HYBRIDATION NARRATIVE ET FABRIQUE DE LA CELEBRITE DANS *LA CARTE ET LE TERRITOIRE* DE MICHEL HOUELLEBECQ ET *LORSQUE J'ETAIS UNE ŒUVRE D'ART* D'ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT

ADJE Tanoh Linda Danielle épse BAH
Maître-Assistant,
Université ALASSANE OUATTARA, Bouaké, Côte d'Ivoire
lindadje_bah@yahoo.fr
Kouadio Akissi Fabienne Léocadie
Doctorante (D1) en Littérature Française Option Roman français
Université ALASSANE OUATTARA, Bouaké, Côte d'Ivoire
leocadiekouadio24@gmail.com

Résumé/Abstract

Cet article analyse le rôle de l'hybridation narrative dans la fabrique de la célébrité dans La Carte et le Territoire de Michel Houellebecq et Lorsque j'étais une œuvre d'art d'Éric-Emmanuel Schmitt. Fondée sur une approche intermédiale et sociocritique, enrichie par les Celebrity Studies et la sociologie de l'art, l'étude examine les relations entre texte, image, médias et médiations sociales. L'analyse fait ressortir trois mécanismes interdépendants reposant sur la construction esthétique de la singularité, sa mise en visibilité par la circulation médiatique et la conversion de cette visibilité en reconnaissance sociale, symbolique et économique. Elle révèle également deux modalités de consécration, l'une davantage concentrée autour d'une figure centrale chez Schmitt, l'autre fondée sur un réseau d'intermédiaires chez Houellebecq. Ainsi, l'hybridation narrative apparaît comme un principe de construction qui rend perceptibles les médiations par lesquelles une singularité accède à la visibilité publique, à la reconnaissance et à la valorisation.

Mots-clés *: hybridation narrative, célébrité, intermédialité, médiatisation, consécration.*

Abstract/ Résumé

This article examines the role of narrative hybridity in the construction of celebrity in Michel Houellebecq's La Carte et le Territoire *and Éric-Emmanuel Schmitt's* Lorsque j'étais une œuvre d'art. *Drawing on intermedial and sociocritical approaches, together with* Celebrity Studies *and the sociology of art, the study examines the relationships between text, image, media, and social mediation. The analysis highlights three interrelated mechanisms: the aesthetic construction of singularity, its circulation through the media, and the conversion of this visibility into social, symbolic, and economic recognition. It also identifies two modes of consecration, one largely centered on a key figure in Schmitt's novel, the other based on a network of intermediaries in Houellebecq's. Narrative hybridity thus emerges as a structuring principle that makes visible the mediations through which singularity gains public visibility, recognition, and value.*

Keywords: *narrative hybridity, celebrity, intermediality, mediatization, consecration.*

Introduction

Dans les sociétés contemporaines, la circulation des images et le rapprochement des pratiques artistiques intensifient les échanges entre littérature, arts et médias. À ce titre, Hamon (2008 : 221) envisage la littérature comme un « magasin d'images », tandis que Lipovetsky et Serroy (2013 : 308) inscrivent la porosité entre arts, médias et univers marchands dans un « âge transesthétique ». Ainsi, le roman apparaît comme un espace de rencontre entre formes textuelles, visuelles et médiatiques, où se jouent la construction, la circulation et la valorisation des images. Les

recherches sur l'intermédialité ont largement exploré les rapports entre littérature, image et médias. Cependant, l'articulation entre ces formes médiatiques et les mécanismes par lesquels une figure devient visible, reconnaissable puis socialement valorisée mérite d'être davantage interrogée dans le roman contemporain. Cette rencontre permet d'envisager la célébrité comme un processus de construction auquel participent images, médias et intermédiaires. Dans cette perspective, l'hybridation narrative désigne la manière dont le récit accueille et recompose différentes formes médiatiques pour produire du sens. Cette conception s'accorde avec l'analyse de Diby et Bah, pour qui « la poétique littéraire moderne s'évalue en termes d'échanges rhizomiques lisibles à partir des concepts d'hybridation et de déterritorialisation » (2024 : 142).

Ce lien entre hybridation narrative et célébrité rapproche *Lorsque j'étais une œuvre d'art* d'Éric-Emmanuel Schmitt et *La Carte et le Territoire* de Michel Houellebecq. Dans le premier roman, Zeus-Peter Lama transforme Tazio Firelli en œuvre d'art vivante et organise son exposition médiatique. Dans le second, la trajectoire artistique de Jed Martin se déploie au croisement de la peinture, de la photographie, des personnalités médiatisées, des intermédiaires culturels et du marché de l'art. En ce sens, le choix de ce corpus s'explique par les rapports que les deux romans établissent entre création artistique, circulation des images et reconnaissance publique, même si chacun présente une configuration particulière de ce processus. Dès lors, comment l'hybridation narrative, en articulant récit, image et médias, participe-t-elle à la fabrique de la célébrité dans ces deux romans ? Cette étude pose l'hypothèse que

l'hybridation narrative contribue à mettre en évidence cette fabrique par la construction esthétique d'une singularité, sa mise en visibilité par la circulation médiatique et la conversion de cette visibilité en reconnaissance sociale, symbolique et économique.

La démarche adoptée articule quatre perspectives complémentaires aux différentes étapes de la fabrique de la célébrité. L'intermédialité permet d'étudier les relations entre récit, image et médias. Guelton (2013 : 12) rappelle qu'elle « engage le rapport entre au moins deux médias », tandis que Rajewsky (2005) envisage les « références intermédiales » parmi les modalités de relation entre les médias. La sociocritique, définie par Duchet (1971 : 6) comme « une sociologie des textes, un mode de lecture du texte », permet d'examiner l'inscription de ces interactions dans les mécanismes sociaux représentés par les œuvres. La question de la visibilité est abordée à partir des *Celebrity Studies*. Turner (2010 : 13-16) envisage la célébrité comme représentation, effet discursif, industrie et formation culturelle, mettant ainsi en évidence le rôle de la médiation et de la production dans la construction de la figure célèbre. Enfin, la sociologie de l'art de Nathalie Heinich permet d'analyser le passage de la singularité à la reconnaissance, à travers le « régime de singularité » (2018 : 40), la figure du « tiers » et la « montée en objectivité » de la valeur artistique (2018 : 357).

