





## **Forord**

En rekke personer har vært viktige for at dette prosjektet har blitt fullført, og som seg hør og bør ønsker jeg å takke flere av dem. Jeg vil først og fremst rette en stor takk til min veileder, professor Knut Ove Eliassen, for et godt samarbeid, konstruktiv kritikk og uvurderlig støtte gjennom denne prosessen. Takk for at du ga meg motivasjonen jeg trengte for å reise til Frankrike, med mål om å tilegne meg språket for å kunne arbeide med tekstene i original versjon. I denne forbindelse vil jeg også takke instituttet for all praktisk hjelp angående mitt utvekslingsopphold ved l'Université de Bretagne-Sud.

Jeg vil også benytte anledningen til å takke min personlige motivasjon og "privatlærer": min samboer Anthony. Jeg vil i tillegg takke familie, venner og medstudenter for god støtte, givende samtaler og velkomne avbrekk.

Lene Elisabeth Henden

Trondheim, oktober 2014



# INNHALDSFORTEGNELSE

<b>INNLEDNING</b>	<b>1</b>
AVHANDLINGENS OPPBYGGING	2
<b>1. KONTEKSTUALISERING OG RESEPSJON</b>	<b>5</b>
NYREALISME OG SELVFIKSJON	6
UTGIVELSER	8
ROMANER	9
RESEPSJON	13
RESEPSJON AV <i>LA CARTE ET LE TERRITOIRE</i>	17
<b>2. ANALYSE</b>	<b>23</b>
REFERAT	23
FORTELLESITUASJONEN I <i>LA CARTE ET LE TERRITOIRE</i>	26
KONSTRUKSJONEN AV DISKURSROMMET	27
EN DØMMENDE FORTELLEINSTANS	29
HISTORIEROM OG TEMPORALITET	32
SJANGER	35
ESSAYISTIKK	37
METAASPEKTET	40
<b>3. LIBERALISME OG NYLIBERALISME</b>	<b>45</b>
KLASSISK LIBERALISME	46
<i>Laissez-faire</i>	46
NYLIBERALISME: MARKEDSFRIHET	49
HUMANKAPITAL: DEN NYE <i>HOMO Oeconomicus</i>	49
KONKURRANSENS INNVIRKNING PÅ SUBJEKTET	52
<b>4. TILPASNING OG TILBAKETREKNING</b>	<b>57</b>
FORVALTNING OG INVESTERING AV HUMANKAPITAL	58
KONSTRUKSJONEN AV MARKEDSVERDI	60
KONSUMERISME SOM FELLES PLATTFORM FOR NYLIBERALISMENS INDIVIDER	65
DEN VESTLIGE MENTALITETEN: EN VERDIENDRING	66
FEILINVESTERING	68
RETTFERDIGHET I MORALENS FRAVÆR	71
TEKSTENS NORM: ESSAYET	75
EPILOGEN	77
<b>5. AVSLUTNING</b>	<b>83</b>
<b>BIBLIOGRAFI</b>	<b>88</b>



## INNLEDNING

”Tout ce qui a la nature de l’apparition, cela a la nature de la cessation”  
- (Houellebecq 2013: 16).<sup>1</sup>

Mitt første møte med den franske forfatteren Michel Houellebecq kom med lesningen av romanen *La possibilité d’une île* i en alder av 17 år. Romanen forekom meg å formidle viktige sannheter om det samfunnet jeg observerte rundt meg, og hadde begynt å undre meg over. Hvilke sannheter dette dreide seg om, hvorfor jeg opplevde dem som sannheter og hva som kunne være gjenstanden for min nysgjerrighet, havnet halvt i glemselen i møte med andre forfattere og romaner.

Tanken på denne forfatteren dukket imidlertid opp på ny da tiden ble moden for å skrive en masteravhandling. Etter en orientering i franskmannens øvrige forfatterskap, og spesielt med utgivelsen *La carte et le territoire* fra 2010, var valget av forfatter gjort lenge før jeg begynte på et masterstudium. Møtet med en litteratur som fremsto så overbevisende relevant for samtiden, gjorde at valget falt på *La carte et le territoire*, en roman som i tone og emnebehandling imidlertid skiller seg noe fra hans tidligere utgivelser.

Ett av emnene som regelmessig dukker opp hos Houellebecq, er de nyliberalistiske strømningene som preger dagens Frankrike, et emne som underveis i prosessen ble en kilde til nysgjerrighet. Den nyliberalistiske tidsånden er en del av hans grunnleggende prosjekt som forfatter, fremsatt i hans første roman, og undersøkelsen av fenomenet er stadig i utvikling. Det er i kontaktflaten mellom konkurranse og konsum at karakterene i hans romaner møtes, og mellommenneskelige relasjoner formes i fellesskapet konsumet gir dem. Forståelse av nyliberalismens fremvekst og fokus på markedet som fremste arena for individuell selvrealisering er viktig, da *La carte et le territoire* synes å ende med en fullstendig anerkjennelse av markedets gyldighet på alle livets områder. Markedet, og dets iboende konkurransestruktur, preger i dag alle sidene av karakterenes liv: Fra økonomi til kjærlighet, fra masseforbruk til kunst. Hva er denne nyliberalismen, slik den skildres av forfatteren?

Romanens hovedkarakter Jed Martin er en kunstner som forsøker å gi visuelle representasjoner av samfunnet han er en del av. For å bruke ordene til fiksjonen Houellebecq, en karakter i romanen, er blikket Martin har på sitt samfunn og sin tid “celui

---

<sup>1</sup> ”Alt det som har tilsynekomstens natur, har også opphørlighetens natur”. Alle oversettelser er mine egne, med mindre annet er presisert.

d'un ethnologue bien plus que d'un commentateur politique" (CT 2010: 183).<sup>2</sup> Det vil si at Jed Martin ikke kritiserer samfunnet, men snarere observerer, kategoriserer og undersøker det han ser i det; fra industriproduktene samfunnet er oppbygd av, til folket som har produsert dem, til yrker som er viktige for samfunnsutviklingen og opprettholdelsen av den vestlige kulturen. Etnologene forsker på menneskets samspill med kulturen og naturen som utgjør dets omgivelser, samtidig som de forsker på mennesket selv som skaper og viderefører av kultur. En aktiv bruk av arkivmaterialer er en stor del av etnologers forskningsmetode. De innehar en form for overhistorisk posisjon, hvor samfunnet og mekanismene det drives av betraktes utenfra, en posisjon også fortelleren i *La carte et le territoire* har.

Martins arbeider dreier seg om markedet, det menneskelige arbeid og produksjon. Han endrer stil og arbeidsmetoder flere ganger i løpet av sin karriere, og de mange stilendringene kan være en refleksjon av ustabiliteten som følger med et markedskontrollert samfunn. Deler forfatteren Houellebecq sin litterære konstruksjons metodiske tilnærming til den verden han avbilder i sin roman? Er også han en etnolog som trer inn i et fremmed samfunn, en posisjon som vil gi ham muligheten til å foreta en objektiv tolkning av tegnene og strukturene som driver det?

### **Avhandlingens oppbygging**

Ved å analysere romanen, ved å se både på resepsjonen av hans forfatterskap, romanens formelle trekk og filosofisk-historiske perspektiver utenfor verket, vil jeg undersøke om *La carte et le territoire* er Houellebecqs versjon av en etnologisk avhandling av dagens Frankrike. Gjenstanden for romanens undersøkelse er det moderne markedssamfunnet, og markedersformens fremtog i et nyliberalistisk vestlig samfunn, og hvilken påvirkning denne formen for biopolitikk har på karakterenes mentale og fysiske liv, samt på deres muligheter til å oppnå noen form for selvrealisering.

Romanen fordrer flere lesninger, blant annet samfunnskritisk, politisk eller satirisk, men jeg har valgt en å foreta en lesning hvor verket tilsynelatende fremstår som en ren objektiv historisk dokumentasjon, og ikke som en politisk kommentar. Når det gjelder nyliberalismen som en samtidig sosial virkelighet, videreutviklet fra en liberalistisk tankegang, har jeg hovedsakelig hentet begreper og teoretisk inspirasjon fra henholdsvis

---

<sup>2</sup> "en etnologs snarere enn en politisk kommentators". CT = Houellebecq, Michel (2010) *La carte et le territoire*. Flammarion: Paris.



Michel Foucaults *Naissance de la biopolitique* og ulike utgivelser av den norske filosofen Arne Johan Vetlesen.

Oppgaven er delt inn i 4 kapitler. Det første gir en kontekstualisering av forfatteren Houellebecq, hvor jeg plasserer ham i forhold til hans samtidige kolleger og tendenser som preger den litteraturen de står for. Videre i kapitlet gir jeg en kort gjennomgang av hovedverkene som utgjør hans forfatterskap, og resepsjonen de har blitt møtt med i det offentlige litterære rom. Deretter vil jeg gå over til å omtale resepsjonen av *La carte et le territoire* mer utførlig.

I avhandlingens andre kapittel gir jeg en formell analyse av romanen, hvor jeg særlig fokuserer på fortellesituasjonen, de ulike sjangerelementene som opptrer i den, samt romanens romlighet og temporalitet. Særlig er sjangerelementene og fortellesituasjonen viktig i min lesning og for forståelsen av tematikken, som en del av dokumentasjonen av markedets fremtog i den vestlige verden. Romligheten og temporaliteten er viktige strukturerende elementer for lesningen og er viktige å undersøke på grunn av følelsen av identitet størrelser som rom og tid er med på å forme for karakterene.

Avhandlingens tredje kapittel fungerer som dens teoretiske del, hvor jeg vil gi en gjennomgang av liberalismen og nyliberalismen med bakgrunn i Michel Foucault og Arne Johan Vetlesens historiske og sosialfilosofiske perspektiver på fenomenene. Deres perspektiver på markedets økende dominans i den vestlige verden, og markedsformens inntreden på områder som ligger utenfor økonomien, er oppklarende for å kunne utdype den verden Houellebecq beskriver, og for å undersøke hvorfor forfatteren fremstår som betydningsfull og relevant i samtiden.

I kapittel fire setter jeg teorien i sammenheng med romanen jeg undersøker. I denne delen vil dens formelle grep, som jeg gjennomgikk i del én, samt det historiske og teoretiske bakteppet lagt i del tre, mer utfyllende undersøke karakterenes respons på det stadig mer altomfattende marked som preger deres univers, og vil videre utforske spørsmålet om Houellebecqs etnologiske blikk og metode som forfatter.

Avslutningsvis vil jeg kort gi en oppsummering av funnene og observasjonene som har kommet frem gjennom arbeidet med avhandlingen.



## 1. KONTEKSTUALISERING OG RESEPSJON

Provokatør. Høyreradikal. Reaksjonær. Nihilist. Pornograf. Rasist. Mannssjåvinist. Dette er bare noen av merkelappene gitt Michel Houellebecq gjennom ulike anmeldelser og kritikker, ikke bare på bakgrunn av hans romaner, men også hans offentlige opptredener. Han har mer enn én gang havnet i medias søkelys, ikke bare på grunn av uttalelser i intervjuer, men også på grunn av uttalelser karakterene kommer med i romanene. Til tross for hyppige negative karakteristikk er Houellebecq en av de mest leste franske forfatterne i en internasjonal sammenheng, og muligens Frankrikes fremste litterære eksportvare. Den negative omtalen betraktes interessant nok med et positivt blikk av hans tilhengere, som forstår dem som et uttrykk for forfatterens relevans og hans ironiske, ærlige og rå stil. Uansett hvordan man stiller seg så er en ting sikkert; Houellebecq skriver en litteratur som virker i det offentlige rom.

Til tross for at mottagelsen av Houellebecqs utgivelser til dels har vært svært blandet, har han vunnet flere prestisjefulle litterære priser, ikke bare for sine romaner, men også for sine diktsamlinger. Han har blant annet blitt hedret med *le prix Tristan Tzara*, som han fikk for diktsamlingen *La poursuite du bonheur* i 1992, og *le prix de Flore* for diktsamlingen *Le sens du combat* i 1996. For *Les particules élémentaires* var Houellebecq lenge med i kampen om *le prix Goncourt* i 1998, men han måtte se seg slått på målstreken av Paule Constant for *Confidence pour confidence*. I stedet mottok han *le prix Novembre* for den samme romanen. I 2005 var Houellebecq på ny lenge med i juryens vurderinger for Goncourtprisen, men heller ikke *La possibilité d'une île* ble berømmet med den prestisjetunge prisen. Den samme romanen ble i stedet tildelt den mer journalistiske prisen, *le prix Interallié*. (Martinet 2010). Først i 2010 ble Michel Houellebecq tildelt Goncourtprisen for sin foreløpig siste roman *La Carte et le Territoire*.

Houellebecq har for øvrig vært med på en rekke fellesutgivelser, skrevet et essay om den amerikanske horrorforfatteren H.P. Lovecraft, utgitt en brevveksling med forfatteren og filosofen Bernard-Henri Lévy, skrevet forord til en rekke andre utgivelser (blant annet til pocketutgaven av Frédéric Beigbeders roman *Un roman français*), og publisert artikler som strekker seg fra poesi, musikk og filosofi til billedkunst. Han har blant annet skrevet forordet til den tyske fotografen Thomas Ruffs bok *Nudes* fra 2003, og bidratt med en katalogtekst i form av et intervju med den amerikanske kunstneren Jeff Koons i forbindelse med dennes

utstilling i Versailles 2009. Kort sagt er han en del, ikke bare av den litterære scenen i Frankrike, men av en internasjonal kulturell verden.

I sidene som følger, vil jeg plassere forfatteren i hans samtidige litterære generasjon, før jeg gir en kort gjennomgang av hans tidlige utgivelser og diktsamlinger, etterfulgt av en gjennomgang av hans fire første store romaner og mottagelsen de har blitt møtt med.<sup>3</sup>

### **Nyrealisme og selvfiksjon**

Michel Houellebecq og flere av hans samtidige kan sies å stå for et brudd med tidligere fransk litteratur, de utgjør en samtidslitterær reaksjon på nyromanens dominans i litteraturen fra 1950-tallet. Michel Houellebecq bryter med de formalistiske holdningene til nyromanen og modernismens autonomiestetikk. Disse har for ham og hans samtidige mistet sin relevans til fordel for mer leservennlige tekster forankret i en gjenkjennbar virkelighet (Tobiassen 2006: 65).

Houellebecqs verk kan leses samfunnskritiske og synes å legge seg nært opp til den realistiske romantradisjonen i Frankrike. I likhet med forfattere som Frédéric Beigbeder og François Bon trekker han frem virkningene dagens samfunnsmekanismer har på det mannlige subjektet.<sup>4</sup> For øvrig har denne litteraturen fått merkelappen ”nyrealisme”, og det som skiller den nye realismen fra for eksempel Balzacs realisme og Émile Zolas naturalisme, er at den ikke er tilknyttet noen tydelig formulert felles ideologi eller skole. ”Den franske nåtidslitteraturen representerer avgjort et mangeartet og individualistisk felt, hvor hver enkelt forfatter utforsker *sitt* spesielle domene”, observerer litteraturviteren Elin Beate Tobiassen i sin artikkel ”Fransk prosa nå”, og hun trekker frem den individuelle interessen som ligger under hver forfatters verk (2006: 69). Problemene forfatterne setter seg i fore å skrive om, strekker seg ikke nødvendigvis lenger enn til selvet, og trenger ikke å ha noe uttalt mål om å ’sette problemer under debatt’.

Den nye realismen innebærer ofte at flere forfattere benytter seg av en videre bruk av kjente, offentlige personers navn og skikkelser i sine litterære verk. Dette er ikke en uproblematisk trend, hverken for forfatterne selv, eller for personene som omtales. Houellebecq har selv flere ganger blitt tvunget til å møte i retten for sin litteratur, og offentlige personer har i sin tur sett seg nødt til å gå ut og avkrefte ytringer eller handlinger fra

---

<sup>3</sup> Houellebecq har også utgitt flere CD-er hvor han resiterer egne dikt satt til musikk, skrevet og regissert en erotisk kortfilm for Canal+ (*La rivièrè* fra 2001), samt vært medvirkende i en rekke andre filmatiseringer – også av egne romaner.

<sup>4</sup> Kvinnelige forfattere med politisk eller samfunnskritisk brodd er Marie Darrieussecq, Christine Angot og Virginie Despentes, for å nevne noen (Tobiassen 2006: 87).

hans romaner. En ekstrem konsekvens av denne trenden sees i rettsaken mot forfatteren Mathieu Lindon og hans redaktør for romanen *Procès de Jean-Marie Le Pen*, utgitt i 1998. Den høyrepolitiske lederen gikk til sak for det han oppfattet som ærekrenkelser i romanen, og saken gikk så langt som til menneskerettsdomstolen i Strasbourg, hvor Lindon og redaktøren fikk en endelig domfellelse den 22. oktober 2007. Både forfatteren og redaktøren ble hver for seg idømt en bot på 2290€, i tillegg til at de i fællesskap måtte betale en erstatning på 3810€ til det høyrepolitiske partiet Front National og Jean-Marie Le Pen (Bruno 2014). Begrunnelsen for dommen var at teksten, uavhengig av dens litterære status, av retten ble ansett for å være av ærekrenkende karakter.

I tilknytning til den fornyede interessen for selvet i fransk samtidslitteratur, og for forfattersubjektet, har den estetiske strømmingen selvfiksjon eller selvbiografisk fiksjon gjort seg gjeldende de siste tiårene i Frankrike og i andre land forøvrig. Selvfiksjonen som litterær strømning utfordrer det tradisjonelle skillet mellom forfatter og forteller, og er en reaksjon på Roland Barthes' strukturalistiske teori om "forfatterens død" (Tobiassen 2006: 79). Også forfattere som Marc Lambron og Philippe Djian (i tillegg til nevnte Beigbeder og et utall andre nasjonale og internasjonale forfattere) benytter seg av dette estetiske grepet i flere av sine romaner. Denne type selvscenesettelse har ført til det mange kritikere identifiserer som en "navlebeskuende litteratur", hvor samfunnets problematikker er noe som eksisterer i lys av selvet og dets prøvelser, altså subjektivt.<sup>5</sup>

Selv om Houellebecq har likheter med forfattere som Beigbeder og Emmanuel Carrère i hjemlandet, og med internasjonale forfattere som Brett Easton Ellis og norske Mathias Faldbakken når det gjelder tematikk og enkelte estetiske valg som den selvfiksjonelle fremstilling, er nok språket og stilen det som skiller ham mest fra hans samtidige.<sup>6</sup> Der Faldbakken ofte bruker skjellsord, og har et pubertalt og grovt språk, formidler Houellebecq sitt budskap med en nærmest vitenskapelig objektivitet på en flat og realistisk måte.

Rent stilistisk er det leksikalske og grammatiske markører som fører til at det finnes en vitenskapelig *tone* hos forfatteren (Noguez 2003: 135). Dette gjelder en utstrakt bruk av ulike verbformer som det grammatiske modus man på fransk betegner som *le présent gnominique*, som indikerer en generell sannhet eller en lov; futurum, som indikerer det uunngåelige eller en nødvendighet; eller imperativ og konjunktiv, som danner en form for hypotese (Noguez

---

<sup>5</sup> Tendensen har vært så sterk i senere fransk litteratur at det har oppstått diskusjoner om "nombriisme", altså navlebeskuende litteratur, burde kvalifisere som en egen litterær sjanger.

<sup>6</sup> Houellebecq har selv uttalt at Brett Easton Ellis' *American Psycho* er et verk han betrakter som ett av de viktigste i nyere litteratur (Kvalvåg 2006).

2003: 135-36).<sup>7</sup> På det leksikalske plan fører ordvalg som blant annet "le sujet", "le phénomène" eller "il est évident que" den språklige fremstillingen inn på et slags amatørvitenskapelig område, hvor individuelle generaliseringer og erfaringer til slutt fremstår som universelle sannheter (Noguez 2003: 136-139).<sup>8</sup>

Stilen, selv om den er vitenskapelig og objektiv, er ikke desto mindre provoserende da karakterene har en tendens til å også behandle mennesker som forsøksdyr uten moralske betenkeligheter. Dette, i tillegg til hans evne til å treffe en nerve i samfunnet med sine romaner, har gitt ham status som fransk litteraturs fremste provokatør.

## Utgivelser

Houellebecqs første utgivelse var et essay om den amerikanske horrorforfatteren H.P. Lovecraft i 1991, titulert *H.P. Lovecraft: contre le monde, contre la vie*. Han har også utgitt det man kan kalle to essaysamlinger, *Rester vivant* i 1997 og *Interventions* i 1998. Det er for øvrig vanskelig å klassifisere disse utgivelsene som essaysamlinger, da de består av svært varierende tekster. Tekstene er preget av samme stil og ofte samme tematikk som hans romaner, og felles for de to utgivelsene er at de består av en rekke tekster av svært ulik karakter, både når det gjelder form, fokus og seriøsitet (Schjørring 2005: 19). Noen av tekstene fra *Rester vivant* blir på ny tatt opp i utgivelsen av *Interventions*, og Houellebecq påpeker i forordet til sistnevnte at den eneste fellesnevneren mellom tekstene er at han har blitt bedt om å skrive dem: "Le point commun le plus évident aux textes réunis ici, c'est qu'on m'a demandé de les écrire; du moins, on m'a demandé d'écrire quelque chose" (Houellebecq 1998: 8).<sup>9</sup> Disse to utgivelsene er oppsamlinger av tidligere publiserte essays, artikler, kronikker og noveller eller bidrag til kunstutstillinger. Tekstenes tema strekker seg fra generaliseringer om tyskere som flytter til Syden for å tilbringe pensjonisttilværelsen i et varmere land, til kloning, funn av bakteriefossiler på Mars, samt ulike betraktninger om det kulturelle liv, det være seg litteratur, kunst eller arkitektur.

De første linjene som møter leseren i essayet *Rester vivant – méthode* fra 1997, er: "Le monde est une souffrance déployée. À son origine, il y a un nœud de souffrance" (Houellebecq 1999: 9).<sup>10</sup> Denne lidelsen assosieres med den poetiske produksjonen, og mange

---

<sup>7</sup> "Gnomique: [...] Qui se présente sous forme de sentence. *Poésie gnomique* : ensemble de maximes, de préceptes, de conseils pratiques versifiés." (*Le Petit Robert* 2012).

<sup>8</sup> "subjektet", "fenomenet", "det er åpenbart at".

<sup>9</sup> "Den mest merkbare fellesnevneren for tekstene som er samlet her, er at man har bedt meg om å skrive dem; i det minste har man bedt meg om å skrive ett eller annet".

<sup>10</sup> "Verden er en gjennomført lidelse. Fra selve opprinnelsen av eksisterer det en knute av lidelse".

av tekstene i essaysamlingene kan best beskrives som poetiske refleksjoner over kunstnerisk arbeid. Houellebecq betrakter lidelsen som et gitt menneskelig faktum, hvor skriving kan fungere som en metode både for lindring og overlevelse (Noguez 2003: 11). ”Un poète mort n’écrit plus. D’où l’importance de rester vivant”, skriver Houellebecq i *Rester vivant* (Houellebecq 1999: 19).<sup>11</sup> Poetisk produksjon blir slik en metode for å holde seg i live, for å holde seg i aktivitet i det ureverserbare forfallet kroppen gjennomgår fra vugge til grav. Disse samlingene har fått liten oppmerksomhet av kritikere, og de leses først og fremst som teoretiske baktepper for hans romaner, eller som interessante refleksjoner, snarere enn som fastlagt poetikk. Også Houellebecq selv påpeker at det dreier seg om refleksjoner, snarere enn strukturerte teoretiske tekster.

Foruten disse essayene, og romanene som jeg straks skal gå over til å omtale, har Houellebecq også utgitt en rekke diktsamlinger, hvorav de største og mest omtalte er *La poursuite du bonheur* (1992), *Le sens du combat* (1996), *Renaissance* (1999), *Poésies* (2000), *Poésie* (2010), og forfatterens foreløpig siste utgivelse *Configuration du dernier rivage* fra 2013. Disse diktsamlingene tar opp tema som kroppslig forfall og erotikk, begjær, kjærlighet og mellommenneskelige relasjoner, kort sagt mange av de samme temaene som gjennomsyrrer hele hans poetiske produksjon. Med få unntak er alle diktene skrevet ut fra en fast form og med et fast rimskjema, og det dreier seg ofte, men ikke alltid, om et klassisk formspråk, med en forkjærlighet for sonetten og aleksandrinerformen (Schjørring 2005: 18).

## Romaner

Romanen Houellebecq debuterte med i 1994, *Extension du domaine de la lutte*, ble på ingen måte et gjennombrudd for forfatteren, selv om den raskt oppnådde kultstatus i enkelte litterære miljøer. I denne romanen legges det på mange måter et teoretisk fundament som skal komme til å prege hele forfatterskapet:

Tout comme le libéralisme économique sans frein, et pour des raisons analogues, le libéralisme sexuel produit les phénomènes de *paupérisations absolue*. [...] En système économique parfaitement libéral, certains accumulent des fortunes considérables; d’autres croupissent dans le chômage et la misère. En système sexuel parfaitement libéral, certains ont une vie érotique variée et excitante; d’autres sont réduits à la masturbation et la solitude (Houellebecq 1997: 100).<sup>12</sup>

<sup>11</sup> ”En død poet skriver ikke mer. Derav viktigheten av å holde seg i live”.

<sup>12</sup> ”Som den tøylesløse økonomiske liberalismen, og av tilsvarende grunner, produserer den seksuelle liberalismen fenomener av *absolutt fattigdom*. [...] I et fullstendig liberalt økonomisk system oppnår enkelte vesentlige formuer; andre vil vansmekte i arbeidsledighet og nød. I et fullstendig liberalt seksuelt system vil enkelte ha et variert og spennende erotisk liv; andre vil bli redusert til masturbasjon og ensomhet.”

I denne passasjen plasserer fortelleren seksualitet og kjærlighet innenfor rammene av et system parallelt med den markedsregulerte økonomien. Houellebecq avdekker her at forestillingen om alles mulighet til suksess på det frie markedet ikke er annet enn et skinnbilde. I det samfunnet som skildres i *Extension du domaine de la lutte*, vil det alltid finnes vinnere og tapere, både på det økonomiske og på det seksuelle marked. ”Free choice for all, is misery for most”, uttalte Houellebecq i et intervju, og romanen viser nettopp hvordan det seksuelle markedet kan være like grusomt, og mer kynisk enn det økonomiske markedet, og at frihet og tilfredsstillelse i et grunnleggende hierarkisk system ikke er mulig for alle individer (Eakin 2000).

