlandata* de Rossetti (1873). Dans cette représentation de son modèle Alexia Wilding, jouant de la harpe, l'artiste préraphaélite révolté se réfère à la symbolique médiévale, invitant à une réflexion sur la vanité du progrès. En se tournant vers le passé, Michel Houellebecq s'inspire donc aussi des valeurs précapitalistes, exprimant ainsi son profond ressentiment à l'égard d'un présent qui lui paraît inacceptable.

La coexistence de différentes dimensions artistiques dépasse de loin la seule conciliation de l'écrit et de la vision. Le détour par Rossetti, grand adepte de l'ekphrasis, nous a permis de voir que d'un point de vue métaphorique, les tableaux présentés dans *La Carte et le territoire* sont aussi des messages critiques, voire politiques, qui s'adressent aux lecteurs contemporains.

Conclusion

Mise en abîme de notre époque matérialiste, *La Carte et le Territoire* se présente en premier lieu comme un récit où l'écrit, l'architecture et l'image se rejoignent et se recourent. Si le texte s'investit d'un pouvoir iconographique par la description des constructions, des tableaux et des photos, ceux-ci à leur tour se déchiffrent comme un texte. Ensemble ils reproduisent la réalité contemporaine comme si chaque élément en représentait une facette. Les bâtiments et les maisons conçus par Jean-Pierre Martin, magnifiés d'une valeur poétique, se superposent à la vulgarité du monde quotidien : à celle de l'industrialisation de l'architecture, des formes rationalisées et des techniques dépersonnalisantes dictées par la sphère économique. Les photos et les tableaux de

Jed Martin, empreints de dichotomies entre le passé et le présent, le prosaïque et l'artistique, traduisent la lutte contre la logique capitaliste de production dans laquelle la valeur culturelle des objets se voit réduite par le processus de standardisation.

Par ailleurs, Jean-Pierre Martin et son fils Jed semblent eux-mêmes incarner des éléments biographiques et les dilemmes de Gabriel Rossetti, William Morris et John Ruskin, comme s'ils en étaient des avatars. Leur vision du monde est le miroir des idées soutenues par ces préraphaélites. Inspirés par ces derniers, l'architecte et le peintre font figure d'artistes post-modernes, exprimant une contre-culture visant à engendrer un doute qui permet de favoriser une prise de conscience de la réalité. La vie telle qu'ils l'envisagent ne pourrait avoir de résonance et de signification sans sa contrepartie fantasmagorique, ancrée dans l'imaginaire ou dans le passé. L'art, pour eux, n'est plus qu'une passion nostalgique s'accompagnant d'un sentiment de perte sans fond, sans rémission, sans remède. C'est la conscience exacerbée d'une chute, d'un effondrement ; c'est une ultime bataille contre le nihilisme triomphant et la déshumanisation de l'individu.

Bibliographie

Houellebecq, M. 2010. *La carte et le territoire*. Paris : Flammarion.

Meier, P. 1972. *La pensée utopique de William Morris*. Paris : Editions sociales.

Roussillon-Constanty, L. 2004. « Dante Gabriel Rossetti : ' visible parlare ' ou le pouvoir poétique des images ». *Etudes Anglaises*, n° 57, pp. 53-62.

Notes

¹ Les italiques sont de l'auteur.

² A ce propos il est intéressant de relever la citation suivante de William Morris : « *Je dois vous demander d'étendre le sens du mot art au-delà de ce qui est consciemment œuvre d'art, d'y inclure non seulement la peinture, la sculpture et l'architecture, mais aussi les formes et les couleurs de tous les objets domestiques, et même la disposition des labours et des pâturages, l'entretien des villes et de nos routes de toutes sortes ; en un mot, de l'étendre à tous les aspects extérieurs de notre vie.* » (William Morris cité dans Meier 1972 : 574)

³ Voir à ce propos la description du ledit tableau au tout début du livre : « *Hirst était au fond facile à saisir : on pouvait le faire brutal, cynique, genre ' je chie sur vous du haut de mon fric ' » ; « 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.* » (Houellebecq, 2010 : 10) Les guillemets sont de Houellebecq.

⁴ L'expression est empruntée à Laurence Roussillon-Constanty (Roussillon-Constanty, 2004 : 56).