Le croisement de ces approches permet d'examiner conjointement les dimensions esthétique, médiatique et sociale de la célébrité dans les deux romans.

1.Esthétique visuelle et construction de la singularité

L'esthétique visuelle participe à la fabrique de la célébrité en donnant à une figure des signes distinctifs qui la rendent identifiable. Danglade (2013 : 2) définit ainsi la célébrité comme « une personne largement reconnue qui attire sur elle l'attention du public et des médias », dont le « nom, le visage, la voix » sont associés à « un univers de valeurs ». Cette identifiabilité repose sur des signes capables de distinguer la figure et de capter le regard.

Cette logique est perceptible à travers le « régime de singularité » de Nathalie Heinich, qui « privilégie ce qui est hors du commun, original, unique » (Heinich, 2018 : 40). De ce point de vue, la singularité constitue un principe de valorisation par lequel certains traits distinctifs individualisent une figure et préparent sa reconnaissance. L'hybridation narrative contribue à cette construction en articulant texte et image. Dans les deux romans, l'écriture intègre des procédés associés aux arts visuels (portrait, composition, transformation plastique et exposition) qui construisent la singularité des figures et organisent leur perception.

Les deux œuvres présentent deux configurations de ce processus. Dans *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Zeus-Peter Lama transforme Tazio en Adam bis et fabrique une singularité visuelle destinée à attirer le regard. Dans *La Carte et le Territoire*, Jed Martin prend pour modèles Jeff Koons et Damien Hirst, deux figures déjà publiquement

reconnues, dont il recompose picturalement l'image. Suivant ce principe, l'esthétique visuelle intervient dans la fabrication d'une singularité chez Schmitt et dans la reconfiguration d'une célébrité constituée chez Houellebecq.

1.1. La fabrication esthétique d'une singularité

Dans *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, la fabrication de la singularité de Tazio s'établit d'abord par contraste avec ses frères. Ceux-ci se distinguent par une apparence qui impose immédiatement leur présence au regard :

> Mes frères étaient beaux d'une beauté évidente, d'une beauté qui ne requiert aucune explication. L'éclat de leur peau avait quelque chose d'irréel : ils semblaient produire eux-mêmes la lumière. […] Grands, bien proportionnés, assez musclés pour qu'on devine leurs formes, pas trop pour rester élégants, ils n'avaient qu'à surgir pour capter les regards. » (Schmitt, 2002 : 19-20)

La lumière, l'harmonie des proportions et surtout l'expression « capter les regards » associent leur beauté à un pouvoir d'attraction. Cette capacité à attirer le regard peut être rapprochée du principe de saillance défini par Li-Hsiang Hsu. Dans le champ perceptif, les éléments saillants possèdent « le plus de capacité à attirer notre attention et de solliciter le séjour de notre regard » (Hsu, 2009 : 236). La formule de Debord (1992 : 9), « Ce qui apparaît est bon, ce qui est bon apparaît », souligne également l'importance de l'apparence dans la société du spectacle. Dans cette logique, la saillance permet de comprendre comment certains traits imposent une présence au regard. Le corps devient ainsi un

signe distinctif qui individualise la figure et attire l'attention. Cette fonction rejoint la question de l'identifiabilité précédemment posée avec Danglade, selon laquelle les traits distinctifs rendent une figure reconnaissable et mémorisable.

Tazio occupe initialement la position inverse. Devant son reflet, il découvre « un visage fade » sur un « corps fade », un physique « dépourvu d'intérêt, de traits saillants ou de caractère » (Schmitt, 2002 : 21). La répétition de « fade » traduit une absence de différenciation, renforcée par l'expression « dépourvu […] de traits saillants ». Ce contraste situe le personnage dans une position d'effacement visuel face à ses frères. Dès lors, sa transformation consistera à faire de cette apparence ordinaire une figure distinctive, ouvrant ainsi le processus de singularisation qui fonde sa nouvelle valeur esthétique.

Ce changement commence lorsque Tazio abandonne son corps au projet artistique de Zeus-Peter Lama : « Je me donne entièrement à Zeus-Peter Lama qui fera de moi ce qu'il désire » (Schmitt, 2002 : 62). Le corps, jusque-là objet d'un jugement négatif, devient le matériau d'une opération plastique. Zeus en formule explicitement le principe :

> Tu es mon œuvre, mon chef-d'œuvre, mon triomphe ! […] Je n'ai pas voulu que tu sois beau, je t'en avais prévenu, j'ai voulu que tu sois unique, bizarre, singulier, différent ! […] Tu ne ressembles à rien de connu car l'art n'est pas imitation. » (Schmitt, 2002 : 65-66)

Dans cet extrait, la succession des adjectifs montre que la valeur d'Adam bis ne tient plus à sa beauté, mais à ce qui le rend différent. En ce sens, le personnage s'inscrit dans le « régime de singularité » déjà évoqué avec Heinich (2018 : 40). Zeus cherche avant tout à en faire un être qui se démarque par son caractère hors du commun.

Cette fabrication de la singularité s'arrime à la construction de l'image analysée par Lipovetsky, pour qui « rien n'est laissé au hasard pour créer l'image envoûtante de la star » (2017 : 45). En façonnant Adam bis comme une œuvre vivante destinée au regard, l'artiste matérialise l'« artialisation totale de l'être humain » évoquée par le théoricien (2017 : 45). Cette mise en forme esthétique du corps prend, dans le roman, une dimension intermédiale. Dans la perspective précédemment établie avec Guelton (2013 : 12-13), le récit emprunte aux arts plastiques leurs procédés de façonnement, d'exposition et de mise en regard. Le corps d'Adam bis n'est donc pas seulement décrit. Il est traité comme une œuvre plastique que le texte donne à voir au lecteur. L'hybridation narrative se manifeste alors dans la manière dont l'écriture intègre les codes de la création artistique pour construire le personnage comme une œuvre vivante destinée à l'exposition.