Den norske oversetteren, Thomas Lundbo, mener at denne romanen utforsker konsekvensene av den altomfattende liberalismen på individnivå, og at den fremsetter to mulige responser: resignasjon eller deltakelse (Lundbo 2012). Romanens forteller har trukket seg fullstendig tilbake fra det seksuelle marked, mens karakteren Tisserand fortsetter å kjempe helt til det siste, til tross for sine små sjanser til suksess. Det tragiske for Tisserand, og for hele den vestlige befolkningen, er at også kjærligheten er underlagt det seksuelle systemet. Dermed blir de som ikke har mulighet til å ha et rikt seksualliv, automatisk også ekskludert fra den autentiske kjærligheten. Dette er et system det er umulig å oppheve, eller å komme seg ut av, og individenes markedsverdi vurderes ut i fra deres fysiske attraktivitet. Fysisk skjønnhet fremstår slik som den fremste manifestasjonen av verdens urettferdighet (Angelo 1994). Hva var så Houellebecqs motiv for å skrive denne romanen? Som forfatteren selv har uttalt, var det et utslag av en vilje til, og en tro på, at litteraturen kunne endre realitetene slik han observerte dem, blant annet i nattklubbene han skildrer i romanen (Eakin 2000). I ettertid mente han at prosjektet heller var et utslag av megalomani, og at en roman aldri vil kunne endre verden slik den har blitt (Ibid.).

Selv om *Extension du domaine de la lutte* ble mer eller mindre ignorert etter utgivelsen, fikk den fornyet interesse etter utgivelsen av *Les particules élémentaires* i 1998, romanen som gjorde forfatterens gjennombrudd til et faktum. Med tema som genetisk modifisering av menneskeheten, fysisk forfall og ensomhet i tillegg til eksplisitte seksuelle skildringer, var grunnlaget for heftige offentlige debatter lagt. Men det som skulle bli gjenstand for offentlig oppstandelse, var angrepet på 68-generasjonen, deres verdier og frigjøringsrevolusjon, og på den måten med det etablerte franske intelligentsia og deres verdier. Romanens protagonister er halvbrødrene Bruno og Michel, som ble forlatt av sin



sølvende hippiemor som barn. Begge brødrene vokste opp hos sine respektive bestemødre, og ble dermed konfrontert med livets skjørhet i en alt for tidlig alder. Emily Eakin trekker frem at Houellebecq strekker seg langt for å få leserne til å forstå at Michel og Bruno ikke bare er resultater av dårlig foreldreoppdragelse, men at "they are victims of a culture awash in post-1960's values" (Ibid.). Det er en hel kultur hvis ideologi formidlet verdiene frihet og fremgang, som i romanen ikke har resultert i annet enn egoisme, elendighet og vold (Ibid.).

Som fortelleren og Tisserand i *Extension du domaine de la lutte*, opptrer også brødrene som et par med en aktiv og en passiv bestanddel. Bruno er den som deltar i kampen, men som ikke har større sjanser til å finne autentisk kjærlichkeit enn Tisserand, og Michel er den nærmest asketiske forskeren som avslutningsvis legger grunnlaget for oppfinnelsen av en forbedret menneskehet. Dette genetisk modifiserte mennesket er tilsynelatende en utopisk løsning for det nåtidige menneskets lodd, og alle rivaliseringer mellom disse forbedrede menneskene vil ikke være annet enn historier fra menneskenes tid.

*Les particules élémentaires* kan sees som et forsøk på å finne en sosiohistorisk forklaring på hvorfor liberalismen nå har forflyttet også kjærlichkeit til et hierarkisk system (Lundbo 2012). Forklaringen blir gitt nettopp ved fremstillingen av en hel generasjon som ambassadører av egoistiske verdier. Søken etter en konstant selvrealisering har ført til en umuliggjøring av mellommenneskelige relasjoner, og karakterene i romanen flyter rundt i narrativet som isolerte bestanddeler uten lenger å ha noen felles kontaktpunkt. Begge brødrene blir for øvrig gitt muligheten til å finne ro i livet da de befinner seg i trygge økonomiske posisjoner, men foreldregenerasjonens søken etter selvrealisering, og den evige nytelsesjakten fører dem lenger bort fra kjærlichkeit og innskrenker mulighetene til å få virkelig betydningsfulle relasjoner. 68-generasjonens opprør med borgerlige konvensjoner ble i virkeligheten en forberedelse av den endelige markedsgjørelsen av alle livets aspekter, selv om den anså seg for å være progressiv og antikapitalistisk (Tygstrup 2005: 277).

Den korte romanen, (eller lange novellen), *Lanzarote* ble utgitt i 2000 og har form av en reiseskildring. Fortelleren søker seg bort fra det kjedsommelige og fremmedgjørende livet i Paris og melder seg på en pakkereise til den spanske ferieøya tittelen henviser til. Fortelleren opplever et erotisk eventyr med to tyske lesbiske kvinner, og et kort "vennskap" med den belgiske politimannen Rudi, som er den mest interessante karakteren i denne fortellingen. Det skal senere vise seg at Rudi har et mer pervertert begjær enn den hedonistiske fortelleren når han blir tiltalt for pedofili etter å ha vært med i en sekt. Denne novellen følger altså tema fra

*Les particules élémentaires* som tap av kjærlige følelser til fordel for mekanisk nytelse, og blir et frampek mot tema som masseturisme og pedofili også i *Plateforme*.

Om *Les particules élémentaires* skapte furore i den franske offentligheten, ble det ikke mindre med oppfølgerromanen *Plateforme*, utgitt i 2001. Med sin særegne stemme tok Houellebecq på ny opp tråden som var grunnlaget for hele hans forfatterskap; den vestlige verdens dekadanse og immanente forfall. Thomas Lundbo peker på den logiske utviklingen fra den første romanen via *Les particules élémentaires*, og mener at *Plateforme* utforsker i større grad hvordan man kan begrense skadevirkningene av den altomfattende liberalismen i vår egen tid (2012). Jakten på autentisitet har ført til at den vestlige mannen (og i økende grad, kvinnen) søker seg mot den tredje verden for å finne ømhet hos de innfødte i diverse massasjebarer. Dermed kommer et nytt system for dagen, hvor økonomisk velstående vestlige drar til blant annet Thailand eller Cuba for å oppnå tilfredsstillelse, og samtidig la noen av de vestlige godene dryppe på dem som er vanskeligere økonomisk stilt.

Grunnen til at de vestlige søker seg til ikke-vestlige nasjoner i jakten på autentisitet er at "nous avons créé un système dans lequel il est devenu simplement impossible de vivre; et, de plus, nous continuons à l'exporter" (Houellebecq 2003: 349).<sup>13</sup> Steder som tidligere har vært uberørt av vestens kapitalisme og liberalisme, blir i romanen underlagt de samme systemene som truer med å undergrave vårt eget samfunn. Gevinsten sexturistene oppnår med sin økonomiske kapital, er ikke nødvendigvis en autentisk tilfredsstillende sådan, men en som kun er basert på fysisk nytelse i øyeblikket. Fortelleren Michel finner derimot kjærligheten med Valérie, en fransk kvinne han møter på en pakketur til Thailand som besitter trekkene til en europeer, samtidig som hun har den seksuelle appetitten, demonstrert av de thailandske prostituerte, som skal til for å tilfredsstille Michel.

I romanen får denne kjærlighetshistorien en dramatisk slutt, idet Valérie blir drept i en terroraksjon utført av ekstremistiske islamister. Dette skjer på et av ferieanleggene som Valérie og Michel drømte skulle bli løsningen på den vestlige krisen som identifiseres i romanen. Etter denne hendelsen nærer Michel et sterkt hat mot alle muslimer og føler en tilfredsstillelse av hatet hver gang nyhetene forteller om terrorister, gravide palestinske kvinner eller barn som blir drept ved Gazastripen (Houellebecq 2003: 338). Det er for øvrig viktig å ha hans historie i minne når man leser disse avsnittene, da hatet ikke blir beskrevet som et virkelig hat til religionen som sådan, men som en form for overlevelsesmekanisme, og en følelse som vil viskes ut med tiden (Houellebecq 2003: 340).

---

<sup>13</sup> "vi har skapt et system som ganske enkelt har blitt ulevelig; og i tillegg fortsetter vi å eksportere det."

Når det kommer til handlingen i forfatterens femte roman fra 2005, *La possibilité d'une île*, er den satt til en postapokalyptisk fremtid, og tar på ny opp temaet genetisk modifisering av mennesket. Denne gangen synes klonenes tilværelse langt mer dystopisk enn i *Les particules élémentaires*. Romanen antyder at Vestens problem, som Houellebecq har tatt opp i de foregående romanene, er biologisk fundert, og at "alle muligheter til genuin menneskelig utfoldelse, det vil si for mannens vedkommende, knyttes til viriliteten, til den erektile funksjonaliteten, til potens og tiltrekningskraft" (Lundbo 2012).

Romanen følger hovedpersonen Daniel gjennom ulike faser av livet, samt flere av hans kloner som leser, tolker og kommenterer hans memoarer. Daniels livshistorie dreier seg i stor grad om jakten på seksuell tilfredsstillelse. Hovedpersonen lever slik opp til det klonene tolker som menneskehetens eneste mål, ikke bare i menneskenes siste tid i sosialiteten, men nærmest som et biologisk faktum:

La vérité, à l'époque de Daniel, commençait à se faire jour; il apparaissait de plus en plus nettement, et il devenait de plus en plus difficile à dissimuler que les véritables buts des hommes, les seuls qu'ils auraient poursuivis spontanément s'ils en avaient conservé la possibilité, étaient exclusivement d'ordre sexuel (Houellebecq 2005: 300).<sup>14</sup>

Kampsituasjonen og hierarkiet mellom de gjenlevende menneskene viser seg i høyeste grad å være tilbake på sitt mest grunnleggende stadium, og menn som ikke har de ønskede forutsetningene, blir brutalt avvist av de kvinnelige flokkmedlemmene. Når det gjelder klonene, er deres eneste mål i livet å lese sine menneskelige forgjengeres memoarer og kommentarer, de lever i en fullstendig isolert tilværelse i total kjedsomhet, noe som enkelte ganger slår ut i en lengsel etter å føle hvordan menneskenes turbulente liv føltes på kroppen. I denne romanen har ikke klonene det samme lengselsfrie og tilfredse livet som forfatteren presenterte i *Les particules élémentaires*.

## Resepsjon

Den delte resepsjonen i kjølvannet av de første romanene, en ofte provosert sådan, kan knyttes til fortelleformen Houellebecq benytter seg av. Fokaliseringen ligger hos mannlige, opprørte, noen ganger mentalt forstyrrede protagonister, karakterer som i veldig stor grad er usympatisk portrettert. Samtidig fører den subjektive fokaliseringen til at leseren er vanskelig

---

<sup>14</sup> "I Daniels epoke begynte sannheten å gjøre seg gjeldende; det ble stadig tydeligere og vanskeligere å skjule at menneskenes egentlige mål, det eneste de spontant hadde fulgt om de hadde hatt sjansen, var av utelukkende seksuell art."

kan unngå til å identifisere seg med disse karakterene, og dette kan gjøre romanene særlig problematiske for kvinnelige lesere å forholde seg til, da de kvinnelige karakterene kun blir evaluert og tillagt verdi i termer knyttet til begjær (Jeffery 2011: 9). Dette vil ikke si at det ikke kan være like besværlig for menn å forholde seg til romanene, da de berører det som frem til *Extension du domaine de la lutte*, har vært usagt i den franske offentligheten; liberalismens markedsutvidelse til seksualitetens domene fører alle menn inn i en evig konkurransetilstand. Fortelleformen gjør at leseren vanskelig kan unngå å vedkjenne seg validiteten i karakterenes samfunnsanalyser og handlinger, da de hele tiden utredes og begrunnes svært saklig på en nærmest didaktisk måte, samtidig som leseren vet at utsigelsene tilhører irrasjonelle karakterer. Dette kan være en av grunnene for den delte resepsjonen, da fortelleformen fordrer en lesning hvor leseren simpelthen ikke kan unngå å anerkjenne romanens fremlagte ”sannheter” om det moderne samfunnet, som berører noe ved den vestlige verden mange ikke ønsker å vedkjenne seg, eller å sette ord på.

Utgivelsen av debutromanen *Extension du domaine de la lutte* gikk som tidligere nevnt noe upåaktet hen av kritikerne, men det viste seg at hans virkelige gjennombrudd som forfatter skulle komme med utgivelsen av hans andre roman, *Les particules élémentaires*. Romanens slagkraft i den franske offentligheten var enorm, men den førte også til at Houellebecq ble ekskludert fra redaksjonen av det venstreintellektuelle tidsskriftet *Perpendiculaire* på grunn av angrepet på sekstiåttergenerasjonens ideologi (Houellebecq og Levy 2001 – ). En feriekoloni gikk også til sak mot forfatteren fordi han hadde brukt deres navn på leiren Bruno reiser til i sin nytelsesjakt. Av frykt for å bli assosiert med romanen krevde campingplassen at den skulle forbys og destrueres, men dette kravet vant ikke fram i retten. Derimot ble forfatteren bedt om å endre navnet, noe som førte til at det som opprinnelig het *l’Espace du possible*, ble til *Lieu du changement* i den endelige versjonen (Schjørring 2005: 15). Det ironiske ved denne saken er at et fåtall av leserne ville ha fått med seg at det var snakk om et faktisk sted i virkeligheten, dersom leiren selv ikke hadde gått ut i offentligheten og krevd en endring.

*Lanzarote* ble kritisert for på mange måter å legitimisere pedofili gjennom den ulykkelige og mer sympatisk fremstilte karakteren Rudi. Forfatteren understrekte selv i et intervju at han aldri har vært *for* pedofili, og han har skrevet et mer utfyllende tilsvaret til oppstyret i forbindelse med karakteren Rudi.<sup>15</sup> Flere kritikere forsvaret denne siden av Houellebecqs prosa, blant dem John McCann, som mener at den er en kompleks konstruksjon

---

<sup>15</sup> Se artikkel i *L’Infini*, n°59: ”La question pédophile”, s. 96ff.

av følelsesmessige hendelser hvor samvittigheten handler som et instrument for selvtortur (2010: 104). Selv om Rudi kan sies å ha funnet en nisje for seksuell tilfredsstillelse, fremstilles han ikke som sympatisk i TV-mediet fortelleren ser historien og rettssaken utfolde seg gjennom, men snarere som et moderne rovdyr av en mann med barn som offer.

Også i forbindelse med utgivelsen av hans tredje roman, *Plateforme*, kom Houellebecq som forfatter og privatperson i medias og offentlighetens søkelys. Han ble i 2001 stilt for retten for injurier og oppfordring til religiøst hat av en rekke muslimske organisasjoner (Tygstrup 2005: 269). Houellebecq ble frikjent på alle punkter, og retten konkluderte med at utsagnene ikke kunne betraktes som krenkende overfor bestemte individer eller befolkningsgrupper. For øvrig tilføyde dommeren at forfatterens utsagn hverken var preget av ”påfaldende finhed, udsyn eller subtilitet i formuleringen” (Ibid.). Karakteren Michel kommer nok med noe som kan leses som blasfemiske ytringer om islam, men det var ikke bare romanen som var grunnlaget for saken. Også ytringer direkte fra forfatteren selv om at ”l’islam est une religion dangereuse [...] Et la religion la plus con”, har ført til sterke reaksjoner i den franske offentligheten (Sénécal 2001).<sup>16</sup> Søksmålet viser også hvordan Houellebecq ofte overskrider grensen mellom fiksjon og virkelighet, til det til slutt blir nærmest umulig å skille forfatteren fra det fiksjonelle verket og romankarakterenes utsagn.

*La possibilité d'une île* ble heller lunkent mottatt av kritikere og anmeldere, som mente at Houellebecq fullstendig hadde uttømt ideen som var opphavet til forfatterskapet. I sin anmeldelse fra *The New York Times* skriver Stephen Metcalf at Houellebecq for ofte blir en ”proselytizer on behalf of fornication, as boring as those who would thump their Bible against it” (2006). Sex er karakterenes eneste mulighet for transcendens, dermed blir det også den drivende faktoren for narrativet. I de delene av romanen som ikke omhandler jakten på seksuell tilfredsstillelse, stanser narrativet opp i en heller kjedelig misantropi slik at fortellingens motor noen ganger går tom for drivstoff og blir kvalt (Adams 2005).

Mottagelsene har ikke bare vært delt på grunn av tematikken i hans romaner, men også på grunn av hans stil, eller mangel på sådan. Han har vært beskyldt for å skrive direkte dårlig, flatt, unyansert eller grovt. I det hele tatt har stilen hans representert et brudd med eldre fransk litteratur, noe som ikke har falt i like god jord hos alle akademikere og kritikere. Houellebecq bygger i alle sine romaner opp et språk som heller mer mot vitenskapens objektive tilnærming til verden og en rå hverdagslig sjargong, enn mot et utpreget litterært språk. Likevel benytter han seg av alle det franske språkets registre, fra det hverdagslige til det litterære og det

---

<sup>16</sup> ”islam er en farlig religion [...] Og den mest idiotiske av religioner”.

filosofiske. Men det er uansett de grove og hverdagslige setningene som har fått mest oppmerksomhet av kritikerne, blant annet på grunn av ordvalg fra et svært muntlig språk, for eksempel "une conasse", "tout ce genre de trucs", "cette salope", samt for spesifikt seksuelle setninger som "mon pénis était chaud, douloureux, gonflé", eller for innlag av rasisme: "Je regardais Ben: il se grattait la tête, il se grattait les couilles, il mastiquait son chewing-gum. Qu'est-ce qu'il pouvait bien y comprendre, ce grand singe?" (Houellebecq 1997: 5, 5, 104; Houellebecq 2001: 196, 192).<sup>17</sup>

Forfatteren Dominique Noguez er blant dem som har forsvart Houellebecqs stil, og mener at den må ses i lys av det som er hans prosjekt som forfatter; nemlig å finne et flatere, mer konsist og kjøligere uttrykk for å si det som skal sies i hans romaner (2003: 108). Stilen blir dermed en grunnleggende faktor for å forstå verkene, og som den generaliseringens mester Houellebecq er, er det ikke rart at han har vakt forargelse i Frankrike. Stilen er det som ofte har forvirret kritikere, og gjort det vanskelig å se at det er snakk om romaner, og ikke vitenskapelige eller sosiologiske avhandlinger.

Jeg mener at Noguez oppsummerer Houellebecqs stil på en formidabel måte når han skriver at "on pourrait dire que l'œuvre de Michel Houellebecq est un immense «en fait» - tantôt de désublimation, tantôt de certitude attristée – mais instituant, dans tous les cas, un discours de vérité" (2003: 150).<sup>18</sup> Houellebecq benytter seg av en "sannhetsdiskurs", av en vitenskapelig tone som kan virke svært overbevisende, og som fører til at mange lesere tar det som sies for å være faktisk – for å være sannheten.<sup>19</sup> Den svenske sosiologen Roland Paulsen skrev i en kronikk i *Svenska Dagbladet* at Houellebecqs verk fyller "ett oppdåmt behov av sanning bortom det korrekta" hos sine lesere, og en ting er sikkert; sannheten forfatteren tilbyr sine lesere er langt unna det politisk korrekte (og akseptable) i Frankrike (2006).

Med den heller lunkne mottagelsen *La possibilité d'une île* mottok, trodde mange kritikere at Houellebecq ikke hadde noe mer å si, at han fullstendig hadde uttømt ideen som ble formulert i *Extension du domaine de la lutte*. Men med sin femte roman, *La carte et le*

---

<sup>17</sup> "ei kjerring", "sånne ting", "denne tispå", "penisen min var varm, smertefull, oppblåst", "Jeg betraktet Ben: han klødde seg i hodet, han klødde seg på ballene, han tygde på tyggegummien sin. Hva kunne han forstå av dette, denne store apen?"

<sup>18</sup> "Man kan si at Michel Houellebecqs verk er et eneste stort «faktisk» – noen ganger nedverdiggende, noen ganger med en nedstemt visshet, men de etablerer i alle tilfeller en sannhetsdiskurs."

<sup>19</sup> Som et svar på Noguez framstilling av hans verk som et gigantisk "en fait" skrev Houellebecq i et brev: "La remarque selon laquelle mon œuvre n'est qu'un gigantesque «en fait» est si juste qu'elle devrait normalement me paralyser; à moins qu'elle ne m'entraîne vers de nouvelles voies; on ne sait jamais, en fait" (som sitert i Noguez 2003: 259). – "Bemerkningen om at mine romaner ikke er annet enn et enormt «faktisk» er så riktig at den normalt burde paralisert meg; med mindre den fører meg ut på nye stier; man vet aldri, faktisk."

*territoire*, reformulerer Houellebecq på ny problematikken og gjenoppfinner på mange måter seg selv som forfatter.

### **Resepsjon av *La carte et le territoire***

Romanen *La carte et le territoire* er altså den femte i rekken av Michel Houellebecq. Mottagelsen av kritikere og anmeldere både i hjemlandet og internasjonalt er vesentlig mindre delt enn ved de foregående utgivelsene, og debattene omkring det idémessige innholdet er færre. Resepsjonen både nasjonalt og internasjonalt viser en nærmest unison enighet blant de fleste kritikere om at dette er forfatterens beste, og mest litterære, roman. Provokasjonene er færre og mindre eksplisitt; pornografiske og rasistiske elementer, kilder til voldsomme diskusjoner i offentligheten i kjølvannet av hans tidligere romaner, forekommer sjelden eller ikke i det hele tatt.

Det er ikke så mye snakk om et brudd med de foregående romanene, som en modning og en videreføring av de ulike temaene som er strukturerende for alle hans romaner. Også hans femte roman tar opp tema som kjærlighet, begjær, økonomi, kunst, mellommenneskelige relasjoner, død, fysisk forfall osv., med andre ord; tilværelsens store spørsmål. Det stilistiske uttrykket og tonen i romanen er kjøligere og mindre røff enn i de første romanene, og stemningen har blitt beskrevet som nærmest eterisk (Lundbo 2012). Den stilistiske endringen har blitt hyllet av kritikerne, som anser denne romanen for å være det endelige bevis for at Houellebecq, forfatteren som strebet etter å være ”stilløs”, likevel er svært stilistisk sikker.<sup>20</sup>

I 2010 vant altså Houellebecq le prix Goncourt for første gang i sin forfatterkarriere. Grunnen til at nettopp den siste romanen skulle nå helt opp på juryens liste er at den behandler ”mer passende” emner som kunst og arkitektur i stedet for sex og turisme (Shulevitz 2012). I kjølvannet av utdelingen skrev Emmanuel Hecht en kronikk publisert i *L'Express* at dette er første gang en sosiolog er vinner av litteraturprisen (2010).<sup>21</sup> Han trekker linjer mellom romankarakterenes depressive tilstand og den franske sosiologen Alain Ehrenbergs verk *La fatigue d'être soi*, hvor han skriver: ”Quel que soit le domaine envisagé (entreprise, école, famille), le monde a changé de règles. [...] chacun doit endurer la charge de s'adapter en permanence à un monde instable, provisoire, fait de flux et de trajectoires en

---

<sup>20</sup> I en biografi fra 2003 gir Dominique Noguez en grundig analyse av Houellebecqs stil. Der fremkommer det blant annet at Houellebecq anser stil for å være et sekundært anliggende, og at han ofte minner seg selv på en setning av Schopenhauer: ”La première – et pratiquement la seule – condition d'un bon style, c'est d'avoir quelque chose à dire.” (som sitert i Noguez 2003: 100) – ”Den fremste – og praktisk talt den eneste – betingelsen for en god stil, er at man har noe å si.”

<sup>21</sup> Houellebecq er ikke bare forfatter, men også ingeniør agronom, dataadministrator og sanger.

dents de scie” (som sitert i Hecht 2010).<sup>22</sup> Begrunnelsen for at Hecht leser romanen som et slags fiksjonelt sosiologisk artefakt er at hver roman undertegnet Houellebecq inneholder et ekko fra ulike sosiale problemstillinger. Denne gangen består ekkoet nettopp av (den økonomiske) verdens endrede regler, og dens inntog på alle livets domener. Karakterene som ikke lenger makter å tilpasse seg endringene, vil nødvendigvis opphøre å eksistere, eller ende i en form for eksistensialistisk vakuum.

Selv om romanen tar opp i seg livets store spørsmål, og representerer både et vestlig Europa og en menneskehet i moralsk og fysisk forfall, noterer de fleste kritikerne hvordan Houellebecq når gjennom til sine lesere med sin form for humor. De farselignende innslagene med velkjente franske kulturpersonligheter, de satiriske portretteringene av kunstmarkedet og kjendisene som beveger seg i det, samt pastisjene over de vitenskapelige segmentene (blant annet om fluene som parer og livnærer seg på forfatterens eget lik), viser en forfatter som har videreført og sofistikert en stil som alltid har vært tilstede i hans forfatterskap.<sup>23</sup> Dette er tydelig i måten han denne gangen skriver seg direkte inn i fiksjonen på, og som gir en ny dimensjon til det allerede kjente autofiksjonsgrepet fra tidligere romaner.

Romanen er svært kompleks når det gjelder både form og tematikk. Sjangermessig har den blitt tolket som en realistisk roman, en krimroman, en amerikansk thriller, en kunstnerroman og en idéroman samtidig som den tidvis til og med mimer den platonske dialogformen. Den er alt dette og, likevel, ingen av delene fullt ut. Den formmessige kompleksiteten romanen innehar er noe av det som deler resepsjonen. Den amerikanske kritikeren James Woods mener i sin anmeldelse fra *The New Yorker* at *La carte et le territoire* ikke greier å bestemme seg for hva slags roman den ønsker å være, og at ingen av emnene som tas opp blir gjenstand for systematiske undersøkelser, noe som fører til at narrativet mangler helhet (2012). Denne anmeldelsen fikk for øvrig tilsvar fra Bernhard Ellefsen i *Vagant*, som mener at ”Woods de senere årene [har] stivnet i en for estetiserende tilnærming til romankunsten” og at han ikke kommer i dybden av *La carte et le territoire* ”fordi franskmannens prosa er for hverdagslig og grovkornet” (2012).

Om *La carte et le territoire* ikke greier å bestemme seg for hva slags roman den ønsker å være, så er én ting tydelig: formen speiler innholdet. I romanen stilles leseren overfor et Frankrike i økonomisk krise, hvor det kapitalistiske systemet er dødsdømt og Frankrike blir

---

<sup>22</sup> ”Uavhengig av hvilket felt det er snakk om (arbeid, skole, familie), har verden endret reglene. [...] hver og en må tåle vekten av en permanent tilpasning til en ustabil og provisorisk verden, bestående av flytende og uregelmessige livsforløp.”

<sup>23</sup> Houellebecq ble for øvrig tvunget til å gi en takksigelse til Wikipedia i romanens sluttord, da nettsiden truet med å gå til sak for plagiering av nettopp deres side om husfluen (Clark 2011).



en nasjon som livnærer seg av turisme og jordbruk, samt prostitusjon. I et samfunn styrt av tilbud og etterspørsel, hvor alt er i evig sirkulasjon og forandring, vil nødvendigvis også temaene være like mangfoldige og "in flux". Romanen avbilder et Frankrike (og en vestlig verden) i endring, på forfallets rand: "Ce pays [la France] et, au-delà, cette modernité frénétique, polarisée autour de ses grandes surfaces et de ses "people" plus ou moins glorieux, tournant comme un derviche autour de son centre vide" (Rérolle 2010).<sup>24</sup> Den frenetiske aktiviteten som har preget det vestlige Europa etter kapitalismens inntrenging på alle livets områder, er i ferd med å implodere innover i seg selv. Midt i all aktiviteten er det et senter av tomhet som preger det individuelle liv, og nettopp denne tomheten er strukturerende for karakterene i romanen, mens den flyter over av tema og formmessige grep.

Houellebecqs selviscenesettelse speiler også denne formen, da forfatteren er tilstede i flere av karakterene, som en multiplisering av ham selv både som forfatter, forteller og karakter. Nelly Kaprièlian legger stor vekt på dette aspektet ved hans roman i sin anmeldelse fra 2010:

Il est Jed Martin, cet artiste sur lequel s'ouvre le roman [...] Il est Jasselin [...] le flic chargé de mener l'enquête sur le meurtre sauvage de Michel Houellebecq [...] Houellebecq est aussi Houellebecq, écrivain retiré du 'commerce' des humains [...] Il est aussi Michel, dit Michou, le bichon bolonais du couple Jasselin, devenu stérile à cause d'une maladie.<sup>25</sup>

Kaprièlian identifiserer denne mangedoblingen med Houellebecqs modning som forfatter, og anser dette for å være slutten på Houellebecq-karakteren, da hun mener at det er et bevis på at han har fått en god nok innsikt i livet til å gi slipp på denne fremstillingsmåten (Ibid.) Mordet på karakteren Houellebecq avslører også det som er vår kulturs sterkeste drivkraft, og som politifullmektigen Jasselin identifiserer som det vanligste og kjedeligste motivet for å begå et mord i et kapitalistisk samfunn, nemlig penger.

I *La carte et le territoire* dukker altså Houellebecq opp som en karakter i sin egen roman, plassert midt i sentrum av narrativet. Mange kritikere betrakter denne karakteren som et tilsvarende på tidligere kritikker etter ulike medieopptredener. De ulike sidene av denne karakteren synes å være sammensatt av de gjengse offentlige meninger som finnes om forfatteren; summen av disse utgjør romankarakteren. Den inkonsekvente, skilpaddelignende

---

<sup>24</sup> "Dette landet [Frankrike], og videre denne frenetiske moderniteten, polarisert rundt sine supermarkeder og sine mer eller mindre berømte "kjendiser", spinner som en dervisj omkring et tomt sentrum."

<sup>25</sup> "Han er Jed Martin, kunstneren som åpner romanen [...] Han er Jasselin [...] politifullmektigen som leder etterforskningen av det bestialske drapet av Michel Houellebecq [...] Houellebecq er også Houellebecq, forfatteren som har trukket seg tilbake fra samfunnet [...] Han er i tillegg Michel, eller Michou, den lille hunden til paret Jasselin, som har blitt steril etter en sykdom."

mannen (altså romankarakteren) Houellebecq, som med sine sterke misantropiske tendenser til og med har vansker med å forholde seg til hunden sin, drikker billig argentinsk vin og gråter som et barn over markedets raske vareutskiftninger, er samtidig en veletablert forfatter, med en autoritet som gjennomsyrrer hele verket.

Flere kritikere mener også at det er en lite skjult falsk beskjedenhet av forfatteren som gjør at han introduserer seg selv som en sekundær karakter, og at det indirekte gir ham et friere spillerom hva angår sin egen karakter, og større tyngde til hans utsagn. Han introduseres også i historien av Jed Martins far, Jean-Pierre, som en "bon auteur" med "une vision assez juste de la société" (CT 2010: 22).<sup>26</sup> Den kunstneriske ambisjonen til romanens hovedkarakter, Jed Martin, er for øvrig å søke en sammenheng, en struktur i verden, for så å gi en objektiv fremstilling av den. Dermed er det av betydning at det er karakteren Houellebecq som avslører den indre logikken i Martins kunstneriske utvikling. Houellebecq er den som evner å se helheten i de ulike stilendringene, idet Martin starter med å fotografere tilvirkede gjenstander som er representative for industrialderen, for deretter å gå over til maleriet for å gi en reproduksjon av produsentene.

Mordet på Houellebecq, etterforskningen som følger og Jeds kunstneriske prosjekt er noen av plotene leseren møter i romanen. Et viktig underplot, som fester seg i leseren med all sin fornedrelse, men også, og ikke minst, *menneskelighet*, er skjebnen til Jeds far, Jean-Pierre Martin. Dette står som en kontrast til den heller vittige fremstillingen av mordetterforskningen, og leses av flere kritikere som selve uttrykket for den menneskelige situasjonen som portretteres i romanen. Jean-Pierres største ønske i sin ungdom var å bli en kunstner, men en utdanning som arkitekt ga ikke rom for hans utopiske drømmer, og han ble slått ned av funksjonalismens befestede markedsposisjon. Dermed blir Jean-Pierres skjebne, et langt liv med hardt arbeid, etterfulgt av sykdom og eutanasi, betraktet som et veldig eksplisitt uttrykk for de andre karakterenes livslede.<sup>27</sup> Jean-Pierre blir det fremste eksempelet på den menneskelige tilstand i den altomfattende kapitalismens verden.

*La carte et le territoire* er dermed en roman med stor tyngde i sin behandling av temaene som strukturerer vår eksistens. Men selv om den ifølge majoriteten av anmelderne er et briljant mesterverk, skriver kritikeren Jonathan Gondelman i en anmeldelse at *La carte et le territoire* til syvende og sist er en skuffende roman, selv om den er bærer av mange interessante tema (2012). Argumentet ble gitt på bakgrunn av at det er vanskelig å dra et

---

<sup>26</sup> "en god forfatter" med "et samfunnssyn som virker rimelig."

<sup>27</sup> Eutanasi blir øvrig utført i en bygning i funksjonalismens ånd; det endelige beviset på Jean-Pierres nederlag.

sammenhengende eller enhetlig utsagn fra romanen. Etter min mening misforstår Gondelman, i likhet med Woods, noe av Houellebecqs intensjon med romanen, og som karakteren Houellebecq selv sier: "Je suis trop vieux, je n'ai plus l'envie ni l'habitude de conclure" (CT 2010: 257).<sup>28</sup> Houellebecq, som Jed, ønsker ikke å komme med konklusjoner, eller entydige utsagn, men snarere å gi en oversikt over de mange og fluktuerende elementene som til sammen utgjør den menneskelige eksistens. Mangelen på én enkelt førende idé som kan oppsummere romanen bemerkes av flere anmeldere, men som Nelly Kaprièlian observerer:

Reste que ce magnifique roman irréductible à une seule thèse, construit comme un labyrinthe, fourmillant de visions métaphysiques, écrit avec une maîtrise sidérante, nous faisant constamment la grâce de son désespoir d'une ironie irrésistible, n'est pas à lire comme un document sur la société (2010).<sup>29</sup>

Nettopp dette er viktig å ha med seg etter å ha lesningen av *La carte et le territoire*; det er ikke snakk om en sosiologisk dokumentasjon, men, som den første siden av boken poengterer: *en roman*, om enn riktignok en roman *om* verden av i dag.

Mimetiske lesninger av denne romanen har blant annet ført til at en av de virkelige personene, karikert i romanen, TV-personligheten og journalisten Jean-Pierre Pernaut, offentlig måtte gå ut og avkrefte sin fiksjonelle homoseksuelle legning etter at karakteren Pernaut ble "outet" på direktesendt TV i romanen (CT 2010: 84). Dette er et eksempel som viser tilbake til romanens tittel: *La carte et le territoire*, og spørsmålet om hvordan litteraturen *virker*. Kartet er den kunstneriske fremstillingen av verden, mens terrenget er verden slik den finnes *der ute*. At en mann som Pernaut, selve bildet på den franske heterofile mannen, skulle være homofil, kolliderer med de fleste franske leseres inntrykk formet av det intime TV-mediet gjennom en lang karriere. Virkeligheten kolliderer slik med fiksjonen, fiksjonen smitter av på virkeligheten, og nødvendigheten av at Pernaut måtte uttale seg offentlig viser noe av det Houellebecq poengterer med denne romanen; "la carte et plus intéressante que le territoire" (CT 2010: 80).<sup>30</sup>

Det er nettopp i dette spennet mellom virkelighet og fiksjon Houellebecqs styrke som forfatter er tydeligst, og hovedvekten av kritikerne er skjønt enige om dette: han har noe å si om samfunnet, og det han sier synes å være sannheten. Som Jonas Bals påpeker er "noe av det

---

<sup>28</sup> "jeg har blitt for gammel, jeg har verken for vane eller lyst til å komme med konklusjoner."

<sup>29</sup> "Faktum er at denne fantastiske romanen, som er umulig å redusere til én enkelt tese, som er konstruert som en labyrint med et mylder av metafysiske visjoner, som til stadighet gjør oss æren av en fortvilelse full av uimotståelig ironi, skrevet med en utrolig beherskelse, ikke er ment å leses som et sosiologisk dokument."

<sup>30</sup> "Kartet er mer interessant enn terrenget."

som gjør Michel Houellebecq så interessant [...] at alle åpenbart har en følelse av at han skriver sant, at han sier noe viktig om vår samtid [...]. Houellebecq kan leses som kapitalismekritikk, modernitetskritikk, religionskritikk” (2012). Dette sitatet er basert på en innledning holdt på arrangementet ”Michel Houellebecq – Norges viktigste forfatter”, og sier noe om hans befestede posisjon, ikke bare i hjemlandet og i Norge, men på hele den internasjonale litterære scene.

## 2. ANALYSE

I dette kapittelet ønsker jeg å gi en kortfattet analyse av *La carte et le territoire*, hvor jeg trekker frem de delene jeg mener er de viktigste for min forståelse av romanen som et uttrykk for Houellebecqs intensjon om å gi en diagnose av individets tilværelse i det nyliberalistiske samfunnet. Først vil jeg gi et kort handlingsresymé, før jeg kommer inn på noen av de forskjellige sjangerelementene som finnes i romanen, hvor jeg blant annet vil se på kriminalfortellingen som preger romanens tredje del, samt noen essayistiske segmenter som i tillegg er viktige for konstruksjonen av fortellerens diskursrom. Deretter vil jeg se på fortellesituasjonen som preger romanen. Endelig vil jeg komme inn på hvordan *La carte et le territoire* i stor grad er en romlig roman, noe som allerede indikeres av tittelen. En stor del av romanens tematikk dreier seg om konkrete og stiliserte rom, og gjennom hele forfatterskapet har historiske og sosiale rom vært viktig for Houellebecq og hans diagnose av samtiden. Romligheten i *La carte et le territoire* blir på mange måter ”satt i relieff” av karakterenes bevegelser, hvor de ulike sosiale rommene er sentrale for deres opplevelse av egen og andres individualitet.

Fra narratologien kjenner vi en distinksjon mellom ”historierom” og ”diskursrom” (Lothe 2003: 78). Historierommet er bygd opp rundt karakterene, hendelsene og rommet hvor hendelsene finner sted, og det er med grunnlag i dette rommet at leserne ut fra teksten kan konstruere historien. Diskursrommet tilhører kun fortelleren og er dermed skilt fra historierommet. Diskursrommet kan ta ulike former og trenger ikke alltid å være indikert i en tekst i det hele tatt (Ibid.). I *La carte et le territoire* stilles leseren overfor en forteller som styrer og kommenterer historierommet, og på denne måten lar han sitt eget diskursrom komme til syne. Flere steder i romanen er fortellerens stemme den eneste synlige i romanen, og hans tolkninger av sekundære kilder farger hans holdninger til karakterene. Han er fysisk og mentalt skilt fra tiden og universet han forteller om, en distanse som oppretter et skille mellom historierom og diskursrom. Fortelleren tilhører et annerledes Frankrike enn det han forteller om, de sosiale rommene har endret seg i takt med tiden og de økonomiske omveltningene den vestlige verden har gjennomgått mot slutten av Jed Martins levetid.

### Referat

Handlingen i romanen følger kunstneren Jed Martins liv og virke, hans forhold til sin aldrende og etter hvert dødssyke far, møtet med den vakre russeren Olga og forfatteren Houellebecq,

samt med politietterforskeren Jasselin. Romanen tar opp tema som kunst, økonomi, kjærlighet, relasjoner mellom far og sønn, død, arbeid og Frankrike som turistmål.

Åpningsscenen er en beskrivelse av et møte mellom samtidskunstnerne Jeff Koons og Damien Hirst, og rommet som omgir dem. Først i det tredje avsnittet blir det tydelig at det er snakk om et maleri av de to store kunstnerne, utført av en annen kunstner, Jed Martin. Maleriet er uferdig ettersom Jed har hatt store problemer med å portrettere Koons, som har en dobbelhet Martin finner problematisk å gjengi på lerretet. Det som setter hele romanhandlingen i gang, er en lyd fra varmtvannsberederen, som Jed har hatt bry med tidligere. Dette skjer om kvelden den 24. desember. Lyden fra varmtvannsberederen fører handlingen inn i en analepse, noe som er et gjennomgående strukturelt virkemiddel i romanen, for å fortelle om Jeds historie og liv. Prologen avsluttes med at Jed har drukket for mye etter sin årlige julemiddag med faren, og ødelegger maleriet av Koons og Hirst ved å skjære det i fillebiter med en palettkniv, før han glir i den sleipe malingen så han faller og slår hodet slik at han spyr. Etter å ha kastet opp føler han en lettelse, og han kjenner seg nærmest lykkelig.

Del én forteller kort om kunstnerens barndom og tidlige skoleår ved kunstsolen Beaux-Arts i Paris, hvor han skulle begynne sin karriere med fotoprojektet "Trois cents photos de quincaillerie".<sup>31</sup> Bestemorens død ble det som skulle føre ham frem til sin første store suksess som kunstner, siden han får en kunstnerisk åpenbaring når han betraktet Michelins veikart i en bensinstasjon på vei til bestemorens begravelse. Etter dette begynner han å fotografere veikartene, men grunnlaget for hans suksess som kunstner kommer av møtet med Olga, kommunikasjonsarbeider i nettopp Michelin. Denne kjærlighetsaffæren fører til at Jed får midler til å gjennomføre en kritikerrost utstilling av fotoserien med tittelen "La carte est plus intéressante que le territoire".<sup>32</sup> Selv om Jed opplever suksess med utstillingen, varer ikke forholdet med Olga. Jed begynner etter hennes avreise med det som skal bli hans tredje utstilling, "Métiers", en serie malerier som består av førtito tablåer som utgjør "Série des métiers simples", en rekke malerier av forskjellige typiske yrker, og tjueto tablåer som utgjør "Série des compositions d'entreprise", med motiver konsentrert om møter og konfrontasjoner i forretningsverdenen.<sup>33</sup>

Hele del én fungerer som en ekstern analepse, hvor Jeds barndom, ungdomsår og gryende karriere blir presentert. I del to vender fortellingen tilbake til morgenen den 25.

---

<sup>31</sup> "Tre hundre bilder av maskinvarer".

<sup>32</sup> "Kartet er mer interessant enn terrenget".

<sup>33</sup> "Yrker", "Serie av elementære yrker" "Serie av forretningskomposisjoner".

desember og historiens nåtid, hvor Jed våkner mellom restene av det ødelagte maleriet av Koons og Hirst. I denne delen kommer Jed i kontakt med forfatteren Michel Houellebecq som skal skrive en katalogtekst i forbindelse med utstillingen av "Métiers". Jed reiser til Irland to ganger, den siste gangen for å fotografere forfatteren for et portrettmaleri han skal få som betaling. Utstillingen av maleriene blir en enorm suksess, og Jeds økonomi sikres for all fremtid. Samtidig vil dette bli hans siste julaften sammen med faren, hvor han får vite mer om farens kunstneriske ambisjoner og om hvorfor disse mislyktes. Jed møter igjen Olga på en nyttårsfest hos Jean-Pierre Pernaut, men de finner ingen mulighet til å ta opp igjen tråden. Jed reiser på besøk til Houellebecq, som nå har flyttet fra Shannon i Irland tilbake til bestemorens hus i Loiret i Frankrike, for å gi ham portrettet som er verd flere millioner euro.

I del tre endres fokaliseringspunktet, idet krimfortellingen og politifullmekig Jasselin kommer inn i bildet i forbindelse med etterforskningen av mordet på Houellebecq. Jasselin presenteres på mange måter som en kontrast til Jeds liv – han er en mann som har lyktes både i karriere og i kjærlighet. Han lever i et lykkelig samvær med sin kone Hélène og hunden Michou. Jed kommer inn i etterforskningen som nøkkelen til løsningen av mordet; morderen har mest sannsynlig hatt økonomiske motiver, og målet med forbrytelsen var det verdifulle maleriet. Etterforskningen renner ut i sanden uten at politiet er nærmere å finne en gjerningsmann. Parallelt med kriminalhistorien fortelles en forfallshistorie: Denne handler om Jean-Pierre Martins valg om å reise til en eutanasklinikk i Sveits for å unnsnippe smertene og nedverdigselsene kroppen utsetter ham for. Jed står ensom igjen, uten far, kjæreste eller venn: Den problematiske varmtvannsberederen overlever alle Jeds mellommenneskelige relasjoner.

I epilogen kommer løsningen på kriminalhistorien for dagen, nærmest ved en tilfeldighet. Mordet ble utført av en plastisk kirurg fra Cannes, som nå selv er død. Jed har i mellomtiden solgt leiligheten og farens hus i Paris for å trekke seg tilbake til bestemorens hus i en landsby i Creuse-regionen. Jed lever de siste tiårene av sitt liv fullstendig isolert fra omverdenen, i en nærmest vegetativ tilstand. Da han på ny beveger seg ut i "terrenget", oppdager han hvordan det økonomiske landskapet har endret også den fysiske verden; med en fullstendig aksept av markedet og dets svingninger som universal lov, har Frankrike etablert seg som en jordbruks- og turistnasjon. Dette er en refleksjon av romanens tittel, av hvordan et abstrakt system som økonomi kan endre den fysiske virkeligheten. Romanen avsluttes med beskrivelsen av det som blir Jeds siste øuvre, en videoinstallasjon som viser naturens triumf over den menneskelige produksjon og menneskeheten selv.

### **Fortellesituasjonen i *La carte et le territoire***

Fortelleren i *La carte et le territoire* er aural og distansert både i tid, rom og holdning. Etter prologen kommer det fram at fortelleren skriver en form for biografi om Jed Martin og hans kunstneriske virke, et par tiår frem i tid. Diskursrommet etablerer seg dermed som en form for arbeidssituasjon hvor fortelleren også benytter andres tekster i utformingen av sin egen, og det er tydelig for leseren at han tilhører en annen tid og et annet rom enn karakterene. Hans holdninger til karakterene er preget av avstanden til tiden han forteller om, og holdningene er et resultat av det romlige og tidsmessige skillet som ligger mellom forteller og karakterer, dermed opprettes distansen mellom diskursrom og historierom. De sekundære kildene fortelleren benytter og henviser til, er blant annet flere kunsthistorikere, den kinesiske biografen Wong Fu Xins monografi om Martin, og Houellebecqs essay om Martins "Métiers". Fortellesituasjonen tydeliggjøres som en skriveprosess i seg selv, idet fortelleren henviser til sine kilder, og distanserer seg slik fra objektene han internaliserer gjennomgående i fortellingen. Narrasjonen er i all hovedsak etterstilt, bortsett fra tekstpartiene hvor fortelleren bruker sine kilder aktivt, og distansen mellom diskursrommet og historierommet blir på ny opprettet. Fortelleren har ikke direkte tilgang til objektene for sin undersøkelse, men konstruerer et univers han tar leseren med inn i og ut av, alt ettersom hvilke elementer eller sider av karakterenes samtid han ønsker å belyse.

Fortelleren fokaliserer både gjennom karakterene, men også med bakgrunn i sitt eget diskursrom, som kan sies å utgjøre en nullfokalisering i narrativet. "Nullfokalisering kan registreres i tekstsegmenter der fortelleren står utenfor det fiktive univers og ikke tillegger seg noen begrensning i sin viten om de fortalte personer og begivenheter, samtidig som han ikke har noe markert ståsted hvorfra iakttakelsene gjøres" (Aaslestad 2010: 86). Fortelleren i *La carte et le territoire* har ingen begrensninger, hverken med tanke på faktaopplysninger, eller i forhold til karakterenes emosjonelle registre. Fortelleren forteller historien om en kunstner fra en epoke han ikke har noen direkte kunnskap om, dermed blir de sekundære kildene grunnlaget for fortellerens iakttakelser og konstruksjon av historierommet. Nullfokaliseringen, som jeg snart skal komme inn på, er særlig tydelig i akronier som utgjør tekstsegmenter om blant annet fluer, politiarbeid og Mercedeser, og viser hvordan fortelleren stiller seg helt atskilt fra det fiktive universet, og at historierom og diskursrom slik sett er atskilte størrelser.



## Konstruksjonen av diskursrommet

Jeg vil trekke frem tre tekstsegmenter hvor fortelleren etablerer seg i sitt diskursrom. Det jeg ønsker med å trekke frem disse, er å vise hvordan noen av romanens essayistiske elementer eller essayistiske stil, brukes for å belyse grunnleggende fenomener ved det nyliberalistiske samfunnet som ligger til grunn for fortellingen. Den objektive essayistiske tonen kommer av fortellerens distanse i tid, rom og holdning, og av at hans undersøkelse av et bestemt objekt er påvirket av sekundære kilder.

Det første tekstnedslaget beskriver fluene som livnærer seg av og parer seg på liket av forfatteren Michel Houellebecq. Politifullmektig Jasselin innser at han må anta husfluens perspektiv for å holde ut både stanken og synet av det som vil møte ham inne i forfatterens hus. Etter denne bestemmelsen forskyves fortellerens grammatikk fra fortid til presens, historietiden pauses og fortellerens stemme tar fatt på en utlegning om fluene og deres liv, med en tilnærmet vitenskapelig objektivitet:<sup>34</sup>

S'il devait avoir à supporter la vision de cette scène de crime il devrait [...] adopter pour quelques minutes le point de vue d'une mouche; [...] chaque femelle de *Musca domestica* peut pondre jusqu'à cinq cents et parfois mille œufs. Ces œufs sont blancs et mesurent environ 1,2 mm de longueur (CT 2010: 265, min understreking).<sup>35</sup>

Jeg har understreket verbskiftet til presens for å markere hvordan fortellerens utlegning om fluen er en objektiv beskrivelse av Jasselins arbeidsmetode, i tillegg til å være en inntreden i fortellerens egen arbeidssituasjon og objektive vitenskapelige tilnærming til kildene han benytter for å konstruere historierommet.

Tekstsegmentet utgjør en akroni som bryter med historiens tid, og formen er nærmest essayistisk: Fortellerens redegjørelse om fluen minner om Houellebecqs objektive blikk og observasjonsretorikk i det fiktive essayet om "Métiers". Ved å betrakte den råtnende menneskekroppen som en næringsrik organisme, greier Jasselin å fullføre undersøkelsen med den objektiviteten som kreves. Som åsted for parings- og territoriekamp er menneskekroppen fratatt ethvert transcendentalt element. På samme måte som Jean-Pierre Martins kropp blir forurensende avfall og mat for karpene i innsjøen ved Zurich, er heller ikke Houellebecqs kropp annet enn mat for fluene.

---

<sup>34</sup> Det var for dette utdraget av Houellebecq ble tvunget til å rette takksigelser til nettstedet *Wikipedia* for å ha lånt materiale fra deres artikkel om husfluen, for å unngå at nettstedet skulle opprette sak.

<sup>35</sup> "Dersom han skulle greie å holde ut synet av dette åstedet måtte han [...] i noen minutter anta fluens synsvinkel; [...] hver hunn av *Musca domestica* kan legge opptil fem hundre og noen ganger tusen egg. Disse eggene er er hvite og måler omkring 1,2 mm i lengde."

Det andre tekstnedslaget er knyttet til kriminalplottet og kan leses som et kort informasjonsskriv om politiets arbeid og lønnsnivå. Også dette utgjør en nærmest essayistisk akroni, hvor fortellerens stemme er den eneste synlige i teksten. Dette skjer samtidig med at det forekommer et grammatikalsk skifte fra fortidsformen *l'imparfait* til presens, som i forrige eksempel og som markerer en pause i historietiden, og en inntreden i fortellerens diskursrom. Funksjonen i dette tekstsegmentet, som ikke strekker seg over mer enn sytten linjer, er å gi leseren en innføring i politiets hverdag og lønnsmessige utgangspunkt (CT 2010: 269). Politimennene er en av yrkesgruppene som fremstilles med yrkesstolthet i romanen, kontrastert av de upålitelige håndverkeryrkene, i første omgang representert av rørleggerne i ”*Plomberie en général*” og ”*Simplement plombiers*”, som aldri evner å møte til avtalt tid for å reparere Jeds varmtvannstank (CT 2010: 12-13). I motsetning til disse håndverkerne fremstilles politimennene som samvittighetsfulle og autentisk sannhetssøkende i sitt arbeid.

Det siste eksempelet er fortellerens utlegning om kvalitetene til Jasselins bil, en Mercedes klasse A. ”La Mercedes Classe A est la voiture idéale d'un vieux couple sans enfants, vivant en zone urbaine ou périurbaine, ne rechignant cependant pas à s'offrir de temps à autre une escapade dans un *hôtel de charme*” (CT 2010: 344).<sup>36</sup> Dette utdraget kan leses som fri indirekte diskurs, da Jed er den sansende instansen som betrakter Jasselins ankomst med bilen. Dette kompliseres av verbskiftet, denne gangen fra fortidsformen *passé simple*, til presens. Dermed får også dette eksempelet mer anstrøk av å være tilhørende fortellerens observasjoner og betraktninger av en tid han ikke har direkte kunnskap om, enn å være uttrykk for karakterenes egne sansinger.

Hvordan er fortellerens diskursrom, med bakgrunn i de tre akroniene, og sier disse noe om fortellerens grunnleggende verdenssyn? Fortellerens tone holdes rent vitenskapelig og objektiv, og han behandler emnene for sin undersøkelse med den distansen i tid og rom han faktisk innehar. Hvert segment sier noe mer om tiden Jed og hans samtidige befinner seg i, enn det den rene historietiden kan gjøre rede for, og fortelleren belyser og utdyper emnene for å gi et mer fullstendig bilde av historien han forteller. Dermed er ikke en bil bare en bil, den blir et objekt som kan fortelle mer om eieren enn en ytre karakteristikk, og en brukermanual til et fotoapparat kan avsløre dyptgripende samfunnsstrukturer.