À cette transformation corporelle s'ajoute celle de l'identité nominale. « Tazio Firelli » devient « Adam bis », nom attribué par Zeus à sa création. Le changement de nom accompagne donc le changement d'apparence en associant à la singularité visuelle une identité symbolique propre. Le personnage réunit désormais les signes (corps, forme et nom) qui le rendent identifiable et reconnaissable. Une fois

construite, cette nouvelle identité accède à l'espace de l'exposition et se soumet au regard collectif : « — C'est extraordinaire ! […] — Est-ce humain ? Est-ce inhumain ? […] — Admirez sa sculpture, c'est incroyable comme illusion ! » (Schmitt, 2002 : 78-79)

Les réactions du public confirment l'efficacité de la transformation. Le terme « extraordinaire » situe Adam bis hors de l'ordinaire, tandis que l'interrogation sur son caractère humain ou inhumain traduit la difficulté à le rapporter à une catégorie familière. La différence recherchée par Zeus acquiert ici une dimension collective puisqu'elle est désormais perçue, interrogée et commentée par les spectateurs. L'exposition fait passer la singularité construite à sa reconnaissance par autrui. L'hybridation narrative donne forme à ce processus en associant description littéraire, création plastique et scène d'exposition.

1.2. La saisie picturale d'une image célèbre

Dans *La Carte et le Territoire*, la singularité visuelle ne se construit donc pas à partir d'un personnage jusque-là inconnu. Jed Martin choisit Jeff Koons et Damien Hirst comme modèles, deux artistes dont les noms et les images appartiennent déjà à l'espace public. Le roman s'ouvre sur la description du tableau qui les réunit :

> 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 soieries, un peu tassé sur lui-même, Damien Hirst semblait sur le point d'émettre une

> objection ; son visage était rougeaud, morose. » (Houellebecq, 2010 : 9)

La description organise la scène selon une logique picturale. La disposition des corps, les gestes et les expressions composent deux présences visuelles contrastées. L'« élan d'enthousiasme » de Koons s'oppose au visage « rougeaud, morose » de Hirst. Le récit sélectionne donc des traits, distribue les personnages dans l'espace et construit verbalement la scène offerte au regard. Dans cette logique, l'écriture prend en charge une opération de composition et donne au lecteur accès à un tableau qui existe dans l'univers fictionnel.

Cette configuration reprend le principe d'intermédialité précédemment abordé avec Guelton (2013 : 12-13). Chez Houellebecq, le tableau fictif prend forme à travers les mots. Le récit en décrit la composition, la disposition des personnages, leurs gestes et leurs traits physiques. La peinture ne constitue donc pas un simple élément du décor. Elle participe pleinement au récit et à la caractérisation des figures représentées. La représentation porte, par ailleurs, sur des personnalités dont la notoriété est déjà établie. Dans la perspective de Danglade (2013 : 2), les deux artistes disposent déjà de signes qui les rendent reconnaissables dans l'espace public. Jed Martin ne construit donc pas leur célébrité. Il s'empare d'une image déjà connue pour la retravailler à travers la peinture. Ce travail de représentation se révèle toutefois difficile lorsqu'il tente de « saisir » ses modèles :

> Hirst était au fond facile à saisir […] 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. Alors que 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 : 9)

Le verbe « saisir » associe ici perception et interprétation. Chez Hirst, Jed distingue plusieurs caractéristiques qu'il parvient à réunir dans un portrait « cohérent, représentable ». Koons, en revanche, résiste davantage à cette entreprise en raison de la contradiction entre le « technico-commercial » et « l'ascète ». La difficulté consiste alors à traduire picturalement cette tension. Le fait que le peintre retouche son expression depuis « trois semaines » (Houellebecq, 2010 : 9) montre que le portrait se construit par ajustements successifs. La peinture propose ainsi une lecture du modèle qui met en valeur les traits retenus par l'artiste et, dans la logique du régime de singularité, fait ressortir ce qui distingue chacune des figures représentées.

La comparaison avec Adam bis fait alors apparaître deux manières de produire la singularité. Chez Schmitt, Zeus transforme Tazio, initialement « dépourvu […] de traits saillants », en une figure « unique » et « singulière ». Chez Houellebecq, Jed part au contraire de personnalités déjà individualisées et cherche à en traduire les particularités par la peinture. Autrement dit, Zeus crée les signes qui distinguent Adam bis, tandis que Jed donne sa propre lecture de ceux qui caractérisent Koons et Hirst.

Dans les deux romans, l'hybridation narrative permet ainsi d'intégrer au récit des pratiques artistiques différentes. Il s'agit de la transformation plastique chez Schmitt et le portrait pictural chez Houellebecq. Elle montre comment l'esthétique intervient dans la manière dont chaque personnage acquiert ou affirme sa singularité.

2. Médiatisation et circulation de l'image

La singularité construite ou reconfigurée par l'esthétique visuelle acquiert une présence plus large lorsqu'elle entre dans les circuits médiatiques. La photographie, la presse et la télévision multiplient les formes d'apparition d'une figure et étendent ainsi sa visibilité. Turner (2010 : 14) souligne, à ce propos, que l'effet de célébrité résulte du « *mediating (or, more accurately, the production) process* ». Autrement dit, la célébrité se construit à travers les opérations qui mettent une figure en représentation et organisent sa présence médiatique de sorte à étendre sa visibilité auprès du public.

Dans les deux textes, ce processus de médiatisation se manifeste par la circulation de l'image entre différents supports. Une même figure peut être photographiée, reprise par la presse ou présentée à la télévision. En faisant entrer ces dispositifs dans la narration, les romans ne se contentent pas de mentionner les médias. Ils montrent comment ceux-ci produisent, diffusent et transforment l'image publique des personnages. L'hybridation narrative permet ainsi de suivre les différentes formes que prend cette image au fil de sa circulation.

2.1. La médiatisation progressive d'Adam bis

Dans *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, l'univers médiatique apparaît avant la transformation de Tazio. Ses frères sont sollicités « pour des soirées, des inaugurations, des émissions de télévision, des couvertures de magazines » (Schmitt, 2002 : 20). L'énumération associe événement mondain, presse et télévision et dessine déjà un espace où la visibilité repose sur la multiplication des apparitions. Le parcours d'Adam bis l'inscrit progressivement dans ce même système.