---

<sup>36</sup> ”Mercedes klasse A er den ideelle bilen for et aldrende, barnløst par som bor urbant, eller i et forstedsområde, men som likevel ikke er motvillige til å unne seg en escapade på *et sjarmerende hotell* fra tid til annen”.

## En dømmende fortelleinstans

Synsvinkelen ligger hovedsakelig hos Jed Martin i romanen, og han er karakteren som er både objekt og subjekt for fortellerens historie. Fortelleren ser Jed utenfra samtidig som han er i stand til å lese tankene og emosjonene hans, i tillegg til at han gjengir verden slik Jed sanser den, men på lignende vis veksler synsvinkelen også til andre karakterer som Olga og Jasselin.

Selv om Jed hovedsakelig er den sansende instansen i romanen, er ikke dette en gjennomgående stabil størrelse. Fortelleren bygger opp et mer kompleks romanunivers ved å internalisere fokaliseringen i flere av karakterene, som blant annet hos Olga i den første delen, eller Jasselin i en stor del av romanens tredje del. I en scene hvor Olga er den sansende instans, markeres dette ved bruk av fri indirekte diskurs: "elle était jeune, ou plus exactement elle était *encore jeune*, elle s'imaginait encore que la vie offre des possibilités variées, qu'une relation humaine peut connaître au cours du temps des évolutions successives, contradictoires" (CT 2010: 101).<sup>37</sup> Fortellerstemmen blandes med Olgas tanker, hvor hun reflekterer over sine fremtidige muligheter til å finne kjærlighet. For øvrig kompliseres sitatet ved kursivering av ordene *fremdeles ung*, som indirekte kan vise til fortellerens empatisk-ironiske holdning som uttrykker en tvil omkring hvorvidt hun fremdeles er ung, og om hvorvidt livet vil tilby en karrierekvinne som henne flere muligheter senere i livet (Noguez 2003: 130). På denne måten dømmer fortelleren Olga, Jed og de øvrige karakterene på en indirekte måte, samtidig som han fremstiller deres indre emosjoner. Den vitenskapelige, objektive tonen blandes med og kompliseres av den empatisk-ironiske holdningen og fremstillingen av karakterenes følelsesregister.

Fortelleren behandler Jed Martins historie fra et svært distansert ståsted, som kjennetegner også fortellernes posisjon i Houellebecqs tidligere utgitte prosa, om man ser bort fra debutromanen og *Plateforme*. Den vitenskapelige tonen som preger de tidligere romanene, er sterkt tilstede også hos fortelleren i *La carte et le territoire*, og fortelleren fremstår ikke som udelt solidarisk med sine karakterer. Fortelleren sitter ikke inne med førstehåndskunnskap om Jed Martin og hans tid, men han tar likevel på seg en allvitende tone både om deres tanker og emosjonelle liv. Den indirekte kunnskapen fremstilt i en autentisk form gir fortelleren en moralsk overlegen posisjon, hvor han behandler karakterene som objekter for sin undersøkelse av Jed Martin og hans historie, helt til de får funksjon av å være representanter for en større historie om nyliberalismens fortsatte fremtog i Vesten.

---

<sup>37</sup> "hun var ung, eller rettere sagt var hun *fremdeles ung*, hun så fremdeles for seg at livet ville gi varierte muligheter, at en menneskelig relasjon med tiden kunne kjenne flere påfølgende og motsetningsfylte utviklinger".

I forfatterens første essay *H.P. Lovecraft: contre le monde, contre la vie* skriver Houellebecq at "L'utilisation du vocabulaire scientifique peut constituer un extraordinaire stimulant pour l'imagination poétique" (som sitert i Noguez 2003: 132).<sup>38</sup> Bruken av et vitenskapelig vokabular er kanskje ikke like eksplisitt tilstede i denne siste romanen som i de foregående hvor vitenskapelige tema, som genetisk modifisering av mennesket, utgjorde mye av romanenes fokus. For igjen å trekke inn utdragene om fluene eller politiarbeidet, så er det nøyaktigheten, nøkternheten og objektiviteten til en vitenskapelig undersøkelse som preger fortellerens stemme, også i *La carte et le territoire*. Samtidig er den vitenskapelige tonen viktig for leserens forståelse av akroniene, for å skille fortellerstemmen fra karakterene, og for å forstå hva disse har å si for narrasjonen som helhet.

En annen bestanddel av den vitenskapelige tonen, er de gjentatte generaliseringene som påpeker generelle sannheter i romanens univers. Fortelleren bryter ofte narrativet nærmest umerkelig med å komme med generaliseringer som "les femmes s'y prennent quand même mieux que les hommes dans ces histoires de familles, c'est un peu leur spécialité de départ", "Dans les pays latins, la politique peut suffire aux besoins de conversation des mâles d'âge moyen ou élevé", "La sexualité est une chose fragile, il est difficile d'y entrer, si facile d'en sortir", "Quelques secondes peuvent suffire si ce n'est à décider d'une vie, du moins à révéler le caractère de son orientation principale" (CT 2010: 21, 241, 233 min utheving).<sup>39</sup> Grunnen til at dette kan identifiseres som fortellerstemmen, og ikke som fri indirekte diskurs, er verbskiftet som finner sted i narrativet fra fortid til presens, (kursivert i sitatene). Fortelleren bringer med seg sitt eget diskursrom inn i historierommets narrative situasjon, og påvirker lesernes lesning av situasjonene karakterene befinner seg i. Det er dermed en insisterende tone som preger disse generaliseringene, og som overbeviser leseren om at fortelleren sitter med en fasit om karakterenes tid. De fremstilles som om det er allmenne sannheter, uansett tid eller rom; "sånn er det, faktisk".

Fortelleren er ikke udelt solidarisk med sine karakterer, og heller ikke med historiens helt, Jed Martin. Ofte portretteres han som utilpass i sosiale sammenhenger der de fleste andre i hans krets vet å te seg. Han greier aldri riktig å engasjere seg, hverken i omgivelsene eller menneskene rundt seg, han leser ikke aviser og holder seg heller ikke oppdatert på den

---

<sup>38</sup> "Bruken av et vitenskapelig vokabular kan fungere som en ekstraordinær stimulans for den poetiske forestillingsevnen".

<sup>39</sup> "Kvinner er uansett bedre enn menn i slike familiehistorier, det er på mange måter deres grunnleggende spesialitet", "I latinske land kan politikken tilfredsstille samtalebehovet hos middelaldrende eller eldre menn", "seksualiteten er en veldig skjør ting, den er vanskelig å komme inn i, og så lett og komme ut av", "Noen sekunder kan være nok, om ikke for å være bestemmende for et liv, så for å avsløre hvilken vei det vil ta".

kulturelle scenen i Frankrike. I en samtale mellom Jed og hans presseattaché Marilyn forekommer det en komisk forveksling, idet han feiltolker det Marilyn forteller om kunstkritikeren i avisen *Le Monde*, Pepita Bourguignon: "Il [Jed] faillit répéter stupidement: «du monde?» avant de se souvenir qu'il s'agissait d'un journal du soir, et résolut de se taire, autant que possible, pour le restant de la soirée" (CT 2010: 80).<sup>40</sup> Jed tenker altså at det dreier seg om en kritiker av *verden* generelt, før han kommer på at det er snakk om avisen *Le Monde*. Jed bestemmer seg ofte for å unnlate å si noe i forbindelse med utstillingene, og opprettholder en fasade om den tause, mystiske kunstneren som lar kunstverkene tale for seg. Fortellerens fremstilling viser for øvrig at det heller dreier seg om Jeds manglende evne til å tilpasse seg tempoet og kunnskapene i de kulturelle kretsene han nå beveger seg i, enn et bevisst valg om å la kunstverkene stå som autonome representasjoner for hans kunstneriske mål. Dette forsterkes ytterligere av adverbet "stupidement" som fortelleren bevisst bruker for å fremstille Jeds malplasserhet i situasjonen, og hvordan han mangler grunnleggende kunnskaper om kulturpersonlighetene som er viktige for mottagelsen av hans utstilling.

Jed beskrives ikke bare gjennom fortelleren, men også gjennom de andre karakterene, blant annet av Olga som omtaler ham som "Petit Français indécis" og "Pétit Français fragile" (CT 2010: 101, 239).<sup>41</sup> Olga er for øvrig en kommunikativ kvinnelig karakter, fullt i tråd med fortellerens generaliseringer av at kvinner fungerer som kommunikasjonsmuligheter mellom menn, og i kraft av arbeidet hun utfører hos Michelin: Hun er ansatt i kommunikasjonsavdelingen. Samtidig er det noe moderlig over ordene hun bruker, som om hun snakker til et lite barn, fremdeles uvitende om sosialitetens funksjoner. Adjektivet "petit" tillegges ofte de yngste medlemmene i franske familier, og tonen Olga tiltaler Jed med er den samme en omsorgsfull mor ville ha brukt for å trøste et barn. Jeds utilpasshet i sosiale sammenhenger viser seg også på en restaurant hvor han utbryter uten noen videre sammenheng: "Moi je me définis, avant tout, comme téléspectateur!", etterfulgt av et overrasket blick fra Olga (CT 2010: 85).<sup>42</sup> En annen karakter som farger leserens syn på Jed, er Jasselin. Etter et møte blir Jed beskrevet av politifullmektigen som en "Drôle de type...", en kommentar som forsterker leserens oppfattelse av Jed som en noe fjern, mistilpass og original figur (CT 2010: 342).<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> "Han [Jed] skulle dumt til å si: «i verden?» før han husket at det dreide seg om et kveldstidsskrift, og bestemte seg for å tie så mye som mulig for resten av kvelden".

<sup>41</sup> "Lille, ubestemte franskmann" og "lille, skjøre franskmann".

<sup>42</sup> "Jeg definerer meg ført og fremst som TV-seer!".

<sup>43</sup> "En snodig fyr...".

En annen karakter som er viktig for leserens oppfattelse av Jed, er den alltid fraværende kunstkritikeren i *Le Monde*, Pépita Bourguignon. Kunstkritikeren er den journalisten Marylin virkelig ønsker skal skrive en artikkel om Jeds utstillinger, men det forblir stille fra den kanten gjennom hele romanen. Selv om hun er tilstede på hans første utstilling, skriver hun ingen artikler om den. Hva sier det om Jed som kunstner at Frankrikes fremste kunstkritiker ikke er den som kritiserer utstillingene? Muligens har Pépita gjennomskuet Jed som en middelmådig kunstner, som oppnår suksess på grunn av sin allianse med den mektige, private aktøren Michelin. Michelin stiller sitt økonomiske nettverk til rådighet for Jeds utstilling med mål om å øke bedriftens eget salg av veikart. For å bruke Michelins kommunikasjonsdirektør Patrick Forestiers ord befinner de to partene seg ”authentiquement dans le win-win”, altså i en forretningssituasjon som vil sikre begge de involverte parter en solid profitt (CT 2010: 90).<sup>44</sup> Med denne betraktningen er det mulig å tenke på Jed som en middelmådig kunstner, og at dette er grunnen til at han mislykkes med portrettet av Koons og Hirst.

### **Historierom og temporalitet**

Vår moderne oppleving av rom og tid blir påverka og endra av den raske utviklinga innanfor område som reise, informasjon og måten informasjon blir formidla på gjennom massemedia. Litteraturen gir kontinuerleg respons på desse endringane, og det inneber at spørsmål om rom og tid ofte inngår som ein del av tematikken i litterære tekstar (Lothe 2003: 76).

Rom og tid er viktige strukturerende elementer i *La carte et le territoire*. Fiksjonsuniverset er fylt av stedlige referanser, og karakterenes bevegelser i historien kan følges som punkter på et kart. Tids- og romopplevelsen blir identitetsskapende størrelser for karakterene, og betydningsbærende elementer for samfunnsdiagnosen Houellebecq skisserer i denne romanen. Romlig kunst er også svært viktige størrelser i denne romanen da Damien Hirst og Jeff Koons arbeider med skulpturer, som er en romlig kunstform. I tillegg til dette er Jean-Pierre Martin, Jeds far, arkitekt, og har dermed noe konkret å gjøre med en romlig konstruksjon av romanuniverset.

Historierommet, ”rommet med hendingar, personar og staden eller stadene for handlinga”, er viktig for min lesning av *La carte et le territoire* fordi det er konstruert rundt en gjenkjennbar virkelighet (Lothe 2003: 78). Karakterenes bevegelser kan følges som

---

<sup>44</sup> ”en autentisk vinn-vinn-situasjon”.

punkter på kartet i leserens erfarte virkelighet, det vil si i Paris, på den franske landsbygda, i Irland eller Zurich. I tillegg utgjør spørsmål om reise og bolig, offentlig eller privat rom, mye av bokens tematikk. Det etableres nærmest en dikotomi mellom by og land i denne romanen, hvor byrommet fordrer helt ulike bevegelser av karakterene enn landsbygda.

Rommene som karakterene beveger seg i, påvirker med andre ord deres bevegelser, og samtidig deres tidsperspektiv. Romanen kan på mange måter synes å være en form for eksplisitt romundersøkelse, og hvordan ulike rom fordrer samvær eller isolasjon i vår tid. Narrasjonens tempo økes i takt med samvær, mens tidsutstrekningen retarderes i stor grad av isolasjon. Eller for å si det på en annen måte; når Jed Martin befinner seg alene forekommer det mer ofte enn sjelden at analepser eller deskriptive pauser nærmest setter historietiden på et nullnivå. Når han er sammen med andre karakterer, er det en hovedvekt av sceniske fremstillinger eller sammendrag, hvor historietiden er lik fortelletiden, eller lengre enn fortelletiden. Slik oppretter romanen et tidsmessig skille mellom offentlig og privat rom, mellom en frenetisk markedsaktivitet og et ønske om å skape nøytrale tidslommer i det private rom.

Reisen er et viktig motiv, både romlig og temporalt. Hver gang Jed forflytter seg ut av leiligheten og inn i det offentlige sosiale rom, økes fortellingens tempo, mens den retarderes hver gang han befinner seg i et sosialt vakuum. Reisene er også viktige fordi de får Jed til å filosofere over den verden han beveger seg i. Blant annet får flyturene med lavprisselskapene til Irland ham til å reflektere over liberalismens deterritorialisering av verdenskartene: "le libéralisme redessinait la géographie du monde en fonction des attentes de la clientèle, que celle-ci se déplace pour se livrer au tourisme ou pour gagner sa vie" (CT 2010: 148).<sup>45</sup> Reisene blir viktige fordi Jeds refleksjoner gir en ekstra samfunnskritisk dimensjon til historien om kunstneren, da endringene av kartene betegnes som "anormale", hvor tilbud og etterspørsel fører til at den irske byen Shannon ligger nærmere Katowice og Fuerteventura enn Brussel og Madrid (Ibid.). Det er noe sykkelig over disse endringene som fører til et nytt og deformert verdenskart.

En viktig scene fra romanen, og som kan leses som et kronotopisk motiv, er når Jed sitter i bilkøen som sakte beveger seg i retning av Paris første nyttårsdag. I denne scenen foregår det en overgang mellom ulike tidsperioder; det er begynnelsen på et nytt år og samtidig slutten av en ferie. Situasjonen er den samme for alle menneskene rundt Jed i den langsomme

---

<sup>45</sup> "Liberalismen endret verdensgeografien i forhold til kundenes forventninger, da disse reiser for å hengi seg til turisme eller for å tjene til livets opphold".

bilkøen, og han beslutter at han "serait dans la vie comme il l'était à présent dans l'habitable à la finition parfaite de son Audi A6, paisible et sans joie, définitivement neutre" (CT 2010: 260).<sup>46</sup> Dette markerer et valg Jed til fulle skal leve ut i romanens epilog. "Det kronotopiske motivet er i rommet, samtidig som det markerer eit grenseområde mellom ulike rom. Det er både identitetsdannende og identitetskompliserende" (Lothe 2003: 80). Individene i denne scenen befinner seg i nøytrale rom, hvor grensen mot verden utenfor markeres av bilkupeene. Bilen, som nærmest er det fremste symbolet på personlig frihet i vår tid, blir i dette tilfellet en egen verden. Det kronotopiske motivet blir i denne sammenhengen identitetsdannende for Jed, hvor han opplever tilstanden som skal forme resten av hans tilværelse idet alle hans mellommenneskelige bånd faller fra.

Det offentlige rommet er preget av en aktivitet Jed ikke greier å forholde seg til. På flere tilstelninger, etter kontakt med omverdenen, ender det opp med at Jed drikker for mye alkohol, blir syk og kaster opp. Dette er særlig tydelig under nyttårsfesten hos Jean-Pierre Pernaut, hvor han er meget beruset og ender opp med å kaste opp i kjendisens busker (CT 2010: 238). I denne scenen betrakter Jed sortien til tre styremedlemmer fra Michelin, og i sin berusede tilstand identifiserer han hvor verdens virkelige makt ligger: "Ils avançaient souplement, [...] conscients de représenter le pouvoir et la réalité du monde" (Ibid.).<sup>47</sup> Leseren blir konfrontert med Jeds kvalme, hvor oppkastet leses som et resultat av noe urent som frastøter både Jed og oss som lesere (Clément 2003: 61). Det offentlige rommet fremstår dermed som noe sykt, som gjør Jed uvel slik at kroppen reagerer. Det er Olga som finner Jed i denne tilstanden, og tar sin "Pétit Français fragile" med hjem som en omsorgsfull morssikkelse (CT 2010: 239). Olgas handling bringer meg over til skillet mellom det offentlige og det private, og karakterenes ønske om å gjenoppleve en matriarkalsk trygghet.

Det private rommet, særlig besteforeldrenes hus på den franske landsbygda som både Jed, Jasselin og Houellebecq ender opp med å trekke seg tilbake til, fremstår som en trygg og stabil størrrelse i romanen. Det private rommet får et aspekt av en nostalgi, av et ønske om å reise tilbake til en stabil tilværelse, blottet for markedets sykkelig frenetiske aktivitet og konkurransesituasjon. Minnet som tidskategori er nært koplet til romopplevelsen, og minnet om en matriarkalsk og trygg verden fører karakterene til å vende tilbake til bestemødrenes hus på den franske landsbygden (Lothe 2003: 79).

---

<sup>46</sup> "skulle være i livet som han befant seg akkurat nå, i sin perfekte og formfullendte Audi A6, fredelig og uten glede, fullstendig nøytral".

<sup>47</sup> "De rykket glatt frem, [...] bevisst på at de representerte verdens makt og virkelighet".



Et morsomt teksteksempel på hvilken nostalgisk betydning disse rommene har, er når Houellebecq har flyttet tilbake til Frankrike og bestemorens hus i landlige Loiret. Der tar han i bruk sin egen barneseng, og ikke den store dobbeltsengen på bestemorens rom: "Dans la seconde [chambre] il y avait un lit à une place, un lit d'enfant, encastré dans un cosy-corner, et un secrétaire à abattant. Jed déchiffra les titres des livres rangés dans l'étagère du cosy, près de la tête du lit: Chateaubriand, Vigny, Balzac" (CT 2010: 248).<sup>48</sup> Forfatteren er full av selvironi når han fremstiller seg selv som en av samtidens største og viktigste forfattere, samtidig som han altså sover i en barneseng inne på sitt barndoms rom, og leseren kan se for seg den franske litteraturens store provokatør kripe godt innunder dynen i kosehjørnet mens han leser en av fransk litteraturens store klassikere. Litteraturutvalget, møblelementet og barneværelset Houellebecq har trukket seg tilbake til, er symptomatisk for romanens refleksjoner rundt det private rom som et sted for stabilitet, og en nostalgisk eller nøytral tid.<sup>49</sup>

## Sjanger

Ved første øyekast er dette en fiktiv biografisk fortelling om kunstneren Jed Martins liv og virke. Romanen er derimot mer kompleks enn som så, og denne formmessige kompleksiteten har også preget resepsjonen av den.<sup>50</sup> *La carte et le territoire* er formmessig på mange måter en realistisk roman. Den er forankret i en gjenkjennbar virkelighet, hvor historierommet inneholder kjente kulturpersonligheter, steder og merkevarer. Disse punktene, med forankring i leserens egen virkelighet, er viktig med tanke på romligheten romanens univers konstruerer, og de er også viktige for samfunnsdiagnosen Houellebecq stiller opp, og dermed for romanens effekt i det offentlige rom. Romanens realisme utgjør på mange måter dens grunnleggende stil, selv om dette kan synes paradoksalt siden den tar opp i seg elementer fra sjangre av et litt annet slag, og til og med inneholder elementer av science fiction i epilogen.

Science fiction-elementet, eller rettere sagt "fremtidsromanelementet", er knyttet til romanens epilog hvor hendelsene finner sted omtrent tretti år frem i tid, er situert i et økonomisk landskap som har endret Frankrike fra en industrinasjon til en jordbruks- og turistnasjon. Handlingen i epilogen gjengis av fortelleren med en overbevisende oversikt over endringene som har tvunget Frankrike til å gå tilbake til sine jordbruksrøtter. For øvrig kan det

---

<sup>48</sup> "I det andre [rommet] var det en enkeltseng, en barneseng, innebygd i et kosehjørne, og en skrivepult. Jed leste titlene på bøkene som sto oppstilt i hyllen ved kosehjørnet, ved hodeenden av sengen: Chateaubriand, Vigny, Balzac".

<sup>49</sup> En "secrétaire à abattant" er et møblelement med røtter til Ludvig XIVs tid, som tjener som skrivepult (*Le Petit Robert* 2011: 1314).

<sup>50</sup> Se s. 18 om resepsjonen av romanen.

diskuteres om det faktisk er science fiction som sjanger som opptrer i teksten, siden det ikke fortelles om noe som bryter med lesernes forventninger om sannsynlighet, snarere er det et element av science fiction tilstede, et grep for å vise en mulig vei samfunnet kan ta i forlengelsen av en kapitalistisk økonomi.

I den tredje delen blir *La carte et le territoire*, som frem til dette punktet har vært en undersøkelse av Jed Martins liv og virke, til en kriminalroman. Med kriminalplottet introduseres politifullmektigen Jasselin, en karakter som fullt ut har erkjent livets kanskje mest basale sannhet som samfunnet for øvrig unnlater å forholde seg til: Vi skal alle dø en gang, det er hele menneskehetens skjebne. Krimfortellingen introduserer også en eksplisitt søken etter sannhet og rettferdighet, og et ønske om å gjenopprette en balanse i samfunnet.

Spørsmålet er om krimfortellingen har en overordnet betydning for romanens budskap, eller om det bare er en postmoderne form for staffasje? Selve krimplottet tar mye oppmerksomhet bort fra historien om Jed, som frem til da har vært objektet for romanens undersøkelse. Det overskygger også Jean-Pierre Martins forfallshistorie, hvor spenningselementene tar over og på mange måter skjuler det tragiske ved hans skjebne. Samtidig fører kriminalplottet med seg diskusjoner om livets store tema som utgjør nettopp Jean-Pierres historie. Kriminalplottet introduserer også den mer komplekse karakteren Jasselin og fører med seg tema som straff, rettferdighet, økonomi og kjærlighet, kort sagt diskusjoner av overordnet samfunnsmessig karakter som ytterligere beriker romanens univers.

Jasselin er den karakteren som fremstår med mest reell livserfaring, som virkelig har noe å si om døden. For å holde ut jobben i politiet valgte Jasselin å gjennomføre fjorten dagers meditasjon over et lik i et buddhistisk senter på Sri Lanka. I løpet av denne meditasjonen skulle han se på forråtnelsesprosessen av liket, og for hvert stadium gjenta førtiåtte ganger for seg selv: "Ceci est mon destin, le destin de l'humanité entière, je ne peux y échapper" (CT 2010: 281).<sup>51</sup> Dette åpner opp for ett av romanens viktigste tema; vi skal alle dø en gang, livet tilbyr ingen annen utgang enn forfall og død. Lamaen ved buddhistsenteret var skeptisk til å la Jasselin gjennomføre denne meditasjonen, fordi den ikke var egnet "la mentalité occidentale" (CT 2010: 280).<sup>52</sup> Den vestlige mentaliteten tåler ikke synet av en død kropp, ikke av virkelighetens uforskjønnede forfall.

Krimfortellingen viser virkelighetens uskjønne realitet, hvor kroppen ikke er en del av noe kunstverk som i Damien Hirsts arbeider, men fremstår nettopp som det den er; en

---

<sup>51</sup> "Dette er min skjebne, hele menneskehetens skjebne, jeg kan ikke unnslipe den".

<sup>52</sup> "den vestlige mentaliteten".

nedbrytbar organisme som er næring for mark og fluer. Som tittelen sier, har den vestlige mentaliteten utformet et *carte*, en idealistisk forestilling hvor døden blir gitt høy kunstnerisk verdi, mens politimennenes arbeid avslører dødens nedrige side. Kriminalplottet avdekker den vestlige forestillingen om at døden er noe som innehar kunstnerisk eller transcendentale verdi, og at kroppen i *le territoire*, romanens virkelighet, ikke er noen evigvarende størrelse. Houellebecqs mord og den påfølgende etterforskningen, avslører drivkraften som ligger bak det vestlige samfunnet: penger, makt og konkurranse. Det bestialske mordet på Houellebecq og forsvinningen av maleriet, fører til at portrettets verdi stiger til vanvittige summer når det igjen har blitt funnet.

### Essayistikk

I *La carte et le territoire* har romankarakteren Houellebecq skrevet en katalogtekst i forbindelse med Jed Martins utstilling av "Métiers". I romanen fortelles dette essayet ved bruk av fri indirekte diskurs, hvor det blir tilnærmet umulig å skille fortellerens stemme fra karakterens. Essayet blir en formidling av forfatteren Houellebecqs forhold til sin samtid, og en nøkkel til den diagnosen av samfunnet Houellebecq stiller med romanen.