Après sa transformation, la visibilité d'Adam bis passe d'abord par son apparence physique, conformément à l'analyse de Méchoulan selon laquelle « le corps peut devenir lui aussi support » (2026 : 91). Le support désigne ici une surface où s'inscrivent des signes capables de rendre une identité visible et de la maintenir dans le temps. Dans le cas du personnage, sa métamorphose fait apparaître les marques distinctives de sa nouvelle identité. Façonné comme une œuvre d'art vivante et destiné à être exposé, il devient lui-même le premier lieu où se manifeste sa singularité. L'exposition prolonge ensuite ce processus en le soumettant au regard collectif. Cette visibilité franchit une nouvelle étape avec la médiatisation. Les traits distinctifs d'Adam bis, déjà perceptibles lors de son exposition, deviennent désormais les éléments d'une image reproductible et diffusable. Le roman fait ainsi passer le personnage de l'espace d'exposition à l'espace médiatique. Cela indique que les médias prennent le relais et élargissent la portée de son image auprès d'un public plus vaste.

Cette extension devient manifeste lors de la première présentation publique d'Adam bis. Tazio constate que « Sans conteste, son inauguration l'avait transformé en star. Adam bis occupait la une des quotidiens et la couverture des hebdomadaires » (Schmitt, 2002 : 80). La succession « inauguration », « une » et « couverture » marque le passage de l'exposition à l'espace médiatique. Alors que la première présentation place Adam bis devant les spectateurs, la photographie permet à son image de quitter ce cadre initial pour circuler dans la presse. Sa présence se trouve donc relayée auprès d'un public qui dépasse celui de l'exposition.

Ce mouvement s'amplifie à mesure que sa notoriété augmente. Zeus en explicite le fonctionnement lorsqu'il déclare à Adam bis que « On t'a d'abord photographié parce que tu étais différent. On te photographie maintenant parce que tu es célèbre. La notoriété est un animal qui se nourrit de lui-même » (Schmitt, 2002 : 81). La répétition du verbe « photographier » distingue deux étapes. La différence attire d'abord l'attention, puis la célébrité devient à son tour un motif d'exposition médiatique. La formule « se nourrit de lui-même » souligne ainsi un mécanisme circulaire. Plus Adam bis est montré, plus il devient reconnaissable, et plus cette reconnaissance suscite de nouvelles apparitions. La répétition des images contribue ainsi à installer durablement sa figure dans l'espace public.

Cette dynamique prend ensuite une dimension internationale. À Tokyo, l'arrivée d'Adam bis dans *The Body Art Exhibition* est restituée par une écriture fragmentée à travers la succession « Tokyo. "The Body Art Exhibition."

Flashes. Foules. Bruits. […] Flashes. Foule. Bruits » (Schmitt, 2002: 123). La juxtaposition de « flashes », « foule » et « bruits » associe directement l'événement artistique à l'attention médiatique qu'il suscite. Mais l'effet ne tient pas seulement au contenu de ces termes. Les phrases nominales, brèves et juxtaposées donnent à la narration un rythme saccadé qui évoque la succession rapide des prises de vue et des sollicitations médiatiques.

La médiatisation ne constitue donc plus seulement un thème du récit. Elle agit sur sa forme. L'écriture emprunte à la scène médiatique sa rapidité, sa fragmentation et sa discontinuité. L'hybridation narrative devient alors perceptible dans la narration elle-même, puisque le texte ne se contente plus de raconter l'événement médiatique, mais en reproduit certains effets.

Le déplacement vers Tokyo donne également à la notoriété d'Adam bis une dimension internationale. Son image circule désormais dans un nouvel espace culturel, ce qui modifie la manière dont elle est perçue. Tazio le remarque lorsqu'il affirme que « ses photos dans les journaux japonais lui donnent un petit air asiatique » (Schmitt, 2002 : 123). En inscrivant l'apparence du personnage dans un autre contexte, la photographie en propose aussi une perception différente. Ce passage d'un espace médiatique à un autre montre que l'image publique d'Adam bis n'est pas figée. Si Zeus en façonne les premiers traits, les médias contribuent ensuite à les présenter différemment selon les contextes de diffusion. L'approche intermédiale permet ainsi d'observer ces variations et de

montrer que la circulation de l'image participe elle-même à la construction de l'identité publique du personnage.

Enfin, la télévision marque une nouvelle étape dans la diffusion de l'image d'Adam bis. Celui-ci rapporte que « Le lendemain soir, nous passions en direct sous les projecteurs blancs et chauffants de "Quoi ? Où ? Quand ?", la grande émission vedette de la chaîne Satellite » (Schmitt, 2002 : 130). Les termes « direct », « projecteurs », « émission » et « chaîne » font apparaître les différents éléments du dispositif télévisuel. Présent sur le plateau, Adam bis est en même temps donné à voir à des spectateurs situés à distance.

La télévision élargit donc considérablement son audience, puisque l'événement vécu dans le studio peut être suivi au même moment depuis d'autres lieux. Ce passage à l'écran rejoint l'univers médiatique décrit par Lipovetsky et Serroy, marqué par la multiplication des écrans et l'affirmation d'un écran omniprésent et multiforme . Dans cette logique, le roman montre comment l'image d'Adam bis dépasse progressivement les lieux où il se trouve pour atteindre un public toujours plus large.

Au total, l'hybridation narrative rend perceptible cette progression en intégrant au récit les différents dispositifs qui transforment une singularité esthétique en présence médiatique durable. Dans *La Carte et le Territoire*, cette dynamique prend une autre configuration, dans la mesure où les figures représentées par Jed Martin disposent déjà d'une forte visibilité médiatique.

2.2. La circulation d'une image déjà médiatisée

Dans l'œuvre de Houellebecq, Jed Martin travaille à partir de figures dont l'image possède déjà une forte présence dans l'espace médiatique. Pour réaliser son tableau, il dispose notamment de nombreuses photographies de Jeff Koons, seul ou aux côtés de personnalités comme « Roman Abramovitch, Madonna, Barack Obama, Bono, Warren Buffett ou Bill Gates » (Houellebecq, 2010 : 10). Avant même d'entrer dans l'atelier du peintre, l'image de Koons circule dans différents espaces publics. La succession de ces personnalités inscrit l'artiste dans un réseau international de figures reconnues et contribue à renforcer son identification publique.