Essayet er en sjanger som er preget av forfatterens stil, holdning og smak, dermed blir det en sjanger som fungerer som uttrykk for en forfatters subjektive holdninger (Lothe, Refsum og Solberg 2007: 57). En av faktorene som gjør essayet i *La carte et le territoire* interessant, er tilsynekomsten av forfatterens subjektivitet, som karakter eller forfatter, i sin egen roman. Det er ikke snakk om et rent uttrykk for den virkelige Houellebecqs subjektivitet, da det er snakk om et fiktivt essay skrevet av en romankarakter. Samtidig får leseren aldri direkte tilgang til essayet som kilde, da det hele tiden filtreres gjennom fortelleren, som er den instansen som velger ut, belyser eller velger bort det som skal fortelles. Slik fortelles essayet, som i sin helhet består av "une cinquantaine de pages", på kun fem til seks sider i romanen (CT 2010: 183).<sup>53</sup>

Dermed blir det viktig å se på hva fortelleren faktisk har valgt å trekke frem i det fiktive essayet. Fortelleren nevner kort hva Houellebecq har identifisert som enheten i Martins arbeider, nemlig det å gi et fullstendig objektivt bilde av sin tid. Deretter går han dypere inn i det han mener er kunstnerens kanskje viktigste verk, nemlig "Bill Gates et Steve Jobs s'entretenant du futur de l'informatique" som har fått undertittelen *La conversation de Palo*

---

<sup>53</sup> "et femtitalls sider".

*Alto*.<sup>54</sup> Dette er det eneste maleriet Martin har gitt en undertittel, som fungerer som en kommentar til tolkningen av det. Mennene som avbildes i dette maleriet, er to av de mektigste i vårt samtidige informasjonssamfunn, og dermed blir dette bildet tolket av forfatteren som en kommentar til samfunnet, med mer dybde enn en rent objektiv etnologisk avbildning:

Deux partisans convaincus de l'économie de marché; deux soutiens résolus, aussi, du Parti démocrate, et pourtant deux facettes opposées du capitalisme, aussi différentes entre elles qu'un banquier de Balzac pouvait l'être d'un ingénieur de Verne. *La conversation de Palo Alto*, soulignait Houellebecq en conclusion, était un sous-titre par trop modeste; c'est plutôt *Une brève histoire du capitalisme* que Jed Martin aurait pu intituler son tableau; car c'est bien cela qu'il était, en effet (CT 2010: 188).<sup>55</sup>

Ved å integrere dette essayet i romanen har Houellebecq satt den i direkte kontakt med sin egen samtid, som han kommenterer og analyserer gjennom Martins kunstverk. De virkelige og verdenskjente motivene gir den fiktive analysen forfatteren foretar, en forankring til virkeligheten som bryter opp handlingen i romanen og fører det inn i leserens referensielle kontekst, selv om maleriet som er gjenstand for tolkningen er fiksjonelt.

Noe annet som er påfallende i forbindelse med dette essayet er at Houellebecq, som er en romanforfatter, skal skrive om visuell kunst. Dette vises i måten han drar med seg litteraturen inn i sine visuelle betraktninger, hvor karakterer fra Jules Verne og Honoré de Balzac brukes for å "male frem" ulikhetene mellom Jobs og Gates. Dette fører til at det innføres et amatøraspekt ved Houellebecqs betraktninger, noe fortelleren også påpeker: "Même s'il est plutôt considéré aujourd'hui comme une curiosité historique, ce texte de Houellebecq – le premier de cette importance consacré à l'œuvre de Martin – n'en contient moin certaines intuitions intéressantes" (CT 2010: 183).<sup>56</sup> Det er snakk om intuisjoner snarere enn kritiske betraktninger, idet Houellebecq beskriver kunstverket på en litterær måte, hvor stilen så å si maler frem kunstverket for leseren.

Amatøraspektet bidrar til at essayet fremstilles som et utsagn med et fragmentert forhold til gjenstanden det formidler (Savard-Corbeil 2013: 6). Ved å skrive om en kunstform som ligger utenfor sitt spesialfelt, fremstiller Houellebecq sitt syn på kunstnerens verk på et

---

<sup>54</sup> "Bill Gates og Steve Jobs samtaler om informatikkens fremtid", *Samtalen ved Palo Alto*.

<sup>55</sup> "To fullstendig overbeviste tilhengere av markedsøkonomien; to som også støtter demokratene, og likevel to motsetninger innen kapitalismen, like forskjellige som en bankier av Balzac kan være fra en ingeniør av Verne. *Samtalen ved Palo Alto*, understrekte Houellebecq i sin konklusjon, var en langt for beskjeden undertittel; det er heller *En kort historie om kapitalismen* som Jed Martin kunne titulert sitt bilde; fordi det er akkurat det det var, faktisk".

<sup>56</sup> "Selv om det i dag betraktes som en historisk kuriositet, inneholder denne teksten av Houellebecq – den første av viktighet dedikert Martins verk – ikke mindre noen interessante intuisjoner".

idiosynkratisk vis, uten å ha noe mål om å fremsette en kritisk teori. Denne egensindigheten fungerer fristillende for tilknytningen essayet måtte ha til sannheten, og der hvor en kunstkritiker nødvendigvis måtte benytte et teoretisk begrepsapparat for å nærme seg verkens essens, kan romanforfatteren være fri til å benytte et litterært syn på den visuelle kunsten. Forfatterens betraktninger er interessante nettopp på bakgrunn av amatøraspektet, hvor tolkningen av tablåene fører Houellebecq til å betrakte Martins verk nærmest som ”etnologiske narrativ”. Det er forøvrig ikke bare med Houellebecqs tekst at Jed Martins kunst gis en narrativ snarere enn en visuell tolkning. Også i forbindelse med utstillingen ”La carte est plus intéressante que le territoire” er det en kritiker med tilknytning til litteratur og ikke visuell kunst, som anmelder utstillingen i avisen *Le Monde*.

Ved å være et fiktivt essay, skrevet av en romankarakter som er forfatter i en fiksjon, men som skriver om visuell kunst, og ved å bli mediert av en forteller, skapt av forfatteren utenfor verket (som for øvrig bærer samme navn som romankarakteren), har det blitt etablert et tredobbelt skille fra det som måtte være essayets opprinnelige relasjon til Jeds kunst, og sannheten eller sammenhengene som han vil belyse om sin samtid gjennom sine malerier. Det ambivalente forholdet som sannheten gis i essayet, fungerer som en fortsettelse av romanen for øvrig, men hvilken sannhet er det Houellebecq identifiserer i Jeds kunst? Det er det faktum at verdens makt ligger hos de to mektigste i informasjonssamfunnet, Jobs og Gates, og at markedet er den arena som virker inn på alle livets områder, også på kunsten. Kunstens status i det moderne samfunnet settes slik i direkte forbindelse med verdensøkonomien og konsumerkulturen, og analysen som Houellebecq foretar, avslører samtidskunstens kapitalistiske aspekt og markedslogikken som styrer galleriene (Savard-Corbeil 2013: 7-8).

I tillegg til dette essayet finnes det flere essayistiske tekstsegmenter i romanen, som kan leses som kommentarer til informasjonssamfunnet romanen bygger opp. Jeg har valgt å trekke ut ett av dem, hvor Jed Martin leser gjennom en informasjonsbrosjyre for et kamera han har kjøpt for å fotografere Houellebecq. Dette utdraget gir et forenklet, men likevel utfyllende bilde av tilstanden i den Vestlige verden som Houellebecq ønsker å belyse i sin roman, og dermed blir det også av viktighet for hans samtidsdiagnose.

Tekstnedslaget viser hvordan noe så banalt som en brukermanual for et kamera kan avsløre det vestlige informasjonssamfunnets struktur og mentalitet. Jed har kjøpt et kamera, et Samsung ZRT-AV2, som skal virke mindre skremmende på den mediesky forfatteren Houellebecq enn det større Nikon D3x, som han brukte i arbeidet med ”La carte est plus intéressante que le territoire”. Mens han venter på flyplassen for å ta flyet til Shannon, leser

Jed brosjyren for å gjøre seg kjent med innstillingene. Kameraet inneholder innstillinger som "BÉBÉ1" og "BÉBÉ2", "FEU D'ARTIFICE", "PLAGE", "ANIMAL DOMEST" og "FÊTE" (CT 2010: 159).<sup>57</sup> Jed tenker at i stedet for modusene baby, fyrverkeri, husdyr og fest, kunne apparatet like gjerne hatt innstillinger som "ENTERREMENT", "JOUR DE PLUIE", "VIEILLARD1" og "VIEILLARD2" (Ibid.).<sup>58</sup>

Livet i kamerabrosjyren fremstilles som en endeløs rekke av solskinnsdager, hvor den gjennomsnittlige familien har to barn og et husdyr. Innstillinger som gamling, begravelse eller regnværsdag blir for reelle til å gis plass i en brosjyre som fremmer livet, eller snarere bare én side av livet. Igjen gis kartet, i dette tilfellet brosjyrens *fremstilling* av livet, større interesse eller verdi for forbrukeren enn terrengets realiteter. Dette er en brosjyre helt i tråd med den vestlige mentalitetens motvillighet mot å anerkjenne forfallet som en del av livets realiteter, slik er den med på å vise tabuet som er tilknyttet livets vanskeligere sider.

Kameraet er et produkt som skal tiltrekke seg en gruppe forbrukere, og brosjyren viser hvordan språklige strategier tas i bruk av firmaet for å idealisere det kjøpte produktet. Det første som møter leseren av brosjyren, er en gratulasjon som skal overbevise de nye eierne om at de har gjort et godt valg, og at det ligger en fellesskapsorientert tankegang bak produktets utforming, derav innstillinger knyttet til kjernefamilien og hyggelige sammenkomster. Gratulasjonen som møter kjøperen er en del av firmaets salgsstrategi, og gir inntrykk av at forbrukeren har vunnet noe, at kameraet er et produkt som skal være dem fordelaktig i dokumentasjonen av "det gode liv". Kameraets selektive kategorier er innstillinger Jed ikke kan få bruk for, de betegner sider av livet han ikke kjenner til, og han innser at kameraet kanskje ikke var skapt for en som ham (Ibid.). Den vestlige mentaliteten som nærmest har tabubelagt sider av livet som forfall, død og ensomhet vises i brosjyren, som gir et endimensjonalt bilde av livet hvor fellesskap og samvær står i fokus. Det ikke er gitt plass til faktorer som ensomhet og alderdom: Faktorer som er mer gjenkjennbare for Jed og mange av hans samtidige, og som er like mye tilstede i alles liv som en rekke solskinnsdager og fester.

### **Metaaspektet**

Jed Martins store gjennombrudd på den franske kunstscenen kom med fotoutstillingen av Michelins veikart, "La carte est plus intéressante que le territoire". Ved siden av utstillingstittelen i entreen henger to fotografier, begge avbilder kommunen Guebwiller i

---

<sup>57</sup> "BABY1", "BABY2", "FYRVERKERI", "STRAND", "HUSDYR" og "FEST".

<sup>58</sup> "BEGRAVELSE", "REGNVÆRSDAG", "GAMLING1" og "GAMLING2".

Alsace i det nordøstlige Frankrike. Det ene bildet er et av Martins fotografier av veikart, det andre er et satellittfoto fra samme region:

Le contrast était frappant: alors que la photo satellite ne laissait apparaître qu'une soupe de verts plus ou moins uniformes parsemée de vagues taches bleues, la carte développait un fascinant lacs de départementales, de routes pittoresques, de *points de vue*, de forêts, de lacs et de cols (CT 2010: 80).<sup>59</sup>

Kartet viser en forskjønnet versjon av verden, hvor tydelige og objektive sammenhenger mellom punkter som skoger, innsjøer og koller trer frem. Det er en skjematisk og kategorisering som forenkler og gir en oversikt, mens satellittfotoet ikke fremstår som annet enn en smørje av blått og grønt, der ingenting trer frem for øyet som skjønt eller i sammenheng. Kursivering av ordene "points de vue" gir dem undertoner av å mene noe mer enn de rene utkikspunktene de fremstår som på kartet. Et "point de vue" er et sted hvor man må stille seg for å betrakte et objekt på best mulig måte, et sted hvor man kan nyte en vakker utsikt, en spesiell måte som et spørsmål kan vurderes på eller å et uttrykk for en bestemt mening. Alle disse definisjonene av ordet er viktige i denne sammenheng. Kartet tilbyr en oversikt over punkter hvor man kan nyte en konkret, vakker utsikt, samtidig uttrykker de tilskuerens posisjon når de betrakter det objektet som fotografiet faktisk er i rommet, og de uttrykker samtidig kunstnerens bestemte mening, eller bestemte verdenssyn; nemlig at kartet og hans kunstneriske reproduksjon av det, faktisk er mer interessant enn bildet som gjengir den objektive virkeligheten, altså terrenget.

Utstillingstittelen blir gjennom handlingsforløpet som en metakommentar til hele romanen. Kartet, som kunst, litteratur, arkitektur, står for den menneskelige forenklingen av verden til oversiktelige og rasjonelle systemer, hvor noe fremheves og annet legges i skyggen alt etter subjektens interesse. Terrenget er derimot verden utenfor subjektene, den irrasjonelle og usystematiske naturen, representert av satellittfotoet. I denne sammenstillingen blir emnet menneskelig representasjon tematisert også utenfor romanen, i tilknytning til det som fremstår som Michel Houellebecqs prosjekt som forfatter mer overordnet.

Det finnes også en metafortelling i romanen, som for øvrig aldri blir skrevet, men som forestilles av Jed og karakteren Houellebecq under et av deres møter: "je pourrais parfaitement considérer ce radiateur comme un sujet pictural valable", forteller Jed til

---

<sup>59</sup> "Kontrasten var slående: Hvor satellittbildet ikke viste annet enn en smørje av grønt spettet med flekker av blått, utviklet kartet et fascinerende nettverk av fylkesveier, pittoreske veier, *utsiktspunkt*, skoger, innsjøer og fjellpass."

Houellebecq hvorpå denne ser for seg konstruksjonen av en fortelling om radiatorenes tilblivelse og deres rolle som subjekter i en større fortelling om økonomi og markedskonkurranse: "On pourrait très bien imaginer un thriller avec un important marché portant sur des milliers de radiateurs [...] des pots-de-vin, des interventions politiques, la commerciale très sexy d'une firme de radiateurs roumains", og at historien til slutt vil være et interessant emne som uttrykker "un *authentique drame humain*" (CT 2010: 137-138).<sup>60</sup> Det *autentiske* dramaet denne historien skulle utgjøre, er et uttrykk for forfatterens evne til å stilisere og allmenngjøre, til å generalisere i en slik grad at en radiator utgjør en vesentlig del av den menneskelige historien. Det er en abstrahering av den menneskelige produksjonen helt til de produserte gjenstandene blir behandlet som subjekter deltagende i det menneskelige samfunn.

Det som har kjennetegnet Houellebecq som forfatter siden debutromanen *Extension du domaine de la lutte*, er hans evne til å generalisere, forenkle, karikere og overbevise leseren om at det han har å si er sant og relevant. Hans kartlegging av terrenget, det vil si av vår samtid, fører til at romanen er "sann" slik et kart kan være sant. Han forstørrer gjennomgående *sitt* bilde av verden, og sin måte å se verden på, og skriver slik frem en narrativt sett subjektiv farget sannhet. Houellebecqs fortellinger er metanarrativer i den forstand at de er refleksjoner over utvalget han gjør, over hva han ønsker å belyse om dagens samfunn. Dermed står tittelen *La carte et le territoire* som representativ for hans prosjekt som forfatter, nemlig å fortelle noe om verden av i dag, en verden hvor menneskelig produksjon og reproduksjon av produksjonen har større interesse enn de naturlige formene, en verden hvor mellommenneskelige forhold påvirkes og vanskeliggjøres av den samme interessen for industriell effektivitet og markedskonkurranse som nyliberalismen fremmer. Forfatteren lager en skjematisk fremstilling av aspekter ved livet han er interessert i, og fremstiller dem som om de skulle være generelle sannheter, gyldige for Vestens (mannlige) befolkning.<sup>61</sup>

Slik blir hans litterære fremstilling av trekk ved samfunnet en form for villet subjektiv farget sannhet om den vestlige verdens utfordringer. Effekten er en karikatur, som samtidig også er mer interessant og i en viss forstand mer "sann" enn den "objektive" naturens sannhet. Den er "sann" ved at den gir et bilde av verden slik den fortoner seg fra et bestemt synspunkt. Dette kommer av Houellebecqs evne til å generalisere og til å benytte en språklig

---

<sup>60</sup> "Jeg kunne godt vurdert denne radiatoren som et troverdig bildemotiv", "Man kunne gjerne se for seg en thriller med et viktig anbud på flere tusen radiatorer [...] med bestikklser, politisk innblanding, en sexy kvinnelig selger fra et firma for rumenske radiatorer", "et *autentisk menneskelig drama*".

<sup>61</sup> Stilen, herunder den vitenskapelige tonen, har (som nevnt i kapittel 1) mye å si for Houellebecqs overbevisende fremstillinger av sin egen sannhet som allmenngyldig.



vitenskapelig tone slik at hans subjektive syn på verden blir fremstilt objektivt og rasjonelt. Den vitenskapelige og "faktiske" tonen fører til at individuelle erfaringer ofte blir lest og forstått som universelle sannheter.



### 3. LIBERALISME OG NYLIBERALISME

I dette kapitlet vil jeg gi en kort gjennomgang av den klassiske liberalismen, før jeg går over til å omtale en ny liberalisme som er viktig for min lesning av *La carte et le territoire*. For å belyse fenomenene liberalisme og nyliberalisme, deres fremgang og betydning for det samtidige vestlige samfunnet og på individene som lever i dette, har jeg valgt å basere meg på henholdsvis den franske filosofen Michel Foucault og den norske filosofen Arne Johan Vetlesens historiske og sosialfilosofiske perspektiver.

I denne gjennomgangen vil jeg hovedsakelig komme inn på tre konstituerende elementer for liberalismen og nyliberalismen: Marked, konkurranse og humankapital. I gjennomgangen av den klassiske liberalismen vil jeg fokusere på dens fremvekst som politisk virkelighet, på prinsippet om *laissez faire*, som identifisert av Michel Foucault fra hans forelesningsrekke *Naissance de la biopolitique* ved Collège de France våren 1979, både som en politisk ideologi og en politisk økonomi. Jeg vil fokusere på hvordan staten skulle trekke seg tilbake fra markedet for å gi dette fritt spillerom til å utfolde sine naturlige mekanismer, på hvordan markedet nødvendigvis måtte fristilles fra en allmektig stat som reduserte individenes valgfrihet, som i sin tur igjen ville hindre en økonomisk vekst.

For å nyansere fenomenet nyliberalisme slik den arter seg for individene i en samtidig kontekst, har jeg valgt å støtte meg på Arne Johan Vetlesens filosofiske kritikk av det nyliberalistiske samfunnet og dets påvirkning på det moderne individ. I denne delen vil jeg komme inn på hvordan stadig nye områder erobres av markedets form og økonomiske terminologi, til det nå berører og påvirker de fleste av hverdagens sfærer, inkludert mellommenneskelige forhold. Nyliberalismen innebærer en kritikk av liberalismen og *laissez faire*; en nyliberalistisk ideologi betrakter staten som en nødvendig størrelse for kreeringen og opprettholdelsen av frie markeder, selv om den skal la være å interagere med disse så snart de er skapt. Staten er altså nødvendig som rammeverk.

Et viktig moment i gjennomgangen av nyliberalismen er synet på mennesket som et rasjonelt og økonomisk vesen, med en ubegrenset frihet til å forvalte egen kapital på stadig ekspanderende markedsområder. Med nyliberalismens viktige begrep *humankapital* har også mennesket blitt til en kommoditet, og til et objekt som er ansvarlig for forvaltningen av sine egne subjektive iboende egenskaper på markedet. I forbindelse med dette begrepet vil jeg komme inn på hvordan dette har endret de mellommenneskelige forholdene i vår tid, hvordan

det har endret synet på moral og helt grunnleggende forhold mellom generasjoner, og også innenfor familiens privatsfære.

### **Klassisk liberalisme**

I sin analyse av nyliberalismen trekker Foucault opp de store perspektivene, og han begynner med å lokalisere den i forhold til den tidligmoderne samfunnsorden. Frem til 1700-tallet var føydalsamfunnet den grunnleggende samfunnsstrukturen i Europa. Med ”opplysningstiden”, oppsto det en kritikk av denne samfunnsstrukturen og av den sterke politistaten. Denne kritikken gikk ut på at den regjerende styringsformen virket hemmende på befolkningen, altså på individenes frie utfoldelse og oppfinnsomhet, på deres selvstendige verd, og dermed også hemmende for en nasjons fremgang. Denne kritikken har i dag fått merkelappen ”liberalisme”, da den la vekt på individenes frihet til å forvalte sin egen kapital. Til tross for denne kritikken av staten ville ikke liberalistene avskaffe den helt. Statsmakten var nødvendig i den grad sosial ro og orden skulle opprettholdes, men den skulle kun gripe inn i individenes liv på en forutsigbar måte, og denne måten var med grunnlag i et tydelig utformet lovverk. Disse tankene, altså individenes egenverd og frihet, statens reduserte makt og utforming av lovverket for å beholde sosial orden, førte til utformingen av den moderne rettsstaten.

*Befolkning* er et viktig stikkord for liberalismen: ”’Population’ refers to the entirety of a given state’s inhabitants considered from the point of view of their biological existence” (Eliassen 2014). Betraktet som biologiske entiteter var en frisk og stor befolkning viktig for en nasjons velstand og fremgang, da arbeid og fødselsrater er blant faktorene som kan sikre økonomisk vekst. I en politistat ble befolkningens moral, økonomi og helse overvåket, for å sikre produksjon og for å skape ansvarlige borgere (Ibid.). Liberalismen fremstår som en kritikk av politistatens overvåkning og produksjonssikring, da den fokuserer på befolkningen som en gitt naturlig størrelse hvis frihet er en nødvendig forutsetning for et vitalt marked. Som en naturlig entitet har befolkningen, og individene som utgjør denne, en egen dynamikk rettet mot en offentlig styring av det private liv. Det er med denne opposisjonen mellom statsmakten og de private, frie individene, jeg vil gå over til å omtale *laissez-faire*-prinsippet.

### ***Laissez-faire***

Fokuset ble flyttet fra en allmektig konge eller statsmakts rett til individenes rettigheter til ”fri styring” og frihet. Ett av den liberalistiske ideologiens grunnleggende prinsipper, er prinsippet om *laissez-faire* (Foucault 2004: 22-23). Dette prinsippet innebar en begrensning av statens

makt på det økonomiske området, eller rettere sagt var det en selvbegrensning staten påla seg selv for å beholde flyten på det økonomiske markedet. Staten fungerte som rammeverket markedet skulle fungere i. Med andre ord ble *laissez-faire*-prinsippet så å si statens tilsynelatende tilbaketrekning fra det økonomiske markedet, slik at dette kunne settes fritt til å følge egne, ”naturlige”, regler. Prinsippet om *laissez-faire* er knyttet til liberalismens forestilling om individets frihet til handlekraft, og dermed også til markedets frihet, det er en frihet *fra* politisk innblanding og regulering av markedet.

Liberalismens prinsipp om *laissez-faire* inneholder to aspekter det er viktig å skille fra hverandre. For det første innebærer det en politisk tenkning som er opptatt av individenes rettigheter i forhold til styringsmakten, det er i den forstand en kritikk av statens makt over den styrte befolkningen, og samtidig en kritikk av styringsformer for å se på hvilken måte en stat best kan sikre sin nasjons velstand og fremgang. I kraft av å være mennesker er vi blant annet født med noen naturgitte rettigheter det er statens oppgave å ivareta.<sup>62</sup> Dermed er den filosofiske liberalismen et politisk ideal, en diskusjon om hvordan ting *bør* være.

Den andre siden av liberalismen er den politiske økonomien, som ser på hvilke mekanismer som binder menneskene sammen og som styrer reproduksjonen i et samfunn. Den politiske økonomien spør: Hvordan forholder vi oss til økonomi for å sørge for at den fungerer optimalt? Her fungerer markedet som en drivkraft for økonomi, og markedet må følge naturlige regler om det skal fungere optimalt. Markedet skal sørge for at innbyggerne får optimal pris, dermed er markedet en rent praktisk mekanisme. Dette får konsekvenser for statsmakten som tilsier at markedets spontane mekanismer ikke vil fungere dersom denne skulle gripe inn. Den politiske økonomien spør hva effektene av ulike skatter eller avgifter vil være, dermed ser den etter hvordan de indre mekanismene fungerer for at markedet skal fungere optimalt og sikre nasjonens velstand (Eliassen 2014). Den beste handlingen staten kan gjøre på det frie markedet er å *ikke handle*, men å identifisere mekanismene som skal til for å sørge for et vitalt og fritt marked.

Grunnlaget for liberalismens gjennomslag som en ny politisk tenkning var dens kategorisering av visse forhold og fenomener som ”naturlige”, i første henseende i forhold til svingningene i det økonomiske markedet. Ifølge Foucault innebar dette blant annet at det var økonomiens nærmest vilkårlige prosesser som skulle bli formgivende for liberalismen som ideologi:

---

<sup>62</sup> Herunder faller kategorier som personlig frihet, yringsfrihet, rettsfrihet, religionsfrihet og stemmerett, grunnleggende nedfelt i den europeiske menneskerettskonvensjon.

ce qui caractérise ce nouvel art de gouverner dont je vous ai parlé, ça serait beaucoup plutôt le naturalisme que le libéralisme, [...] c'est beaucoup plus la spontanéité, la mécanique interne et intrinsèque des processus économiques qu'une liberté juridique reconnue en tant que telle aux individus (Foucault 2004: 63).<sup>63</sup>

Foucault identifiserer økonomiens spontane prosesser som formgivende for liberalismen, og identifiserer disse spontane økonomiske prosessene som et uttrykk for markedets naturlighet. Dermed kunne man snakke om en naturalisme, idet markedet har oppstått som et sted hvor spontane mekanismer ble omtalt som "naturlige", og disse kunne ikke endres uten at det frie markedet mistet sin natur. Dermed oppsto et fritt økonomisk marked, noe som ikke nødvendigvis var synonymt med individets frihet og mulighet til å delta i det.

Da markedets spontanitet fullt ut ble anerkjent, forekom det en form for prisdannelse, som man gjenkjenner som en vares "riktige pris" (Foucault 2004: 33). På denne måten settes markedet og prisdannelsen i forbindelse med sannheten, men selv om metaforen "den rette prisen" innebærer konnotasjoner til retten, er ikke dette tilfellet. Prisen var "rett" i forhold til markedets spontane mekanismer, og erkjennelsen av at disse mekanismene ikke kunne endres uten at markedet ble "denaturert" (Ibid.). Prisene ble regulert ut i fra tilbud og etterspørsel, og enhver tilknytning til sannheten er slik ambivalent, da etterspørsel er noe som kan manipuleres, for eksempel gjennom reklame.

Ved at markedet skulle være et sted staten skulle unngå å regulere, har liberalismen som økonomisk politikk ført til en endring av statens struktur, samt en rekke privatiseringer, og kutt i offentlige budsjetter. Dermed har den private bedriftsstrukturen også blitt formgivende for staten som institusjon. "En for en legges statens og det offentlige tradisjonelle kjerneoppgaver og -områder ut for omstilling i betydningen deregulering og konkurranseeksponering, kommodifisering og privatisering" (Vetlesen 2011: 15). Det offentlige tar form etter det kommersielle og private, noe som fører til mer konkurranse, en mer konkurransedyktig nasjonalstat, og potensielt en sterkere nasjonaløkonomi.