À l'instar du roman de Schmitt, la photographie se trouve au cœur de cette circulation. Elle transmet à Jed une image déjà produite et diffusée et constitue son premier accès visuel au modèle. Comme le rappelle Danglade (2013 : 117), « des apparitions répétées de la célébrité sont nécessaires pour développer une notoriété et une familiarité ». La multiplication des photographies rend le visage de Koons familier et maintient sa présence dans l'espace public. La répétition photographique contribue, de cette manière, à stabiliser une image reconnaissable que le personnage peut ensuite reprendre dans son travail pictural.

Cependant, cette abondance d'images fournit à celui-ci une représentation qu'il cherche à réinterpréter. Parmi les photographies réunies, il constate qu'« aucune ne parvenait à exprimer quoi que ce soit de la personnalité de Koons » (Houellebecq, 2010 : 9-10). Le peintre intervient alors sur

une image déjà familière pour lui donner une nouvelle cohérence. Il sélectionne certains traits, construit une attitude et les organise dans une composition particulière. Cela montre que la circulation médiatique fournit une matière visuelle disponible, tandis que le travail pictural la reprend et la recompose selon un nouveau point de vue.

À partir de cette recomposition, le parcours de l'image révèle pleinement sa dimension intermédiale. La photographie fournit à Jed une première représentation de Koons. La peinture reprend et réorganise cette matière visuelle. Enfin, la description romanesque transpose le tableau dans l'écriture. L'image passe ainsi successivement de la photographie à la peinture, puis de la peinture au texte. Chaque changement de support modifie sa fonction. La photographie rend le modèle disponible, la peinture en propose une interprétation et l'écriture permet au lecteur de se représenter une œuvre fictive qu'il ne peut matériellement voir. L'hybridation narrative ne consiste donc pas seulement à juxtaposer plusieurs médias. Elle organise leur passage et leur transformation à l'intérieur même du récit.

Parallèlement, la circulation de la visibilité emprunte les relations entre les personnages. Lorsque Jed échange avec Frédéric Beigbeder, présenté comme « l'un des peoples les plus courtisés de Paris », « déjà des gens s'étonnaient dans l'assistance, en tiraient probablement des conclusions, tournaient leurs regards vers eux » (Houellebecq, 2010 : 73-74). Le mouvement des regards manifeste ici un déplacement de l'attention. La présence de Beigbeder attire momentanément le regard sur Jed. La proximité avec une

personnalité reconnue représente, ainsi, un autre mode de circulation de la visibilité, puisque l'attention attachée à une figure célèbre se reporte sur celui qui lui est associé.

Autour de ces figures, interviennent également des professionnels chargés de produire et de diffuser les représentations. L'énumération des « photographes de pub », « photographes de mode », « photographes de guerre » et « paparazzi » (Houellebecq, 2010 : 73-74) fait apparaître différents acteurs de la production photographique. Leur présence inscrit les personnages dans un environnement où les images sont produites, sélectionnées et mises en circulation. Dans le roman, les photographes rendent concrète une partie de cette médiation en produisant les représentations qui alimentent l'espace public. Suivant ce principe, le récit fait apparaître, derrière la circulation des images, les acteurs qui contribuent matériellement à leur production et à leur diffusion.

Cette chaîne de médiations se prolonge avec le catalogue d'exposition. Jed demande à Michel Houellebecq d'y rédiger un texte et souligne « l'importance qu'aurait, à [ses] yeux comme à ceux de [son] galeriste, [sa] participation au catalogue » (Houellebecq, 2010 : 139-140). Le tableau se trouve alors associé à un discours écrit et à un support éditorial destiné à accompagner sa présentation. Suivant ce principe, le catalogue réunit plusieurs formes de médiation autour de l'œuvre. La peinture de Jed, le texte de Houellebecq et l'intervention du galeriste participent conjointement à sa présentation au public. L'image picturale circule, dès lors, avec un discours qui l'accompagne et contribue à orienter sa réception.

De cette manière, l'hybridation narrative s'étend au dispositif éditorial. Le roman articule une œuvre picturale fictive, le texte demandé à un écrivain et le support destiné à leur diffusion. Peinture et écriture se rencontrent dans un même objet de médiation avant d'être intégrées au récit romanesque. Cette articulation montre que la circulation d'une œuvre repose à la fois sur son passage entre différents supports et sur les discours et les acteurs qui accompagnent sa présentation.

Au terme de ce parcours, le roman met en évidence une circulation qui diffère de celle observée chez Schmitt. Adam bis accède progressivement à la visibilité à mesure que son image passe de l'exposition à la photographie, à la presse puis à la télévision. Chez Houellebecq, Jed intervient, au contraire, dans un univers où les images de personnalités célèbres circulent déjà. La répétition photographique décrite par Danglade permet d'en comprendre la familiarisation, tandis que la peinture et l'écriture montrent comment cette matière médiatique peut être reprise et transformée. Ainsi, l'hybridation narrative donne à voir deux opérations complémentaires. La circulation d'une image déjà identifiable et sa reconfiguration au contact de nouvelles formes de représentation.

3. Fabrique sociale de la célébrité

La circulation médiatique de la singularité ouvre progressivement sur sa reconnaissance publique. À mesure que la visibilité s'accroît, elle devient une ressource susceptible d'acquérir une valeur sociale, symbolique et économique. Cette transformation s'appuie sur l'intervention

de différents acteurs qui participent à l'évaluation et à la légitimation d'une figure. Comme le souligne Heinich (2018 : 21-22), « il faut du collectif, sous une forme ou sous une autre, pour produire de la singularité qui tienne ». Ce caractère collectif apparaît également dans le « jeu à trois » entre « production, réception, médiation », où les intermédiaires contribuent à la « montée en objectivité » de la valeur artistique par la publication, l'exposition, l'interprétation, l'évaluation et la consécration (Heinich, 2018 : 356-358). Cette reconnaissance donne alors une valeur à la visibilité acquise. À ce propos Gilles Lipovetsky (2017 : 47), reprenant Heinich, parle d'un « capital de visibilité » susceptible de produire des bénéfices symboliques et économiques.

Dans les œuvres, ces mécanismes prennent forme à travers les relations entre les personnages et les différentes instances qui participent à leur reconnaissance. Cette lecture se rattache à l'attention que Claude Duchet porte à « la place occupée dans l'œuvre par les mécanismes socio-culturels de production et de consommation » (1971 : 14). D'un roman à l'autre, la dynamique varie. Chez Schmitt, elle s'articule autour de Zeus-Peter Lama, tandis que chez Houellebecq, elle se distribue entre plusieurs intermédiaires. Les parcours d'Adam bis et de Jed Martin donnent ainsi à voir deux formes de construction sociale de la célébrité.

3.1. De la reconnaissance de Zeus à la consécration publique d'Adam bis

Dans *Lorsque j'étais une œuvre d'art*, Zeus-Peter Lama occupe une position centrale dans la transformation de

la singularité d'Adam bis en valeur artistique. Après avoir façonné Tazio, il proclame : « Tu es mon œuvre, mon chef-d'œuvre, mon triomphe ! » (Schmitt, 2002 : 65-66). Les termes « œuvre », « chef-d'œuvre » et « triomphe » constituent déjà une échelle d'évaluation. Zeus désigne sa création, lui attribue une qualité et anticipe sa réussite. La nomination « Adam bis » renforce cette opération en donnant à la singularité corporelle une identité artistique susceptible d'être présentée et reconnue.

Dès lors, Zeus réunit deux positions, celle du créateur et celle du médiateur qui organise l'accès de son œuvre aux espaces de reconnaissance. Cette configuration permet ainsi de retrouver, dans le roman, le rôle des intermédiaires mis en évidence par Heinich dans le processus de médiation. Chez Schmitt, ces fonctions s'articulent autour de Zeus. Il produit la singularité, la qualifie comme œuvre et construit les conditions de sa réception. Dans cette perspective, la fabrique de la valeur adopte une organisation fortement personnalisée.

À travers l'exposition, cette qualification s'inscrit désormais dans l'espace public. À Tokyo, la salle réservée au personnage porte l'indication « *The Moving Sculpture Adam bis by Zeus-Peter Lama* » (Schmitt, 2002 : 128). Cette désignation associe le nom de l'œuvre, sa catégorie esthétique et celui de son créateur. L'expression *Moving Sculpture* inscrit Adam bis dans un langage artistique qui oriente la perception du public. Le corps singulier reçoit ainsi une catégorie qui permet de le présenter, de l'interpréter et de l'évaluer comme œuvre. L'espace d'exposition contribue donc à stabiliser le statut que Zeus lui a attribué.

L'attention du public vient alors confirmer cette reconnaissance :

> Zeus-Peter Lama exige des heures de fermeture. Une pause de vingt minutes toutes les deux heures pendant laquelle on condamne l'accès à ma salle. Émeutes. Foule. Flashes. Ma salle la plus fréquentée. Grand succès. […] Commence avoir fierté d'être le clou de l'exposition. (Schmitt, 2002 : 123)

Les expressions « salle la plus fréquentée », « grand succès » et « clou de l'exposition » établissent une hiérarchie à l'intérieur même de l'événement. Adam bis occupe la position qui concentre le plus fortement l'attention collective. À cet effet, l'affluence apparaît comme un indice de reconnaissance et donne une manifestation observable à la valeur que Zeus avait d'abord affirmée. Le jugement individuel du créateur rencontre désormais l'adhésion d'un public.

Dans le même mouvement, la réaction de Tazio traduit l'effet de cette reconnaissance sur son propre rapport à son statut. La formule « commence avoir fierté d'être le clou de l'exposition » marque l'intériorisation de la valeur attribuée par les autres. Le personnage adopte progressivement l'identité publique construite autour d'Adam bis. La reconnaissance stabilise ainsi socialement le statut de l'œuvre et transforme la manière dont Tazio se perçoit lui-même.

La reconnaissance collective s'intensifie encore dans la formule « La salle vomit son public » (Schmitt, 2002 : 124). La personnification de la salle et la force du verbe « vomit »

traduisent matériellement l'affluence. Le succès prend corps dans l'espace de l'exposition. La circulation des visiteurs, la saturation du lieu et la répétition des regards deviennent autant d'indices de la valeur attribuée à Adam bis. Schmitt transforme cette notoriété en phénomène observable dans le fonctionnement même de l'institution artistique.

À ce stade, le parcours d'Adam bis montre concrètement comment sa valeur se construit au-delà du seul jugement de Zeus. L'exposition lui donne un cadre de présentation, sa désignation comme œuvre précise son statut, tandis que l'attention du public confirme progressivement la valeur qui lui est attribuée. Le succès rencontré contribue ainsi à faire passer l'appréciation initiale de Zeus à une reconnaissance portée par plusieurs instances.

Enfin, la transaction de « vingt-cinq millions » (Schmitt, 2002 : 151) introduit une mesure économique de cette valeur. Le prix traduit en grandeur chiffrée une reconnaissance auparavant exprimée par la qualification artistique, l'exposition et l'engouement du public. La valeur symbolique accumulée autour d'Adam bis devient, ainsi, convertible en valeur marchande. Heinich souligne précisément que la « montée en objectivité » implique des opérations de comparaison, de cotation et de stabilisation de l'évaluation.

Dans le roman, ce processus prend une dimension particulière, car la transaction porte sur un être humain devenu œuvre d'art. En ce sens, Adam bis cumule désormais plusieurs statuts (œuvre d'art, figure reconnue du public et bien auquel une valeur marchande est attribuée). De cette

manière, la transaction rassemble valeur esthétique, visibilité publique et valeur économique dans un même corps. Schmitt pousse à son terme la logique de valorisation amorcée par Zeus. Ce qui avait été construit comme différence esthétique devient une grandeur susceptible d'être chiffrée et échangée. En fin de compte, Adam bis suit une chaîne de consécration qui va de la désignation artistique à l'exposition, puis de la reconnaissance collective à la valorisation économique.