På bakgrunn av denne noe skjematiske fremstillingen kan man se hvordan liberalismen har to viktige trekk: For det første oppsto den som en kritikk av staten for å gripe inn og regulere det økonomiske markedet, for det andre inneholdt den en tanke om at det økonomiske markedet ville fungere optimalt uten statlig innblanding, da dets naturlige

---

<sup>63</sup> "Det karakteristiske ved denne nye styringsformen som jeg har omtalt, er snarere en naturalisme enn en liberalisme, [...] det er snarere spontaniteten, de interne og særskilte mekanikkene i den økonomiske prosessen enn en juridisk frihet anerkjent individene."

prosesser kun ville fungere med sine spontane mekanismer i fri utfoldelse. Likevel var staten nødvendig for å opprettholde individenes rettigheter, og for å straffe de individene som handlet i strid med rettsprinsippene.

### **Nyliberalisme: Markedsfrihet**

Fremveksten av den økonomiske liberalismen som Vestens styrende ideologi har ført til at områder som før ikke ble ansett som en del av markedet nå også omtales i økonomiske termer. Med denne nye liberalismen har forestillingen om at markedet fungerer best på alle livets områder, ført til en liberalisme som har utbredt seg til områder som ligger utenfor den rene økonomien som var dens opprinnelige domene. Nyliberalismen skiller seg fra den klassiske liberalismen ved at den kritiserte *laissez-faire*, prinsippet om statsmaktens tilbaketrekning for å la markedet utspille sine ”naturlige” og spontane mekanismer. Markedet i den nyliberalistiske ideologien er ikke natur, men en konstruksjon som til enhver tid må opprettholdes for å utvikle seg, dermed er staten nødvendig som et rammeverk for markedet. Markedet er med andre ord konstruert av staten. Staten skal blant annet sikre sin nasjons fremgang ved å skape stadig flere markeder innenfor ulike domener, og straks disse er skapt må staten la være å tre inn i dem (Vetlesen 2011: 9).

Den nyliberalistiske ideologien er kjennetegnet av et stort fokus på individets frihet til å gjøre egne valg, både på det offentlige markedet og i privatsfæren som konsumenter. Fokuset på individuell valgfrihet er viktig for å forstå det nye forholdet mellom stat og marked: uten det frie markedet vil ikke individuell frihet eksistere, og det finnes ingen frie markeder uten en stat som rettslig-politisk garantist (Vetlesen 2011: 10). Den individuelle friheten er altså avhengig av et fritt marked, som igjen er avhengig av rammeverket fra en sterk stat for å fungere optimalt.

### **Humankapital: Den nye *homo oeconomicus***

I en marxistisk analyse av arbeidet forekommer det en amputasjon av menneskelig virkelighet til rent kapitalistiske termer for avkastning og verdi, for eksempel ses menneskelig arbeidskraft kun som et handelsprodukt på det økonomiske marked (Foucault 2004: 227). Nyliberalismen gjeninnfører tanken om det økonomiske mennesket, hvor dets arbeidskraft ikke ses på som en gjenstand for tilbud og etterspørsel som hos Marx, men som et aktivt økonomisk subjekt som blir en ny form for *homo oeconomicus* (Foucault 2004: 229). I den klassiske forståelsen er *homo oeconomicus* den ene av to parter i en utvekslingsprosess

knyttet til nytte og behov. I nyliberalismen blir *homo oeconomicus* sin egen iverksetter, som er sin egen kapital, sin egen produsent og sin egen inntektskilde (Foucault 2004: 232). For å trekke paralleller til denne tankegangen i vår tid, kan man bare betrakte hvordan sosiale medier som *Instagram*, *Twitter* og *Facebook* har blitt arenaer for selvprofilering, og hvordan mange kan leve på inntekter fra blogger hvor de ikke gjør annet enn å skrive om sine daglige liv og høyst private erfaringer. Dette er en konsekvens av mennesket som besitter av sin egen kapital, som en egeninvestor som til sist vil det høste avkastning av sine investeringer.

Med denne nye forståelsen av det økonomiske mennesket kommer man inn på begrepet *humankapital*. Humankapitalen består av noen medfødte eller genetisk nedarvede, og noen tilegnede egenskaper. Å få et barn er en investering i humankapital, det er i all rasjonalitet snakk om en *produksjon*. Som i enhver annen produksjon krever også denne en rekke investeringer, det vil si hvilke egenskaper den utvalgte partner måtte besitte, om foreldrene har en trygg økonomi før barnet kommer til verden, barnets oppdragelse, utdanning osv. ”On sait parfaitement que le nombre d’heures passées par une mère de famille à côté de son enfant, lorsqu’il est encore au berceau, va être très important pour la constitution d’une compétence-machine, ou si vous voulez pour la constitution d’un capital humain” (Foucault 2004: 235).<sup>64</sup> Tiden foreldrene tilbringer med barnet, samt omsorgen og oppfølgingen det gis, er også en investering i barnets humankapital, idet de kan forme et menneske slik at det blir mer tilpasningsdyktig når det en gang selv skal ut i samfunnet for å investere og konkurrere.

Den altomfattende markedsgjøringen av samfunnet fører til et konstant krav om fornyelse og forbedring av det produktet man har å selge, og følgelig av individene selv da egenskapene disse besitter også betraktes som en vare. Dette er bakgrunnen for at vi i dag kan observere en stadig oppblomstring av produkter innenfor selvhjelpssjangeren, som for eksempel kurs som skal forbedre ens allerede iboende personlige kvaliteter, ulike dietter, plastisk kirurgi: Kurs som skal hjelpe hvermannsen til å oppnå kompetansen som kreves for å mestre en stadig økende markedskonkurranse. Markedet krever individer som er tilpasningsdyktige til de konstante endringene og de mange valgene det stilles overfor. Et individ som ikke evner dette, vil være stilt på samfunnets sidelinje og oppfattes som noe av en outsider uten mulighet til å interagere med de ulike markedene, og dersom det ikke foretar noen investeringer vil det også være ute av stand til å oppnå noen avkastning. Likevel er det

---

<sup>64</sup> ”Det er velkjent at antallet timer en mor tilbringer ved siden av sitt barn, mens det ennå ligger i vuggen, vil være veldig viktig i dannelsen av en kompetansemaskin, eller i dannelsen av en humankapital.”



slik at et individ kan ha suksess på ett marked, selv om det ikke oppnår noe på et annet. Multipliseringen av markedsformen til ulike deler av livet er et av kjennetegnene til den nye formen for liberalisme, og konkurransen er dens fremste kjennetegn.

Ved å overlate det som før var statlige regulerte markeder (blant annet helse, utdanning og energi) til private aktører, har den private bedriftsmodellen også blitt formgivende, ikke bare for den offentlige staten, men også for individene som lever i et nyliberalistisk samfunn. Ett av særtrekkene ved denne formen for liberalisme som griper inn overalt i det moderne liv, er teorien om humankapitalen:

Cette théorie représente deux processus, l'un qu'on pourrait appeler l'avancée de l'analyse économique dans un domaine qui était jusque-là inexploré, et deuxièmement, à partir de là et à partir de cette avancée, la possibilité de réinterpréter en termes économiques et en termes strictement économiques tout un domaine qui, jusqu'à présent, pouvait être considéré, et était de fait considéré, comme n'étant pas économique (Foucault 2004: 225).<sup>65</sup>

Med denne utvidelsen av markedet har også mennesket blitt gjort til en vare som besitter visse egenskaper som det kan investeres i, det være seg på arbeidets, kjærlighetens, erotikkens eller kunstens domene. Det er hele tiden snakk om hvor man investerer for å øke egen verdi som produkt, og hvert individ er selv *ansvarlig* for disse investeringene.

Individene i et nyliberalistisk samfunn står hele tiden ansikt til ansikt med en rekke valgmuligheter, ikke bare som konsumenter av varer, men i kraft av å være individer som besitter en kapital som det må investeres i: "det påhviler det enkelte individ en ikke-delegerbar plikt til å forvalte, foredle og utnytte sin angivelig unike humankapital – evner, talenter, erfaringer, visjoner; kompetanse i vid forstand – med sikte på maksimal gevinst i konkurransen med alle de andre på markedet" (Vetlesen 2011: 14). Denne mentaliteten fører til at den enkelte spør seg hvor man best kan investere for å få størst mulig avkastning, og spørsmålet om eget potensial utnyttes til fulle og investeres på riktig måte, gjør at en kontinuerlig vurdering av egen *personlighet* er nødvendig. Dette er en kritikk som vendes innover mot individet selv, og blir en "rovdrift på egen psyke" (Ibid.). Konseptet om humankapitalen fører på denne måten til at individene subjektiveres, de blir skadelidende for markedets kontinuerlige konkurransesituasjon og krav om fornyelse, og dette går på bekostning av kollektivitet og fellesskap. Hvert individ er "sin egen lykkes smed", og

---

<sup>65</sup> "Denne teorien representerer to prosesser, en vi kan kalle den økonomiske analyses fremgang på et område som frem til da ikke har vært utforsket, og for det andre, med utgangspunkt i denne fremgangen, muligheten for å gjentolke et helt område som, frem til nå, kan betraktes som og faktisk ble ansett for å være ikke-økonomisk, i rent økonomiske termer."

ansvarlige, for å velge riktig arena for selvinvestering for å bli i stand til å oppnå noen form for selvrealisering.

Et annet aspekt som er interessant ved den nyliberalistiske forståelsen av det økonomiske mennesket som sin egen iverksetter, kapital, produsent og inntekstkilde, er forståelsen av den kriminelle person og av forbrytelsen. ”L’*homo œconomicus*, c’est l’interface du gouvernement et de l’individu” (Foucault 2004: 258).<sup>66</sup> Det økonomiske mennesket er berøringsflaten mellom den styrende makten og de individuelle størrelsene som til sammen utgjør befolkningen. Denne kontaktflaten oppstår altså i kraft av mennesket som et rasjonelt *homo œconomicus*, og det er som økonomiske subjekter mennesket kan ilegges straff. ”Le criminel, n’est rien d’autre qu’absolument n’importe qui. Le criminel, c’est toute personne, enfin il n’est traité que comme n’importe quelle autre personne qui investit dans une action, qui en attend du profit et qui accepte le risque d’une perte” (Ibid.).<sup>67</sup> Med denne definisjonen av forbryteren blir også den forbryterske handlingen betraktet som en handling som bærer i en rasjonell økonomisk tankegang. Den forbryterske handling er ikke irrasjonell, men tuftet på et rasjonelt individs vurdering av investering og påfølgende risiko.

Mennesket stilles kontinuerlig overfor en rekke valg i forbindelse med konkurransen på markedet, og enkeltindivider som trækker over grenser for hva som er tillatt i ”markedets frie spill” for å oppnå konkurransefordeler, er det statens oppgave å stanse eller straffe. På denne måten tydeliggjøres staten som markedets rammeverk, og dermed markedet som en konstruksjon, ikke som en naturlig mekanisme. Individene er frie til å velge, så sant de velger innenfor loven. Den nyliberale ideologien tilsier at alle skal ha like valgmuligheter innen markedene, og for å opprettholde denne likheten er lovrammen nødvendig. Rettssystemet ilegger individene som har handlet forbi de lovgivende prinsippene en straff, ofte utført i den øvrige befolkningens navn. Staten blir ytre sett en legemliggjørelse av befolkningens egen selvbegrensning for hva som er tillatt og ikke i et samfunn. Staten skal også fungere som garantist for den sosiale sikkerheten og markedets frie utfoldelse.

### **Konkurransens innvirkning på subjektet**

I likhet med moralens fravær i straffeutmålingen av et forbrytersubjekt, har nyliberalismen gjort moral til en fraværende eller overflødig størrelse på markedet. ”I denne forstand

---

<sup>66</sup> ”*Homo œconomicus* er grensesnittet mellom regjeringen og individet”

<sup>67</sup> ”Den kriminelle er ingen annen enn absolutt hvem som helst. Den kriminelle kan være hvem som helst, dermed behandles han som en hvilken som helst person som investerer i en handling, som forventer profitt av den og som aksepterer risikoen av et tap.”

beskriver adjektivet «liberal» situasjonen til et menneske som har blitt frigjort fra alle bindinger til verdier. Alt som relaterer seg til en transcendent sfære for prinsipper og idealer, har kommet i vanry fordi det ikke lar seg konvertere til varer og tjenester: (Moralske) verdier har ingen (markeds-)verdi” (Vetlesen 2011: 30). Det nyliberalistiske markedet skal sørge for at varer og tjenester er i evig sirkulasjon, og alt som kan tillegges en form for verdi, må nødvendigvis måles i avkastning og profitt. I mangelen av en transcendent størrelse, det være seg en Gud eller en allmektig statsmakt, er penger konstanten i det moderne individs liv, og suksess i et hvilket som helst marked er den eneste målbare størrelsen for verdi. Moral, eller moralsk kritikk av egne eller andres valg, har blitt vanskelig da alle individer i et nyliberalistisk samfunn ”kun artikulere sine høyst subjektive ståsteder” (Vetlesen og Henriksen 2003: 31). Det finnes ikke lenger en konstant kulturell moral utenfor individets subjektive ståsted, alt som eksisterer av moralske vurderinger er produsert av subjektet selv, og dette makter ikke å overskride sin egen subjektivitet.

Nyliberalismens altomfattende marked har konsekvenser for individene i denne type samfunn. Ved å bli født inn i en evig konkurransetilstand, har det vestlige menneskets fokus på selvinvestering ført til det Vetlesen gjenkjenner som en rekke ”patologier”, altså lidelser, hos det moderne mennesket. Patologiene Vetlesen identifiserer hos befolkningen i det vestlige samfunnet, gir seg utslag i depresjoner, angst, utbrenthet, spiseforstyrrelser osv. Det finnes ikke lenger noen transcendent størrelse man kan henvende seg til, alt som finnes er subjektet med alle dets muligheter og begrensninger. Det menneskelige subjektet i den nyliberalistiske verden er et destabilisert subjekt, men det markedsføres som fullstendig fristilt og frisatt, som har alle muligheter foran seg ”bare det vet å forvalte sin humankapital og sine opsjoner på optimal måte” (Vetlesen 2011: 36). Hva skjer dersom individene ikke makter å investere eller å forvalte seg selv på en optimal måte? Markedskonkurransen forutsetter at hver enkelt person kun er ansvarlig for seg selv og for sin egen suksess. Denne mentaliteten har ført det vestlige individet til å vise stadig flere symptomer på patologiene Vetlesen identifiserer, og den eksistensielle ensomheten som oppstår med nyliberalismens selvtilstrekkelighetsforståelse, er kanskje det fremste av symptomene.

Med fokuset på konstant forvaltning og selvinvestering av humankapital står det vestlige individet alene i et fellesskap bestående av konkurrenter. Fellesskap eksisterer dermed i lys av markedskonkurransen, og markedet er kontaktflaten hvor individene møtes. Privatiseringen av det offentlige og en offentliggjøring av det private, fører til at individene alltid er i konkurranse med hverandre. I et samfunn hvor alle er i konstant kamp for å oppnå

suksess på markedet, vil noen sider av den menneskelige tilværelsen trenge til side. Dette gjelder spesielt sider av mennesket som viser seg som blant annet ”trengende” eller ”avhengig”: Sider av det å være menneske som i nyliberalismens ånd underkjennes som svakhet. Ved å vende kritikken innover har individene i vår tid fortrenget det som tolkes som avhengighet, svakhet eller hjelpeløshet hos seg selv, og dermed også hos andre (Vetlesen 2009: 45). Psykologisk sett er dette en type selvforakt, skriver Vetlesen, det er å forakte noe ved andre som man fortrenger også fra sitt eget vesen (Ibid.). Markedskonkurransen har på denne måten fundamentalt endret hva det vil si å være et menneske i vår tid: Fratatt enhver følelse av transcendent og fellesskap står det ”frie” individet alene igjen i nyliberalismens krav om forandring i den evige jakten på suksess.

I forbindelse med Vetlesens tanker om nyliberalismens forakt for avhengighet og svakhet, er det legitimt å spørre hvorfor nyliberalismen har utviklet denne forakten for det avhengige i mennesket? Som rasjonelle *homo oeconomicus* er det viktig å være frie og uavhengige, og dermed *ansvarlige* for egne valg, dette er konsekvensen (eller kostnaden) av individenes personlige frihet. Den norske barneforskeren Per Olav Tiller har formulert vanryet det svake i mennesket har fått på denne måten: ”Fordi barn er avhengige, blir det viktig å være uavhengig. Angsten for barnet i en selv er angst for å bli avslørt, og den medfører hat mot mennesker som vitner om at en fremdeles (også) er barn. Og i samme linje: angst og forakt for alderdom” (som sitert i Vetlesen og Henriksen 2003: 118). Kravet om at man skal være et ansvarlig og rasjonelt vesen, har ført til at alle former for avhengighet blir neglisjert. Dette er for å understøtte kravet om ethvert menneske som fullt ut selvtilstrekkelig. Denne formen for autonomi fører til en negasjon av alt som fremstår som avhengig, slik blir barn og eldre symboler for ens egen grunnleggende avhengighet til andre mennesker. Den medfødte avhengigheten er en begrensning av den individuelle friheten markedet reklamerer for, og den blir dermed utålelig.

Investeringen i humankapitalen skaper subjekter som er i en evig konkurranse med hverandre. Dette har i sin tur ført til at forholdet mellom generasjonene har endret seg i takt med alle mellommenneskelige relasjoner. Alle er nå likeverdige deltagere, eller snarere konkurrenter, på det frie markedet. Familien og hjemmet, sfærer som tidligere var stabile størrelser, uberørt av økonomiens terminologi og markedets konkurranseform, har endret karakter til å bli en arena som skal forberede barna på å tre inn i samfunnet med mål om å forvalte sin egen humankapital. ”Familiens formål [...] består i økonomisk suksess slik denne måles gjennom familiens produktivitet og konsum. [...] Det som er nytt, er barnas rolle,

nærmere bestemt at barnas liv innenfor familien tar form av en (livsvarig) *innøvelse i rollen som konsument*” (Vetlesen og Henriksen 2003: 58). Markedet fremste krav er en kontinuerlig varesirkulasjon og profittøkning, hvor jakten på økt velstand er drivkraften bak markedets varebytte. For å sikre den kontinuerlige varesirkulasjonen er det vitalt at nye konsumenter læres opp. Barndommen reduseres til en øvelse i forståelse for investering og profitt, og familien er institusjonen som skal lære dem hvor og hvordan kapitalen skal forvaltes. Ved å bli opplært i rollen som *konsument* må barnet nødvendigvis også bli opplært i rollen som *konkurrent*, som et subjekt som skal ut på det frie markedet for å konkurrere med andre subjekter med selvrealisering som mål. Ved den økonomiske terminologiens inntreden også i familien, gjøres konkurransen gjeldende også på dette domenet.

Marked, konkurranse og humankapital. Dette er de tre konstituerende elementene i nyliberalismen, og disse har vært med på å endre det vestlige individets syn på egen og andres subjektivitet og plass i verden, på menneskelig fellesskap og mellommenneskelige bånd. Empati, omsorg og ansvar for andre har blitt til et slags moralsk overskuddsfenomen, utvist av dem som føler seg i stand til det (Vetlesen 2009: 34). Dagens vestlige individ er nærmest ikke kapabel til å se ut over sin egen subjektivitet, på grunn av internaliseringen av egenansvar, for å forvalte sin egen humankapital og for å sikre seg suksess og konkurransefordeler på markedet, og for å tilpasse seg alle dets krav om fornyelse og (selv)investering.

Videre i oppgaven vil jeg se på hvordan nyliberalismens politiske og økonomiske utvikling fremstilles litterært hos Houellebecq. Finnes det noen mulige utveier fra markedets konkurranseform, og individenes subjektive tilstand i den nyliberalistiske verden for hans karakterer? Eller handler det snarere om hvordan man skal lære å leve med og i et nyliberalistisk samfunn, med de muligheter og farer det rommer?



#### 4. TILPASNING OG TILBAKETREKNING

Romanen avdekker at markedet er vår tids dominerende samfunnsstruktur. Det finnes flere systemer i romanen, økonomi, seksualitet, død, liv, kunst, men felles for de alle er at de er en del av et marked, eller rettere sagt er de underkastet markedets logikk: Konkurransen, tilbud og etterspørsel. Som en følge av dette kan de dermed omtales ved hjelp av en økonomisk terminologi. Alt er til salgs og i sirkulasjon på det frie markedet, dersom man vet hvor man skal investere og har midlene til det. Man kan kjøpe seg død om forfallet blir uutholdelig, man kan kjøpe seg sex dersom lysten eller ensomheten blir for stor. Man kan kjøpe seg kunst dersom man besitter nok kapital. Markedsføring og media er også en integrert del av markedssystemene. Siden det er tilbud og etterspørsel som styrer en vares verdi til ethvert tidspunkt, fremstilles Jeds kunst som blottet for annet innhold fra kunstnerens side enn det den tilskrives av media og av de private aktørene som er med på å regulere kunstens markedsverdi.

Kan dette verket betraktes som en "houellebecqsk" versjon av en etnologisk studie? Romanen gransker livet i den vestlige verden, nærmere bestemt Frankrike, i nyliberalismen og markedets tid. Houellebecq er etnologen som har "oppdaget" og dokumentert strukturene i det nyliberalistiske samfunnet, og han gir leseren mulighet til å tolke Jeds kunstneriske utvikling som et symptom fra industrialderen, til mediealderen og hele tiden er markedet til stede som en stadig mer dominerende form. *La carte et le territoire* tegner en stor historie om voldsomme samfunnsmessige endringer, en historie som går parallelt med, og delvis "kamoufleres" som, et kunstnerportrett.

I dette kapitlet vil jeg se på hvordan de konstituerende nyliberalistiske elementene, altså marked, konkurranse og humankapital, er de konstituerende elementene i karakterenes liv, samtaler og muligheter. Finnes det noen vei ut av markedet som form, og finnes det noen vei ut av den nyliberalistiske subjektiviteten for karakterene? Eller er det simpelthen en historie om mulige måter å tilpasse seg livet i markedssamfunnet på? Konstruksjonen av markedsverdien er et viktig tema i romanen, da det hele tiden er *verdi* det dreier seg om: Både forvaltning av egen humankapital, investering av denne på markedet, samt forholdet til konkurrenter og produserte gjenstander.

## Forvaltning og investering av humankapital

Markedsgjøringen av alle livets områder som følge av den nyliberalistiske tenkningen og praksis, har endret individenes vilkår og mulighetsbetingelser i det vestlige samfunnet. Dette er en hovedtanke i Houellebecqs forfatterskap, og er tydelig formulert i debutromanen *Extension du domaine de la lutte*. En refleksjon over nyliberalismens påvirkning av det vestlige mennesket utgjør kjernen i hans karriere som forfatter, og han undersøker de ulike effektene denne har for individene og for samfunnet som helhet. Debutromanen tar opp det problematiske ved at markedets konkurransebetingelser har blitt overført også til erotikkens og kjærlighetens område:

En système économique parfaitement libéral, certains accumulent des fortunes considérables; d'autres croupissent dans le chômage et la misère. En système sexuel parfaitement libéral, certains ont une vie érotique variée et excitante; d'autres sont réduits à la masturbation et la solitude (Houellebecq 1997: 100).<sup>68</sup>

Konkurransen som til enhver tid preger et marked, fører til at hvert individ forsøker å investere i sin humankapital for å få størst mulig avkastning. Som romanens tittel henviser til, er den utvidede kampsonen markedets inntrengning fra å gjelde den rent økonomiske sfæren, til å inkludere også livets, kjærlighetens og erotikkens domener.

Denne tanken tas opp igjen flere ganger i *La carte et le territoire*, og er spesielt tydelig i forholdet mellom Jasselin og hans kone, Hélène. Hélène er en vakker kvinne med en god utdanning, og det er ingen tvil om at de to har et godt og trygt samliv. Likevel har hun valgt å forstørre brystene ved hjelp av plastisk kirurgi for å gjøre seg mer attraktiv for Jasselin:

Jasselin était tout à fait en faveur des seins siliconés, qui témoignent chez la femme d'une certaine *bonne volonté érotique* qui est en vérité la chose la plus importante au monde sur le plan érotique, qui retarde parfois de dix, voire vingt ans la disparition de la vie sexuelle du couple (CT 2010: 318).<sup>69</sup>

Hélène har gjort en investering i *forholdet* til ektemannen ved å operere inn silikonimplantater i brystene. Dette er en investering for å øke hennes egen erotiske kapital, og, som Jasselin

---

<sup>68</sup> "I et fullstendig liberalt økonomisk system oppnår enkelte vesentlige formuer; andre vil vansmekte i arbeidsledighet og nød. I et fullstendig liberalt seksuelt system vil enkelte ha et variert og spennende erotisk liv; andre vil bli redusert til masturbasjon og ensomhet."

<sup>69</sup> "Jasselin var helt og holdent *for* silikonbryster, som vitner om *en god erotisk vilje* hos kvinnen, noe som i sannhet er det viktigste i verden på det erotiske plan, og som noen ganger kan utsette den seksuelle uttørkingen hos paret med ti, kanskje tyve år."



påpeker, er noe av det viktigste i det erotiske liv, å utvise en god erotisk vilje for å holde intimiteten mellom dem i live så lenge som mulig.

Det er ikke bare Hélène som investerer i sin erotiske kapital. Marylin, Jeds presseattaché, gjennomgår en transformasjon fra en grå mus med konstant høysnue til en erotisk skapning. Dette har hun greid ved å følge råd fra dameblader, og ved å gjennomføre flere kurer ved badesteder for å bli kvitt sin rennende nese. Hun har foretatt en *selvinvestering* for å oppnå en erotisk attraktivitet ”den gamle Marylin” ikke hadde forutsetninger for å ha. Selv om hun var veldig dyktig og attraktiv på arbeidsmarkedet, hadde hun ikke mulighet for å oppnå samme suksess på det erotiske markedet. Dette viser hvordan nyliberalismen har gjort markedet til samfunnets overordnede form, selv om arbeid og erotikk er to separate systemer innad i formen.