La célébrité apparaît donc comme une conversion de la singularité en valeur reconnue et finalement matérialisée par le prix. Chez Houellebecq, cette conversion repose sur une configuration différente. Les fonctions concentrées autour de Zeus se distribuent entre plusieurs intermédiaires qui accompagnent la trajectoire de Jed Martin.

3.2. La consécration artistique et marchande de Jed Martin

Dans *La Carte et le Territoire*, la consécration de Jed Martin se construit à la rencontre de la reconnaissance artistique et de la réussite économique. Le narrateur en annonce l'aboutissement lorsque son retour à la figuration doit « lui apporter au bout du compte la fortune et la gloire » (Houellebecq, 2010 : 36). La « gloire » renvoie à la reconnaissance publique et symbolique, tandis que la « fortune » en traduit la dimension économique. Le parcours de Jed montre précisément comment ces deux formes de valeur se construisent et finissent par converger.

D'abord, la valeur de son travail devient mesurable lorsqu'il découvre sa place sur le marché : « Voilà, ça y était, maintenant, il connaissait son prix sur le marché »

(Houellebecq, 2010 : 91). Le « prix » donne une mesure extérieure à son travail et l'inscrit dans un espace où les œuvres peuvent être comparées et évaluées. Cette opération rejoint la « montée en objectivité » analysée par Heinich. Ainsi, la valeur artistique commence à se détacher du seul jugement de l'artiste pour recevoir une traduction socialement identifiable.

Mais cette première évaluation se prolonge par la nécessité d'une reconnaissance publique. Jed en prend lui-même conscience lorsqu'il affirme qu'« on peut travailler en solitaire pendant des années […] ; vient toujours un moment où l'on éprouve le besoin de montrer son travail au monde » (Houellebecq, 2010 : 123). L'opposition entre « solitaire » et « monde » marque le passage de la création individuelle à sa mise en circulation. Montrer l'œuvre revient à l'exposer au regard d'autrui et à l'inscrire dans des espaces où sa valeur pourra être reconnue, commentée et relayée.

C'est précisément à ce niveau qu'intervient Franz. Sa galerie, décrite comme « assez en vue » et dont la « cote montait peu à peu » (Houellebecq, 2010 : 181), offre au travail de Jed un espace professionnel d'exposition et d'échange. Celui-ci assure le passage entre l'atelier et le monde de l'art. Par son intermédiaire, les œuvres deviennent accessibles aux publics, aux collectionneurs et aux acheteurs. Dans cette logique, la galerie constitue un lieu où la valeur artistique acquiert une existence sociale et marchande.

À cette médiation par l'exposition s'ajoute celle du discours. Pour son catalogue, Jed sollicite Michel Houellebecq et insiste sur « l'importance qu'aurait, à [ses]

yeux comme à ceux de [son] galeriste, [sa] participation au catalogue » (Houellebecq, 2010 : 139-140). Le catalogue accompagne l'œuvre d'un texte qui contribue à la présenter et à orienter sa réception. L'image et l'écriture participent donc au même processus de reconnaissance. L'hybridation narrative prend, dans ce contexte, une fonction particulière puisque la peinture, le texte du catalogue et leur reprise dans le roman associent plusieurs formes de médiation autour de l'œuvre.

Cette reconnaissance s'élargit encore avec l'intervention de Marylin Prigent. Son travail d'attachée de presse met l'exposition en relation avec les médias et prolonge sa visibilité au-delà de la galerie. Les fonctions se répartissent alors entre plusieurs acteurs. Jed crée, Franz expose et inscrit les œuvres sur le marché, Houellebecq accompagne leur interprétation, tandis que Marylin organise leur présence médiatique. La complémentarité des fonctions s'inscrit dans l'analyse de Claude Dédomon, qui décrit l'art contemporain chez Houellebecq comme « une machine qui construit la personnalité de l'artiste par le truchement d'un système de communication » (2015 : 6-7). La formule souligne que la reconnaissance de Jed repose sur un dispositif collectif où chaque intermédiaire contribue, à son niveau, à construire et à renforcer sa position d'artiste.

Ainsi, contrairement à Zeus-Peter Lama chez Schmitt, aucun personnage ne maîtrise seul la trajectoire de Jed. Sa reconnaissance repose sur la complémentarité de plusieurs interventions qui relient progressivement la création aux différents espaces de réception. La consécration prend donc une forme réticulaire. La valeur

circule entre l'artiste, la galerie, le discours critique, les médias, les collectionneurs et le marché.

Cette légitimité artistique entre progressivement dans la logique du marché lors du vernissage. Marylin identifie notamment les acheteurs de Roman Abramovitch et de Carlos Slim Helú et anticipe leur réaction : « ils vont commencer à supputer, à imaginer des prix » (Houellebecq, 2010 : 193-194). La formule montre que la consécration de Jed dépend d'un dispositif collectif dans lequel chaque intermédiaire joue un rôle précis dans l'affirmation de sa position d'artiste. En d'autres termes, le regard des acheteurs participe à la transformation de la reconnaissance artistique en valeur économique.

La valorisation se précise avec les premières offres. Franz annonce à Jed : « J'ai eu des offres pour presque tous les tableaux, maintenant. J'ai fait monter les enchères […] le prix moyen se stabilise autour de cinq cent mille euros » (Houellebecq, 2010 : 199). Les termes « offres », « enchères » et « prix moyen » rendent cette valeur désormais mesurable. Franz joue ici un rôle actif puisqu'il organise la concurrence entre les acheteurs et participe directement à la fixation des prix.

À mesure que cette valeur augmente, elle s'étend de l'œuvre à la réputation même de l'artiste. *Bill Gates et Steve Jobs* reçoit une offre d'« un million et demi d'euros » (Houellebecq, 2010 : 201), tandis que de grandes fortunes souhaitent commander leur portrait pour « un million d'euros – au minimum » (Houellebecq, 2010 : 201-202). La demande porte désormais autant sur les œuvres que sur la signature

et le regard du personnage. La valeur acquise par son travail renforce donc la valeur attachée à son nom.