I en tidligere roman viste Houellebecq på lignende vis hvordan dameblader kan ha en konkret innvirkning på menneskers liv gjennom selvinvesteringsrådene de fremsetter. Karakteren Annabelle i *Les particules élémentaires* leser som ung kvinne om muligheten for å møte den store kjærligheten i ungdomsmagasinet *Mademoiselle Âge tendre* (Houellebecq 1998: 56). Magasinet fastslår at det praktisk talt er umulig å møte den store kjærligheten i ung alder, slik Annabelle tenker om Michel. Magasinet selger unge jenter ideen om at den store kjærligheten finnes der ute, men at det å finne den er nærmest en umulighet. Ideen om mangfoldet av mulige kjærligheter plantes i leserne, som om ikke lenge skal ut og investere på kjærlighetsmarkedet. Samtidig med kjærligheten Annabelle føler for Michel, blir hun konfrontert med dette konseptet om personlig frihet og valgfrihet, og hvilke valgmuligheter hennes vakre ytre gir henne. Siden Michel synes ute av stand til å delta i det menneskelige samfunnet, og til å gjengjelde Annabelles kjærlighet, ender hun opp med å miste sin uskyld til den diabolske karakteren David di Meola, samtidig som hun mister kontakten med Michel. Annabelle ender opp i en spiral av nytelsesjakt og selvdestruktivitet som blir karakteristisk for hennes liv, og som også er symptomatisk for svært mange av Houellebecqs kvinnelige karakterer.

Noe annet det reflekteres over i *La carte et le territoire*, er nyliberalismens krav til tilpasning på flere markeder på én og samme tid. Etter møtet med ”den nye Marylin” formulerer Jed det slik: ”C’est impressionnant quand même à quel point les gens coupent leur vie en deux parties qui n’ont aucune communication, qui n’interagissent absolument pas l’une

sur l'autre. Je trouve stupéfiant qu'ils réussissent aussi bien" (CT 2010: 153).<sup>70</sup> Det trenger overhodet ikke å være en kontaktflate mellom de ulike markedene (for eksempel arbeid og seksualitet), som eksemplifisert av Marylin. Refleksjoner over multipliseringen av markeder i den menneskelige tilværelsen er viktig for Houellebecqs forfatterskap, og kan føres tilbake til det jeg har omtalt som fundamentet i hans forfatterskap. Suksess på ett marked ikke er synonymt med suksess på et annet, og det som kjennetegner Houellebecqs protagonister, er at de ikke evner å tilpasse seg flere markeder på en og samme tid. De fleste av dem opplever suksess i arbeidslivet, men evner ikke å overføre dette til det personlige liv.

### **Konstruksjonen av markedsverdi**

I *La carte et le territoire* fremhever Houellebecq en side av nyliberalismen, nemlig dannelsen av "den riktige prisen", som det aller største av kapitalismens mysterier: "Les études de Jed avaient été purement littéraires et artistiques, et il n'avait jamais eu l'occasion de méditer sur le mystère capitaliste par excellence : celui de la *formation du prix*" (CT 2010: 91).<sup>71</sup> "Den riktige prisen" er styrt av etterspørsel, og Jed må sette opp prisen på fotografiene etter at noen av dem ble solgt for rimelig, da prisen ikke var tilpasset etterspørselen. Ved å sette opp prisen til rundt 2000€ for et fotografi har han oppdaget sin egen markedspris, sin egen "rette verdi". Loven om tilbud og etterspørsel fører til at Jeds kunst er en kostbar vare, og ved å være seg bevisst sin "korrekte markedspris" har Jed en fordel som vil sikre ham en solid økonomisk avkastning for arbeidene sine.

Den dominerende fortellingen i romanen er Jeds kunstneriske gjennombrudd, og den enorme populariteten og verdien verkene hans gis på kunstmarkedet. Jed ønsker aldri å uttale seg til media om det finnes noen dypere mening eller kritikk i verkene hans, og han er heller ikke selv bevisst hva han ønsker å si med den. Han har ingenting å si om sin samtid annet enn å gi en ren reproduksjon av den. Slik sett stiller han i samme klasse som Jeff Koons og Damien Hirst, hvis oeuvre er basert på ren reproduksjon av hverdagslige objekter. I dokumentaren *The Mona Lisa Curse* reflekterer den britiske kunstkritikeren Robert Hughes over markedets dominans og innflytelse over kunsten, på hvordan kunsten har gått fra å ha en kritisk funksjon til å bli en ren reproduksjon, strippet for mening. Hughes mener at kunsten alltid har vært assosiert med monetær makt, men at den i tillegg var noe *mer* enn et rent

---

<sup>70</sup> "Det er virkelig imponerende i hvilken grad folk deler livene sine i to deler, fullstendig ute av kommunikasjon med hverandre, som overhodet ikke interagerer med hverandre. Jeg synes det er utrolig at de greier det så bra".

<sup>71</sup> "Jeds studier hadde vært rent litterære og kunstneriske, og han hadde aldri hatt anledning til å reflektere over det mest essensielle kapitalistiske mysterium: det som gjelder *prisdannelsen*".

investeringsmøte, slik kunstmarkedets utvikling viser i dag (2008). Estetikk har blitt sekundært, og felles for samlere av samtidskunst er at de ser på et kunstkjøp som en ren investering, som et statussymbol og et bevis på deres markedssuksess.

Jed Martins suksess som kunstner avhenger ikke av bevisste estetiske eller metodiske valg, eller av hvilken kvalitet eller betydning verkene har. I første omgang er det samarbeidet med Michelin og bedriftens store PR-apparat som gir Jed suksess, i andre omgang er det det faktum at han avbilder kjente kulturpersonligheter i serien ”Métiers”. Informasjonssamfunnets pengedrevde og kjendisfikserte underholdningskultur kopieres uavvendelig av kunstverdenen (Hughes 2008). I ”Métiers” er det maleriene av nettopp kjendiser som har høyest markedsverdi, som selges for enorme summer på auksjonene.

Kunstmarkedet har blitt et globalt fenomen, noe Houellebecq viser når både russiske, arabiske, amerikanske og franske privataktører kjøper Jeds kunst. Kunstmarkedets dominans har skapt globale merkevarer av kunstnere som Jeff Koons og Damien Hirst, med produksjonslinjer og PR-apparat som fortsetter å føre markedsmaskineriet. De representerer en ny type kunstnere i en endret kunstverden (Hughes 2008). Markedet er globalt, det er en konstruksjon, som styres nærmest maskinelt av de private aktørenes påvirkning og ubegrensede ressurser. De nye kunstnerne, som Koons, Hirst og Houellebecqs karakter Jed Martin kan sies å være en del av, har et helt markedsføringsapparat i ryggen, uten at de nødvendigvis har noe kritisk å si med sin kunst. Houellebecq observerer det samme som Hughes, hvordan kunsten har blitt til et marked hvor kunstnerne selv er produsenter, og hvor navnene er en del av et varemerke.

Dersom man ser på selve ordet ”kunstner”, kursiveres dette ofte i romanen: ”il n’était à vrai dire même pas *artiste*”, ”Jed finit par lâcher que, dans un sens, on pouvait dire qu’il était *artiste*”, ”moi aussi, je voulais devenir *artiste*” (CT 2010: 71, 74, 212).<sup>72</sup> Kursivering gir ordet en dobbelt betydning, det blir en ironisering som tillegger (eller fratrar?) ”kunstneren” visse verdier. Særlig er karakteren Frédéric Beigbeder viktig for lesernes tolkning av kunstneryrket, og hvilke verdier det tillegges: ”« Ha ha haaaa!...», l’écrivain partit d’un éclat de rire exagéré, [...] « Mais oui, bien sûr, il faut être *artiste* ! [...] Pour coucher avec les plus belles femmes, aujourd’hui, il faut être *artiste* ! Moi aussi, je veux devenir *artis-te* ! » (CT 2010: 74).<sup>73</sup> Forfatterens utbrudd, og kursivering, fungerer som en harselas

---

<sup>72</sup> ”Sant å si så var han heller ikke *kunstner*”, ”Jed avsluttet med å si at man på et vis kunne si at han var *kunstner*”, ”Jeg ville også bli *kunstner*”.

<sup>73</sup> ” «Ha ha haaaa!...», forfatteren brast ut i en overdrevet latter, [...] « Jo visst må man være *kunstner* ! [...] For å ligge med de vakreste kvinnene i dag, må man være *kunstner* ! Jeg vil også bli *ku-nst-ner* ! »”.

med den overdrevne verdien og markedsattraktiviteten kunstnerstanden har oppnådd i samtiden. I narrativet fremkommer det at dette gjelder kunstnere som produserer salgbare produkter som malerier og skulpturer.

Markedets svingninger er umulige å forutse, noe Hélène, Jasselins kone, observerer. Hun er økonom av yrke og underviser i faget ved l'Université française. Hun har mistet troen på økonomi som fagdisiplin, og undrer seg over at det deles ut en Nobelpris i økonomi, da faget slik hun ser det, umulig kan betraktes som en vitenskapelig disiplin: "les théories qui tentaient d'expliquer les phénomènes économiques, de prévoir leurs évolutions, lui apparaissaient à peu près également inconsistantes, hasardeuses, elle était de plus en plus tentée de les assimiler à du charlatanisme pur et simple" (CT 2010: 316).<sup>74</sup> Markedet og konkurransen har ført til at det er nærmest umulig å forutse dets svingninger, da spontane endringer i tilbud og etterspørsel påvirker økonomien. Det som kjennetegner de økonomiske teoriene er midlertidighet, og en fastlagt metodologi som man finner hos disipliner som kjemi og fysikk kan ikke anvendes på en disiplin som forsøker å forklare markedets svingninger. Å forutse utviklingen markedsøkonomien tar blir nærmest som et sjansespill, hvor teorien som kommer nærmest en forklaring på det gjeldende fenomenet stikker av med seieren. Det nyliberalistiske samfunnet har innført et "nær enerådende, alt-annet-ekskluderende imperativ", og dette imperativet er "at varer må sirkulere" (Vetlesen 2011: 29).

Hvorfor skal økonomi som fagdisiplin i det hele tatt bestå, tiltrekke seg nye studenter og motta en Nobelpris, dersom den ikke har noe konstruktivt å si om fenomenene den undersøker? Hélène har ofte stilt seg dette spørsmålet, og lenge visst svaret: Det dreier seg om penger, om å tjene så mye penger som mulig så fort som mulig. Det handler om en rask og enkel opptjent kapital, om å oppnå en rask profitt på sine markedsinvesteringer. "Sa vie professionnelle pouvait en somme se résumer au fait d'enseigner des absurdités contradictoires à des crétiens arrivistes" (CT 2010: 317).<sup>75</sup> Hélène har mistet troen på faget hun underviser i, og respekten for sine studenter som hun mener er på et skremmende lavt intellektuelt nivå. Derfor har hun planlagt å gå av med en tidlig pensjon når Jasselin bestemmer seg for å slutte i politiet. Etter 28 år i politiet er Jasselin på sin side fremdeles lidenskapelig opptatt av arbeidet, hvor emner som ondskap og kriminalitet fremstår like viktige og essensielle som da han var ung.

---

<sup>74</sup> "Alle teoriene som forsøkte å forklare de økonomiske fenomenene, å forutse deres utvikling, forekom henne å være like inkonsekvente, tilfeldige, at hun ble mer og mer fristet til å sammenlikne dem med det rene og skjære kvakksalveri".

<sup>75</sup> "Hennes profesjonelle liv kunne oppsummeres til å undervise streberske idioter i selvmotsigende absurditeter".

Jasselin og Hélène har flere samtaler i romanen som angår deres yrker, og betydningen av disse i en større sammenheng. En av diskusjonene dreier seg om hva som gjør deres respektive yrker til rasjonelle disipliner, og hva disse har å si for menneskeheten eller samfunnet:

Le crime, dit-elle à son mari, lui paraissait un acte profondément humain, relié bien sûr aux zones les plus sombres de l'humain, mais humain tout de même. L'art, pour prendre un autre exemple, était relié à tout: aux zones sombres, aux zones lumineuses, aux zones intermédiaires. L'économie n'était reliée à presque rien, qu'à ce qu'il y avait de plus machinal, de plus prévisible, de plus mécanique chez l'être humain. (CT 2010: 319-320).<sup>76</sup>

Jasselin mener på sin side at det faktum at markedet ikke er i stand til å forutse sin egen utvikling er grunnen til at økonomi ikke kan betraktes som en rasjonell vitenskap:

presque personne, non plus, n'avait de comportements d'achat entièrement rationnels. C'était probablement cette indétermination fondamentale des motivations des producteurs, comme de celles de consommateurs, qui rendait les théories économiques si hasardeuses et en fin de compte si fausses. Alors que la détection criminelle pouvait, elle, être abordée comme une science, ou du moins comme une discipline rationnelle (Ibid.).<sup>77</sup>

Forsøkene på å forstå utviklingen tilbud og etterspørsel fører til på markedet, og dets utforming av verdi, er uten mening siden man ikke kan forklare irrasjonelle fenomener med rasjonelle termer, slik økonomien forsøker å gjøre. Jasselin knytter en rasjonalitet til polityrket, som ikke finnes hos økonomien. Det er enklere å forutse menneskelige handlinger i det de er satt inn i markedssystemet, enn å forstå hva som driver systemet selv, slik økonomien søker å gjøre. Denne diskusjonen blir gjenfortalt av fortelleren, som tillegger en indirekte større verdi hos Jasselins yrke, enn Hélènes, da han i fra et annet punkt i historien ser sammenhengene de omtaler, og hvilke irrasjonelle krefter som driver markedsøkonomien. Fortelleren lever og skriver etter at de mange økonomiske krisene har funnet sted, og verden har fått endret sitt økonomiske landskap, dermed kan han tilskrive en rasjonell disiplin som Jasselins yrke representerer en større verdi enn en disiplin som søker å se rasjonelle sammenhenger hvor de ikke finnes.

---

<sup>76</sup> "Forbrytelsen, sa hun til sin mann, forekom henne å være en dypt menneskelig handling, knyttet til menneskets mørke sider, men like fullt menneskelige sider. Kunsten, for å ta et annet eksempel, var knyttet til alt: til de mørke sidene, til de lyse sidene, og alle sidene mellom dem. Økonomien var nærmest ikke knyttet til noen, bare til de mest maskinelle, de mest forutsigbare, de mest mekaniske sidene hos mennesket."

<sup>77</sup> "Praktisk talt ingen hadde rent rasjonelle kjøpsatferder. Det var muligens denne grunnleggende usikkerheten i produsentenes motiver, som i forbrukernes, som gjorde de økonomiske teoriene så tilfeldige, og i siste instans så gale. Men den kriminelle deteksjon kunne på sin side betraktes som en vitenskap, eller i det minste som en rasjonell disiplin."

Det er ikke bare på det økonomiske markedet at verdi formes basert på tilbud og etterspørsel. Også på kunstmarkedet skapes ut i fra de samme forutsetningene, noe Jed først oppdager med salget av serien ”La carte est plus interessante que le territoire”. Det aller første temaet som blir introdusert i romanen er nettopp hvordan verdi endres og skapes i forhold til varesirkuleringens imperativ. Maleriet ”Damien Hirst et Jeff Koons se partageant le marché de l’art” viser hvordan samtidskunstnerne Jeff Koons og Damien Hirst deler markedet mellom sine respektive tema, *kitsch* og *trash*. Men det som fremkommer av prologen er at selv om de deler markedet mellom sine respektive tema (erotisk kitsch og trash/død), har Hirsts arbeider høyere verdi på markedet enn Koons.

Jeds agent Franz er glad for at Jed ikke fullfører bildet av de to kunstnerne, da det kunne tolkes som et tegn på sjalusi fra en mindre suksessfull, eller mindre god, kunstner. Franz mener uansett av bildet kunne ha fått historisk relevans siden det hadde avbildet den konkrete situasjonen på samtidens kunstmarked:

le projet avait une pertinence historique, c’était un témoignage assez juste sur la situation de l’art à un moment donné. Il y a eu, en effet, une espèce de partage: d’un côté le fun, le sexe, le kitsch, l’innocence; de l’autre le trash, la mort, le cynisme. [...] on en est à un point de toute façon où le succès en termes de marché justifie et valide n’importe quoi, remplace toutes les théories, personne n’est capable de voir plus loin, absolument personne (CT 2010: 202).<sup>78</sup>

Sitatets andre del er knyttet til Hirst og Koons markedssuksess som en *raison d’être* i seg selv for deres verk: de trenger ingen kritikk eller teori, markedet utgjør all legitimitet og trumfer all kritikk. Jed kunne derimot kommet unna med motivvalget, dersom han hadde malt det i *etterkant* av sin suksess med ”Métiers”; med sin egen markedssuksess kunne han tillatt seg å valgt et slik motiv, uten å bli tatt for å være en sjalu annenrangs kunstner.

Dermed kommer heller ikke kunsten seg unna vår tids eneste konstante verdi: penger. Kunsten er også styrt av et marked, hvor investering og profitt overgår estetisk eller kritisk kvalitet. De private aktørene setter kunsten i direkte forbindelse med marked og penger, og er slik med på å presse opp prisene inntil bilder av Hirst, Koons (og i romanuniverset, Jed) selges for astronomiske summer. Dermed blir kunst også et statussymbol for de private samlerne, og de fungerer som en bekreftelse på deres private suksess. Scenen med de russiske forretningsmennene på Pernauts nyttårsfest viser konkret hvordan de private aktørene har tatt

---

<sup>78</sup> ”Prosjektet hadde historisk relevans, det var et ganske riktig vitnemål av kunstens situasjon på et gitt tidspunkt. Det hadde faktisk vært et tilfelle av todeling: på én side fun, sex, kitsch, uskyldighet; på den andre trash, død, kynisme. [...] vi er i alle henseender på et punkt i historien hvor markedssuksessen rettferdiggjør og validerer hva som helst, erstatter alle teorier, ingen er i stand til å se forbi den, absolutt ingen.”

over makten både i forretnings-, medie- og kunstverdenen. Jeds maleri av Jobs og Gates viser også hvor verdens egentlige makt og autoritet ligger. Dette kan også være en av grunnene til at Jed mislykkes med maleriet av Koons og Hirst; Jed er en del av det samme systemet som Koons etter markedsføringen gjennom Michelin. Grensen mellom kunst og marked eksisterer ikke lenger, noe som er en endelig anerkjennelse av markedskapitalismen som samfunnets førende ideologi og praksis.

### **Konsumerisme som felles plattform for nyliberalismens individer**

I romanen reflekterer karakteren Houellebecq over varenes flyktige liv på markedet og setter varesirkulasjonen i forbindelse med hva det vil si å være et menneske i det vestlige samfunnet:

Nous aussi, nous sommes des produits [...] des produits culturels. Nous aussi, nous serons frappés d'obsolescence. Le fonctionnement du dispositif est identique – à ceci près qu'il n'y a pas, en général, d'amélioration technique ou fonctionnelle évidente; seule demeure l'exigence de nouveauté à l'état pur (CT 2010: 167-168).<sup>79</sup>

Menneskelige relasjoner avsluttes like raskt som en ny vare tar over for en annen. Varene forfatteren har knyttet seg til tas ut av produksjon, og han er tvunget til å velge nye varer.

”Individet i dag [er] ikke begrenset av for få valgmuligheter, men snarere besværet av for mange”, skriver Arne Johan Vetlesen (2009: 32). Karakteren Houellebecq er besværet av å bli tvunget til å foreta nye valg, idet favorittvarene hans er tatt ut av produksjon. I samme vending som fortvilelsen over de industrielle produktene dukker altså sitatet om ”det menneskelige produkt” opp. Det Vetlesen identifiserer som nyliberalismens kamuflering av *valgtvang* som *valgfrihet*, kan man finne også hos Houellebecq som noe nyliberalismen har gjort til en essensiell del av det å være menneske. Løsningen Houellebecqs refleksjoner gir angående mennesket som en kulturell vare, kommer i form av troen på teknologiske fremskritt: En utopisk forestilling han allerede har gjort til en dystopi med romanen *La possibilité d'une île*. Forfatteren viser hvordan markedet nå er en så stor del av den menneskelige levemåten, at det å være et produkt ikke lenger kan skilles fra det å være menneskelig. I kraft av å være produkter vil nødvendigvis også mennesket bli utsatt for den samme raske utskiftningen.

---

<sup>79</sup> ”Vi er også produkter [...] kulturelle produkter. Også vi vil bli foreldet. Systemets funksjon er identisk – bortsett fra at det ikke finnes en åpenbar teknisk eller funksjonell forbedring; det eneste som gjenstår er kravet om noe nytt i sin rene form.”

Til tross for det faktum av mennesket er en kulturell vare på markedet, kan konsumerismen også tilby et fellesskap bortenfor konkurransen. Det nyliberalistiske individet er et konkurranseorientert individ, oppfostret til å tre inn i markedskonkurransen helt fra barndommen av. Hvor finner denne type individ vennskap og fellesskap i en verden fragmentert til ulike markeder? I *La carte et le territoire* oppstår det et slags vennskap mellom Jed og Houellebecq, om ikke annet så *forestiller* Jed seg at det finnes et vennskap mellom dem. Det er som konsumenter på det frie markedet at de finner grunnlaget for sitt fellesskap og vennskap: Jed fantaserer om at han vil møte på forfatteren på et supermarked: De møtes på Supermarkedet, som felles konsumenter, ikke konkurrenter:

Il savait que l'écrivain partageait son goût pour la grande distribution, la *vraie* distribution aimait-il à dire, que comme lui il appelait de ses vœux, dans un futur plus ou moins utopique et lointain, la fusion des différentes chaînes de magasins dans un hypermarché total, qui recouvrirait l'ensemble des besoins humains (CT 2010: 191).<sup>80</sup>

Jed reduserer de menneskelige behovene til det man kan kjøpe på markedsplassen, dermed er det naturlig at tanken om å møte Houellebecq dukker opp inne i en butikk sammen med fellesskapstanken. Fortelleren avslører at Jed er klar over at ordet *vennskap* vil være å trekke deres forhold litt langt, men det er et faktum at det finnes en gjensidig verdsettelse basert på en felles interesse mellom dem.

### **Den vestlige mentaliteten: en verdiendring**

Tronskiftet på kunstmarkedet er et varsel om en verdiendring i den vestlige mentaliteten som Houellebecq undersøker. Koons og Hirsts ulike kunstuttrykk er knyttet til like ulike verdsett. Koons arbeider med å reprodusere hverdagslige objekter, og har et erotisk uttrykk, mens Hirsts arbeider konfronterer det vestlige individet med sin dødelighet og forfall. Selv om uttrykket er ulikt, er Hirsts *trash* like mye *kitsch*, altså kritikkløs i uttrykket, som Koons. Begge er pådrivere av det kunstkritikeren Hughes gjenkjenner som ukritisk kunst, en kunst som ikke har noe konstruktivt å si om samfunnet og tiden vi lever i. Viser Houellebecq at den seksuelle frigjøringen har blitt trukket så langt at det vestlige individet ikke lenger finner noen verdi i den? Derfor har det forekommet en kunstnerisk verdiendring fra en verdiløs erotikk til det ene tabuet som gjenstår i Vesten: Døden.

---

<sup>80</sup> "Han visste at forfatteren delte hans sans for supermarkeder, det *ekte* markedet likte han å si, at som for ham appellerte det til alle hans ønsker at de ulike butikkjedene ville fuseres til et totalhypermarché, i en mer eller mindre fjern utopisk fremtid, som dekket alle menneskelige behov."



I *La carte et le territoire* er de endrede verdiene på kunstmarkedet representert av Koons og Hirst, men verdiendringen kommer også til syne i en formell sammenstilling, representert av et veldig konkret bilde, elegant konstruert av forfatteren: Gaten i Zurich hvor Jean-Pierre Martin oppsøker for å få eutanasi. Her ligger bedriften *Babylon FKK Relax-Oase* (et bordell) rett ovenfor bedriften *Dignitas* (en dødshjelporganisasjon).

La valeur marchande de la souffrance et de la mort était devenue supérieure à celle du plaisir et du sexe, se dit Jed, et c'est probablement pour cette même raison que Damien Hirst avait, quelques années plus tôt, ravi à Jeff Koons sa place de numéro 1 mondial sur le marché de l'art. Il est vrai qu'il avait raté le tableau qui devait retracer cet événement [...] Alors qu'aucun tableau ne lui paraissait capable d'exprimer clairement la différence de dynamisme économique entre ces deux entreprises (CT 2010: 360).<sup>81</sup>

Sexklubben er ikke i nærheten av å ha så mange besøkende som *Dignitas*; det er ikke sant bare i kunstverdenen, men også i Houellebecqs referensielle romanunivers, at sex er utkonkurrert av døden. Den økonomiske dynamikken som stadfester dette verdiskiftet, var like umulig for Jed å male, som den er umulig å skrive inn i en økonomisk vitenskapsteori slik Hélène har oppdaget.

Seksualiteten og erotikken har siden 68-generasjonens revolusjon blitt underlagt markedskapitalismens konkurransesystem. Fokuset på frigjøring og valgfrihet har lagt også kjærligheten under dette systemet. Dette fører til at alle individer blir gjort til konkurrenter, og det finnes få eller ingen felles moralske grunner i det nyliberalistiske samfunnet. For å bruke Vetlesens ord, så er "solidaritetsånd ut, konkurranseinstinkt og selvhevdelse inn. Enhver vil få som fortjent" (2009: 11). Dersom et individ ikke oppnår suksess på et marked eller et annet er det dets egen feil, "det får som fortjent" og må ta ansvar for sine feilinvesteringer. Tilstanden Houellebecq identifiserer i *La carte et le territoire* er en slags "fatigue" i møte med markedskonkurransen, hvor det eneste som tilsynelatende gjenstår om man ikke er villig til å tre inn i konkurransen, er apati i påvente av forfall og død. Men selv døden har blitt markedsført som et produkt det er mulig å kjøpe seg i den nyliberalistiske verden.

Idet Jean-Pierre forteller sin sønn at han ønsker å oppsøke eutanasklinikken for å slippe unna smertene og fornedrelsene sykdommen utsetter ham for, svarer Jed med å appellere til farens ansvarsfølelse:

---

<sup>81</sup> "Lidelsen og dødens markedsverdi hadde blitt overlegen nytelsen og sexens markedsverdi, sa Jed til seg selv, og det er sannsynligvis av den samme grunnen at Damien Hirst noen år tidligere hadde tatt Jeff Koons plass som nummer 1 i verden på kunstmarkedet. Det stemte at han hadde mislyktes med tablået som tilkjennega denne hendelsen [...] Selv om ikke noe bilde syntes for ham å kunne være i stand til å uttrykk klart ulikheten i dynamikken mellom disse to foretakene."