Finalement, cette progression aboutit à un véritable positionnement dans la hiérarchie du marché lorsque Franz lui annonce : « tu es devenu l'artiste français le mieux payé du moment » (Houellebecq, 2010 : 202). Le superlatif « le mieux payé » dépasse la simple indication d'un prix. Il situe Jed par rapport aux autres artistes et fait de sa valeur marchande un signe de distinction. La « fortune » annoncée au début de son parcours rejoint alors la « gloire » : reconnaissance symbolique et réussite économique convergent dans sa consécration.

La comparaison des deux œuvres fait apparaître deux formes distinctes de célébrité. Chez Schmitt, Zeus joue un rôle déterminant dans la mise en valeur d'Adam bis et maîtrise largement les étapes qui conduisent à sa notoriété. Chez Houellebecq, la reconnaissance de Jed se construit au contraire par la convergence de plusieurs intermédiaires. La comparaison fait, ainsi, apparaître deux organisations de la fabrique de la célébrité, l'une largement concentrée autour d'une figure dominante, l'autre distribuée au sein d'un réseau.

Conclusion

Cette étude a montré comment l'hybridation narrative participe à la fabrique de la célébrité dans *Lorsque j'étais une œuvre d'art* d'Éric-Emmanuel Schmitt et *La Carte et le Territoire* de Michel Houellebecq. Au terme de l'analyse, la célébrité apparaît comme un processus qui articule la production d'une singularité, sa mise en visibilité

et la conversion progressive de cette visibilité en valeur sociale, symbolique et économique.

Le croisement de l'intermédialité, de la sociocritique, des *Celebrity Studies* et de la sociologie de l'art a permis d'éclairer les différentes dimensions de ce processus. L'analyse montre surtout que l'hybridation narrative ne tient pas à la simple présence de la peinture, de la photographie, de la presse ou de la télévision dans les romans. Elle réside dans la manière dont ces formes sont intégrées, articulées et parfois transposées dans l'écriture. Chez Schmitt, la transformation plastique, l'exposition et les dispositifs médiatiques accompagnent la fabrication progressive d'Adam bis comme figure publique. Chez Houellebecq, la photographie, la peinture, le catalogue et les discours consacrés à la fiction forment une chaîne de médiations à travers laquelle se construit la consécration de Jed Martin.

Ces résultats permettent également de dégager la portée sociale de l'étude, en éclairant les mécanismes qui participent à la construction des figures publiques. En effet, les deux fictions montrent que leur visibilité et leur valeur se forment dans des contextes où interviennent images, médias, publics et intermédiaires. Cette lecture rejoint Heinich lorsqu'elle souligne que « l'activation des systèmes de valeurs est fortement déterminée par son contexte » (2010 : 10). L'étude de ces mécanismes invite ainsi à mieux comprendre la circulation des images dans l'espace public, le rôle des acteurs qui orientent leur visibilité et les processus qui contribuent à leur valorisation.

Cette réflexion peut s'étendre aux environnements numériques, où les réseaux sociaux et les plateformes

intensifient la circulation des images et font émerger de nouvelles formes de médiation. Leur étude permettrait de poursuivre l'analyse des transformations contemporaines de la visibilité et de la célébrité.

Bibliographie

DANGLADE, Jean-Philippe. (2013). *Marketing et célébrités. Comment les marques utilisent les stars pour communiquer*. Paris : Dunod.

DEBORD Guy, 1992. *La Société du spectacle*, Gallimard, Paris. [Édition originale : 1967].

DEDOMON, Claude. (2015). « L'art contemporain face à la logique marchande dans *La Carte et le territoire* de Michel Houellebecq ». *Revue italienne d'études françaises*, 5. https://doi.org/10.4000/rief.1046

DIBY Kouakou Marcel & BAH Adjé Tanoh Linda Danielle, 2024, « L'hybridation texte/image dans la cartographie fictionnelle des villes modernes : *Retour à Yvetot* d'Annie Ernaux et *Les Années insulaires* de Philippe Le Guillou », *Akofena*, N°14, Vol. 7, pp. 141-152.

DUCHET, Claude. (1971). « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit ». *Littérature*, 1, 5-14.

GUELTON, Bernard. (2013). *Les arts immersifs : immersion, virtualité et réalité augmentée*. Bruxelles : Peter Lang.

HAMON, Philippe. (2008). « La littérature, un "magasin d'images" ». Entretien avec Philippe Hamon, propos recueillis par Bertrand Tillier et Sébastien Le Pajolec. *Sociétés & Représentations*, 25(1), 219-232.

HEINICH, Nathalie. (2010). *Guerre culturelle et art contemporain. Une comparaison franco-américaine.* Paris : Hermann.

HEINICH, Nathalie. (2018). *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais ».

HOUELLEBECQ, Michel. (2010). *La Carte et le territoire*. Paris : Flammarion.

HSU, Li-Hsiang. (2009). *Le Visible et l'Expression. Étude sur la relation intersubjective entre perception visuelle, sentiment esthétique et forme picturale*. Thèse de doctorat, École des hautes études en sciences sociales. HAL, tel-00401739.

JUAN, Myriam & PICARD, Nicolas. (2012). « Célébrité, gloire, renommée. Introduction à l'étude historique du fait d'"être connu de ceux que l'on ne connaît pas" ». *Hypothèses*, 15(1), 87-96. https://doi.org/10.3917/hyp.111.0087

LIPOVETSKY, Gilles. (2017). *Plaire et toucher. Essai sur la société de séduction*. Paris : Gallimard.

LIPOVETSKY, Gilles & SERROY, Jean. (2013). *L'Esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Paris : Gallimard.

MÉCHOULAN, Éric. (2026). *Intermédialité. Proposition de recherche*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal. https://doi.org/10.63361/XGGT4249

RAJEWSKY, Irina O. (2005). « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality ». *Intermédialités / Intermediality*, 6, 43-64. https://doi.org/10.7202/1005505ar

SCHMITT, Éric-Emmanuel. (2002). *Lorsque j'étais une œuvre d'art*. Paris : Albin Michel.

TURNER, Graeme. (2010). « Approaching Celebrity Studies ». *Celebrity Studies*, 1(1), 11-20. https://doi.org/10.1080/19392390903519024