« *Détruire en sa propre personne le sujet de la moralité, c'est chasser du monde, autant qu'il dépend de soi, la moralité* » se répétait-il machinalement sans vraiment comprendre la phrase, séduit par son élégance plastique, tout en alignant des arguments de portée générale: la régression de civilisation que représentait le recours généralisé à l'euthanasie, l'hypocrisie et le caractère au fond nettement *mauvais* de ses partisans les plus illustres, la supériorité morale des soins palliatifs, etc. (CT 2010: 333).<sup>82</sup>

Jed forstår ikke sine egne ord, men er fascinert av den *elegante plastisiteten* i dem. Ordene han uttaler, inneholder ingen verdi når det gjelder det moralske ansvaret han plasserer hos faren: De har stivnet til en klisjé allerede i det han uttaler dem. Moralen er et hardt prøvet fenomen i nyliberalismens samfunn. Hver og en investerer i seg selv, ikke i andre. Jean-Pierre forstår sønnens manglende investering i ham, dermed er ordene uten moralsk tyngde og blottet for enhver verdi – foruten den rent estetiske. Moralen er ikke viktig i spørsmål om liv, fordi den forutsetter en forståelse med andre forbi sin egen subjektivitet. Denne subjektiviteten er det ikke mulig å overvinne, da hver og en er opptatt med sine personlige investeringer. Jed er også som sagt ute av stand til å ta noen bestemmelser hva investering angår, dermed blir ordene hans stående igjen stivnede og uten verdi.

### **Feilinvestering**

Investering av humankapital er et av nyliberalismens konstituerende elementer. Arv og tilegnede egenskaper, ”kampen” mellom natur og kultur, er også et viktig tema i *La carte et le territoire*. Også det å få barn krever en rekke investeringer, hvor både genetisk utvalg og oppdragelse er viktige for skapelsen av et barns humankapital. Familien skal ideelt sett være en sfære hvor nye individer skal opplæres i markedskonkurransen. Dette skal skape individer som skal ut for å konkurrere på markedet, for å bidra i og for å opprettholde samfunnets markedsøkonomiske vekst. Jed Martin vokser opp med en mor som sliter med så sterke depresjoner at hun tar sitt eget liv, og en fraværende far som bruker all sin tid på å bygge opp arkitektfirmaet han har startet opp. Barnet Jed tilbringer det meste av sin tid med å lese, innenfor hjemmets fire vegger. Foreldrene foretar ingen tidsmessige investeringer på sin sønn, dermed preges han også av deres dårlige investering som voksen.

---

<sup>82</sup> ”«Å ødelegge moralsubjektet i sin egen person, er å fordrive moraliteten fra verden, så mye man er i stand til» repeterte han maskinelt, uten egentlig å forstå setningen, forført av dens plastiske eleganse, samtidig som han understreket de vanlige argumentene: sivilisasjonens regresjon som representerte den mest utbredte motforestillingen mot eutanasi, de hyklerske og grunnleggende *onde* støttespillerne, den palliative pleies overlegne moral, osv.”

Markedet er en sosial realitet, men til tross for at det gjerne beskrives med en terminologi hentet fra naturvitenskapene er det et sosialt produkt, som i neste omgang produserer mer sosial realitet. Jasselin er en del av dette sosiale produktet da han tenker at "L'homme *ne faisait pas* partie de la nature, il s'était élevé au-dessus de la nature" (CT 2010: 310).<sup>83</sup> Jasselin er overbevist om at mennesket ikke lenger er en del av naturen, og tenker videre at individualismen er en grunnleggende faktor for menneskelig verdi:

Un être humain était une conscience, une conscience unique, individuelle et irremplaçable, et méritait à ce titre un monument, une stèle, au moins une inscription, enfin quelque chose qui affirme et porte aux siècles futurs témoignage de son existence, voilà ce que pensait Jasselin au fond de lui-même (Ibid.).<sup>84</sup>

Jasselin tillegger mennesket en egen verdi i kraft av å være *menneske*, og slik blir han igjen en stemme som bryter med romanens generelle fremstilling av mennesket som et markedsprodukt som kan investeres eller destrueres som et hvilket som helst annet industrielt fremstilt produkt. Det som er interessant å trekke frem i denne forbindelse, er at Jasselins tanker blir satt på prøve for eksempel ved at Jean-Pierre aldri får noen gravstøtte eller et vitnesbyrd om sitt liv, da asken hans blir strødd i innsjøen ved Zurich. Romanens siste scene setter også disse tankene på prøve, da naturen sluker både mennesker og menneskelige konstruksjoner uten at de setter spor etter seg.

Selv om mennesket, ifølge Jasselin, er hevet over naturen, viser Jean-Pierre Martins historie snarere hvordan mennesket fremdeles er i naturens vold. I sine siste leveår kjemper Jean-Pierre mot kreft i fordøyelsessystemet, før han bestemmer seg for å la seg eutanasere i Sveits. Jed har aldri trodd at han hadde mye til felles med faren, men den genetiske arven hans viser seg å være mye sterkere enn det han hadde trodd. I voksen alder får Jed vite om Jean-Pierres kunstneriske bakgrunn, en side som hadde vært skjult for Jed. I hele sin ungdom har Jed kun sett faren en forretningsmann og en leder av en stor bedrift. I romanens epilog viser det seg at den genetiske forbindelsen mellom far og sønn er så sterk at Jed rammes av den samme degenerative sykdommen som tok livet av faren: "il commençait à soupçonner qu'il serait, comme son père, emporté par un cancer des voies digestives" (CT 2010: 411).<sup>85</sup> Jed har fått utdelt dårlige forutsetninger for forvaltningen av sin humankapital, og han ser

---

<sup>83</sup> "Mennesket *utgjorde ikke* en del av naturen, det hadde hevet seg over naturen".

<sup>84</sup> "Mennesket var en bevissthet, en unik bevissthet, individuell og uerstattelig, og på bakgrunn av dette fortjente det et monument, en gravstøtte, i det minste en inskripsjon, eller noe som bekreftet for fremtidige århundrer at det hadde eksistert, slik tenkte Jasselin innerst inne."

<sup>85</sup> "Han begynte å mistenke at han, som sin far, hadde fått kreft i fordøyelsessystemet."

farens kreft som et symptom på dette. Før sin død testamenterer Jed hele sin formue til ulike dyrevernsorganisasjoner. Hva kan man lese av dette? Verdisynet han legger til grunn skiller seg fundamentalt fra Jasselins. Jed gir naturen, representert av dyrene, en direkte enorm verdi.

Jeds manglende opplæring som (selv)investor fører til at han går gjennom livet nærmest som et ubestemt barn. Han trenger blant annet ikke å arbeide i en ”vanlig” bedrift, å være en lønnstager, da han får økonomisk hjelp av faren, før han oppnår egen suksess som kunstner. Han investerer ikke på markedet, og greier heller ikke å investere i kjærligheten han møtes med av Olga. Å være følelsesmessig involvert krever investering i en annen, men det krever også at man setter sin egen uavhengighet eller frihet på prøve. Ved å sette sin sårbarhet på utstilling overfor en annen, er man i grunnen avhengig av Den Andres anerkjennelse for å gi seg selv verdi, og nyliberalismens autonomiforståelse, individet som grunnleggende selvtilstrekkelig og fritt, settes på prøve. Jed, med alle sine mangler har ingen forutsetninger for å kunne plassere noen god investering i forholdet til Olga, selv om hun legger alt til rette for det.

Når jeg skriver at Olga ”legger alt til rette” for at et gjensidig forhold mellom dem skulle ha mulighet til å blomstre, er det en sannhet med modifikasjoner. Olga legger ansvaret i Jeds hender, da hun indirekte ber ham om å bli med til Russland, da hun har fått en bedre stilling i Michelin: ”Il aurait pu interrompre le processus de déliaison, se jeter à ses pieds, la supplier de ne pas prendre cet avion ; il aurait probablement été écouté. Mais que faire ensuite? (CT 2010: 102, min understreking).<sup>86</sup> I romanen er det Jed selv som tenker dette. Men med ordene ”que faire ensuite?”, viser han hvor usikker han er på fremgangen i utviklingen av kjærlighetsrelasjonen. Han blir fullstendig handlingslammet, og settes ut av spill når han ikke er kapabel til å foreta et valg. Olga velger arbeidet fremfor kjærligheten da hun ikke vet hva Jed ønsker, mens Jed, ved å ikke være i stand til å foreta et valg, velger sin egen ensomme tilværelse. Med karakteren Frédéric Beigbeders ord: ”L’amour, c’est rare. Vous ne le saviez pas? On ne vous l’avait jamais dit?” (CT 2010: 127-128).<sup>87</sup> Jed har ingen forutsetninger for å kunne noe om kjærligheten, foreldrene hans har aldri fortalt ham hvordan han skulle kunne *investere* på dette markedet, like lite som han kunne investere på arbeidsmarkedet.

Et par som bryter med denne normen, er Jasselin og Hélène. De gir et nyansert bilde av hvordan kjærligheten kan se ut, og hvordan Den Andre kan tilby en større trygghet enn

---

<sup>86</sup> ”Han hadde kunnet avbrutt avskjedsprosessen, kastet seg for hennes føtter, tryglet henne om å ikke ta dette flyet ; han hadde mest sannsynlig blitt hørt. Men hva skulle han gjøre etterpå?”

<sup>87</sup> ”Kjærlighet er en *sjeldenhet*. Visste du det ikke? Har man aldri fortalt deg det?”

ivaretagelsen av personlig frihet og uavhengighet. Paret har funksjon av å være en kontrastering til Jeds liv og valg (eller mangel på sådanne). De investerer i parforholdet, og holder sammen til tross for endringene de utsettes for av samfunn og aldring. Hélènes silikonbryster er det fremste beviset på hvordan de investerer i hverandre, men også på et mentalt nivå forvalter de kapitalen i deres kjærlighetsrelasjon. "Ils avaient été heureux ensemble; ils étaient encore heureux ensemble, et le seraient encore probablement, *jusqu'à ce que la mort les sépare*" (CT 2010: 289).<sup>88</sup> Den lykkelige tilstanden de lever i, forutsetter ikke bare ytre investeringer på erotikkens område, men også investering i en grunnleggende respekt og forståelse, og en anerkjennelse av *behovet* for Den Andre. De har sammen skapt et hjem Jasselin beskriver som nærmest "infantint", en autonom sone uberørt av barbariet som møter ham gjennom arbeidet, og markedet Hélène konfronteres med i sin undervisning.

Foreldrenes investering feiler, Jed blir ikke et individ som deltar på markedet i nyliberalismens ånd. Etter at Jeds formue har nådd svimlende summer, investerer han ikke denne på markedet slik en god "nyliberalistisk" borger ville gjort. Han vet ikke hva han skal gjøre med formuen sin, dermed ender han bare opp med å spare den. Han sparer sin formue, og bruker den for å bygge seg en mur mot verden. Jed foretar aldri noen markedsinvesteringer eller plasseringer av sin formue, selv om han blir kontaktet av finansielle rådgivere av sin bank for å gjøre dette. Disse bankmennene er for øvrig ikke spesielt pågående, på grunn av konkursen til en rekke store banker som en konsekvens av de store endringene i det økonomiske landskapet.

### **Rettferdighet i moralens fravær**

Hva har så karakterene i Houellebecqs roman å si om temaet forbrytelse og straff? Gjennom narrativet kommer det frem en todeling i synet på dette spørsmålet: Jed/Jasselin på den ene siden og politifullmektigen Jasselin på den andre. Den nyliberalistiske forestillingen om en "spalting" av mennesket for at det skal tilpasse seg flere markedsvirkeligheter på én og samme tid, eksisterer også hos Jasselin, som innfører et skille mellom sin private persons meninger og dem som måtte tilhøre politifullmektigen. I en diskusjon med Jed under jakten på Houellebecqs morder, kommer de inn på temaet straff. Jed uttaler at han tror på ondskap, og at han tror på skyld og straff: "Les peines me paraissent justes parce qu'elles sont normales et nécessaires, parce qu'il est normal que le coupable subisse un châtiment, pour que

---

<sup>88</sup> "De hadde vært lykkelige sammen; de var fremdeles lykkelige sammen, og ville antageligvis fortsette å være det, *inntil døden skilte dem ad*".

l'équilibre soit rétabli, parce qu'il est nécessaire que le mal soit puni" (CT 2010: 347).<sup>89</sup> Jasselin svarer at det ikke er hans oppgave å dømme de skyldige: "c'était là le travail du *juge*, assisté d'un *jury*. [...] Il y a *séparation des pouvoirs*, insista-t-il, c'est l'une des bases de notre Constitution" (CT 2010: 348).<sup>90</sup> Samtidig som politifullmektigen trekker frem den statlige maktens fremgangsmåte når et lovbrudd har blitt begått, er privatpersonen Jasselins syn på forbryteren i seg selv noe helt annet:

Il fallait bien le reconnaître, sa carrière de policier ne lui avait permis de rencontrer, en la personne des *criminels*, que des êtres simplistes et mauvais, incapables de toute pensée neuve et en général à peu près de toute pensée, des animaux dégénérés qu'il aurait mieux valu, dans leurs propre intérêt comme dans celui des autres et de toute possibilité de communauté humaine, abbatre dès l'instant de leur capture, c'était du moins – de plus en plus souvent – son opinion (CT 2010: 345).<sup>91</sup>

I neste vending er det som om politifullmektigen minner sin egen private person på at det ikke er *hans* oppgave å ha noen formening om de kriminelle, det er *dommernes*: "Son travail à lui était de pister le gibier, puis de le rapporter afin de le déposer aux pieds des juges, et plus généralement du *peuple français*."(Ibid.).<sup>92</sup>

Samtalen mellom politifullmektigen Jasselin og Jed viser to grunnleggende forskjellige holdninger til fenomenet straff. Jed vektlegger det *naturlige* i at en skyldig skal straffes, mens politifullmektigen ser på det som er gitt i kraft av samfunnet. Igjen vises en opposisjon mellom natur og kultur, mellom spontanitet og konstruksjon. Med Jasselin som fokaliseringsinstans kan leseren se at privatpersonen Jasselin nok er mer enig med Jed, enn han offentlig vil, eller kan, gi uttrykk for. Fortellerens internalisering av Jasselins tanker fører til opprettelsen av et skille mellom den private Jasselin og politifullmektigen. Jasselin har spaltet sine private meninger fra den personen som skal være en representant for loven, og som ikke har andre oppgaver enn å oppspore og å bringe den skyldige for retten slik at staten og folket som den lovgivende instansen skal være den som idømmer straff.

---

<sup>89</sup> "For meg virker straff rettferdig fordi det er normalt og nødvendig, fordi det er normalt at den skyldige mottar en avstraffelse slik at balansen blir gjenopprettet, fordi det er nødvendig at den onde blir straffet."

<sup>90</sup> "det var *dommerens* jobb, med assistanse av en *jury*. [...] Det er *maktfordeling*, insisterte han, det er en av grunnpilarene i vår grunnlov".

<sup>91</sup> "Han måtte innrømme det, at når det gjaldt *forbryteren*, så hadde ikke politikarrieren gitt ham mulighet til å møte annet enn enkle og onde vesener ute av stand til å tenke en ny tanke, eller å tenke en tanke i det hele tatt, degenererte dyr som det ville ha vært bedre å slå i hjel i pågripelsesøyeblikket, for deres egen og andres del og i hele det menneskelige samfunns interesse, det var i det minste – oftere og oftere – hans mening."

<sup>92</sup> "Hans jobb var å oppspore byttet, deretter å fange det inn og til slutt å bringe det frem for *dommernes* føtter, og mer generelt *det franske folks* føtter."

Jasselin påpeker at kriminalpolitikken i Frankrike er styrt av maktfordelingsprinsippet, og straffen en eventuell forbrytelse blir gitt baserer seg på de ytre omkostningene forbrytelsen har hatt for samfunnet eller for privatpersoner. Maktfordelingsprinsippet forutsetter flere ledd, og jo flere ledd i en prosess, dess fjernere blir nærheten til den kriminelle handling og de fysiske eller moralske konsekvensene av handlingene. Det er viktig for ivaretagelsen av *menneskerettighetene* at det er en fordeling av straffevurderingen og dommen. Menneskerettighetene er en del av anerkjennelsen av individets grunnleggende frihet, verd og ukrenkelighet, og en del av liberalismens politiske ideologi. I romanen får denne kulturelle konstruksjonen skinn av å være en nærmest foreldet form for maktutøvelse, da Jasselin tenker at det nærmest ville vært mer naturlig og bedre for samfunnet å slå i hjel forbryterne idet de ble tatt, samtidig som et flertall av det franske folk var for dødsstraff (CT 2010: 346).

Diskusjonen hvor Jasselin forklarer Jed om maktfordelingsprinsippet viser også hvor paradoksalt og krevende hans yrke er: Rettighetene til forbryteren ivaretas uansett hvilken alvorlighetsgrad forbrytelsen har. Politiet ser de direkte resultatene av disse handlingene, og den videre prosessen i rettssystemet reduserer dem til rasjonelle handlinger forklart med en økonomisk terminologi. Kan erkjennelsen av dette være grunnen til at Houellebecq retter en takksigelse til politiet i postskriptet? Forfatteren påpeker selv at han ikke har for vane å gjøre dette, men at han ble imponert og fascinert over politiet og at han anerkjenner hvilket vanskelig yrke de utøver (CT 2010: 415). Jeds insistering på at straffen, "le châtiment", er noe naturlig kontrasterer politifullmektigens forsvar for systemet han representerer (CT 2010: 347). Jeds valg av ord er i seg selv et interessant uttrykk for hans posisjon: Ordet "châtiment" innehar en konnotasjon til en fysisk smerte som vil påføres den skyldige.

Prinsippet er en kulturell konstruksjon, som skal fordele statens makt. Politiets arbeid skal være et uttrykk for statens sikring av befolkningens sosiale sikkerhet, og ivaretagelse av individenes frihet til å handle på det frie markedet. Til tross for politiets iherdige arbeid for å finne den skyldige, er det en tilfeldighet som gjør at Houellebecqs morder blir tatt. Selv om samfunnet har et system som skal utmåle straffen, er oppdagelsen av mordet like spontan eller tilfeldig som enhver markedsprosess, og straffen morderen får i *La carte et le territoire*, er ikke et resultat av sosiale bestemmelser.

Når det gjelder morderen i romanen, som viser seg å være den plastiske kirurgen Adolphe Petissaud, kunne denne vært en hvem som helst i romanens univers. Politiet leter etter morderen i Houellebecqs innerste krets, og spaner blant annet i forfatterens begravelse for å se om noen peker seg ut som den skyldige. Men tiden går, og etterforskningen kommer

ingen vei. Det er først ved en tilfeldighet, noen år etter mordet, at politiet finner ut hvem som sto bak. Petissaud har nå selv blitt drept av en annen, på grunn av en krangel i forbindelse med importering av ulovlige insekter.

Hva var målet med å ta livet av Houellebecq? Å erverve seg Jeds portrett av forfatteren. Selv om en plastisk kirurg tjener godt, vil han likevel ikke ha midlene som trengs for å konkurrere mot de store private samlerne på kunstmarkedet. For igjen å trekke frem Foucaults definisjon av det nyliberalistiske forbrytersubjektet, så betraktes denne som "n'importe quelle autre personne qui investit dans une action, qui en attend du profit et qui accepte le risque d'une perte" (Foucault 2004: 258).<sup>93</sup> Adolphe Petissaud aksepterer risikoen av investeringen han foretar når han myrder forfatteren. Petissaud fremstår som en kynisk og kalkulert karakter, for ikke å si grusom: Han har innredet et skrekkabinett i kjelleren sin, hvor han leker Gud med insektene han har importert ulovlig, og har skapt kroppsdelar og aborterte fostre om til groteske utstillinger. Det rasjonelle valget Petissaud har foretatt, inkluderer også en aksept av dets negative konsekvenser. Handlingen involverer en risiko for å bli tatt av politiet, og å motta en straff i form av frihetsberøvelse

Den plastiske kirurgen har ikke midlene som skal til for å tre inn på kunstmarkedet for å erverve seg et bilde i Jed Martins prisklasse: "en aucun cas le chirurgien n'aurait eu les moyens de se payer une toile de cette envergure" (CT 2010: 377).<sup>94</sup> I mangel av monetær kapital, har Petissaud foretatt en annen type investering: han har begått et mord. Når politiet ikke kommer noen vei med etterforskningen, da maleriet ikke dukker opp på kunstmarkedet, må de konkludere med at gjerningsmannen er en *samler*, som kun hadde subjektive interesser for å begå mordet (CT 2010: 371). Jasselin får også rett, om man tenker på diskusjonen med Héléne, om at forbryteren er forutsigelig i sine handlinger. Drivkraften er penger, eller i Petissauds tilfelle, makten disse representerer. Forutsigbarheten er grunnen til at kriminologien kan betraktes som en vitenskap, siden det er rasjonelle valg som ligger til grunn for de kriminelle individenes handlinger: I all hovedsak er drivkraften penger eller sex.

Er det av betydning at det er en plastisk kirurg som er morderen i romanen? Den plastiske kirurgen inkarnerer visse vestlige verdier. For det første er et pent utseende knyttet til erotisk kapital. For det andre er yrket knyttet til et forsøk på å reversere alderdommen, da denne er i ferd med å bli et tabu i Vesten. Plastisk kirurgi bidrar til å bremse eller å tildekke forfallet, i tillegg til at den kan forlenge deltagelsen på det erotiske markedet. Tildekkingen av

---

<sup>93</sup> "en hvilken som helst person som investerer i en handling, som forventer profitt av den og som aksepterer risikoen av et tap."

<sup>94</sup> "Det var på ingen måte mulig at kirurgen ville hatt midler til å betale en slik sum for maleriet".



forfall fremstilles ikke ensidig negativt i romanen, for eksempel får det skinn av å være en positiv investering om man tenker på Hélénes silikonbryster, og hva de har å si for det gode forholdet mellom henne og Jasselin.

### **Tekstens norm: essayet**

I essayet om Jeds serie "Métiers" ser Houellebecq på Jeds tilnærming til objektene han avbilder som nærmest etnologisk. Jed tar en posisjon som en objektiv etnolog, som har oppdaget et nytt samfunn, som står på utsiden av det, og dermed er han i stand til å avsløre de grunnleggende maktstrukturene i det. Dette er spesielt tydelig i maleriet av Jobs og Gates, som Houellebecq og fortelleren vier stor plass til i gjengivelsen av essayet. I avhandlingens kapittel 2 nevnte jeg at Houellebecqs synsvinkel viktig for forståelsen av Jeds kunst, og dermed for essayet han skrev om "Métiers". Blikket han har på verden er også et viktig tema i romanen. Det er *hans* observasjoner som er viktige, og hans konkrete blikk får skinn av å være essensielt i undersøkelsen av sammenhengen i Jeds kunst.

I modernistisk ånd ødelegger Jed maleriet av Koons og Hirst. Han har forsøkt å skape en representasjon av sammenhenger i samfunnet, det er nærmest et forsøk på å søke en større sammenheng, å se en transcendent mening utenfor seg selv. Når dette feiler, må verket ødelegges. Jeds mål med sin kunst er å gjøre rede for den verden han lever i. Dette feiler når han ikke lykkes med maleriet av Koons og Hirst, dermed må det destrueres. For å nå frem til den fullkomne objektiviteten, som trekkes frem i essayet om "Métiers", må subjektiviteten ødelegges. Det finnes derimot ingen vei ut av subjektiviteten for det moderne individ. Ved å ta livet av en karakter som bærer sitt navn, sine egenskaper, sin "egen person", har Houellebecq overvunnet subjektiviteten, og kan si noe objektivt om det nyliberalistiske samfunnet. Han kan komme fram til kjernen av sannhet i verden, slik han ser den. På den annen side er forfatteren av verket i aller høyeste grad levende, dermed er romanen fremdeles preget av hans subjektive blikk. I begynnelsen av oppgaven gjentok jeg spørsmålet flere kritikere har stilt seg, om Houellebecq med mordet på seg selv nå er ferdig som forfatter. Jeg mener det heller er et teknisk grep for å gi skinn av å kunne "se forbi" sin egen subjektivitet, og gi større vekt til romanen som en objektiv undersøkelse av den nyliberalistiske verden av i dag.

Det finnes nærmest en tredobling av etnologer, eller snarere av etnologiske blikk, i *La carte et le territoire*. For det første har man Jed, hvis blikk på verden og avbildningen av den kan sies å være etnologisk, om ikke annet så mener i hvert fall karakteren Houellebecq at han

innehar en posisjon som kan sammenlignes med etnologens. For det andre har man fortelleren som går inn i karakterene, observerer samfunnet de lever i, et samfunn og en tid han er fysisk skilt fra, på en rent objektiv måte. Avstanden gjør det mulig for fortelleren å si noe om de større sammenhengene i samfunnet karakterene selv ikke er i stand til å se. For det tredje er det den implisitte forfatteren, hvor alle tekstens komponenter og virkemidler gir leseren mulighet til å forstå verdisystemet teksten er bærer av.

Multipliseringen av Houellebecqs blikk er et gjennomgående motiv i romanen, og det er noe spesielt ved blikket hans som fascinerer Jed: "Il y a quelque chose dans votre regard, je ne saurais pas dire quoi" (CT 2010: 169).<sup>95</sup> Jed blir samtidig klar over at Olga i sin tid identifiserte blikket *hans* på samme måte: "tu as un regard intense. Un regard passionné" (CT 2010: 170).<sup>96</sup> Det finnes en lidenskap og en energi i blikket, og det er særlig blikket til forfatteren som blir en kilde til oppmerksomhet blant kritikere etter utstillingen av "Métiers", med maleriet "Michel Houellebecq, écrivain": "L'expression du regard apparut à l'époque si étrange qu'elle ne pouvait, estimèrent alors les critiques, être rapprochée d'aucune tradition picturale existante, mais qu'il fallait plutôt la rapprocher de certaines images d'archives ethnologiques prises au cours de cérémonies vaudoues" (CT 2010: 180-181).<sup>97</sup> Jed lykkes med å avbilde forfatteren, men maleriet kan ikke skrives inn i en allerede eksisterende tradisjon. Det er Houellebecq først som identifiserer det etnologiske ved Jeds tilnærming, og fortelleren fører forfatterens intuisjon til å gjelde, ikke bare den narrative fremstillingen som finnes i Jeds verk, men også malerteknikken i seg selv.

Jed lykkes i så stor grad med maleriet av forfatteren, og med å gjengi intensiteten i blikket, at han ikke greier å ha det stående fremme da har får det tilbake etter oppklaringen av mordet:

ce n'est qu'au bout de quelques jours qu'il prit conscience que le tableau le *gênait*, [...] c'était surtout le regard de Houellebecq dont l'expressivité fulgurante lui paraissait incongrue, anormale, maintenant que l'écrivain était mort et qu'il avait vu les pelletées de terre s'écraser une par une, sur son cercueil, au milieu du cimetière du Montparnasse (CT 2010: 380-381).<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> "Det er noe i blikket ditt, jeg klarer ikke å si hva det er."

<sup>96</sup> "Du har et intenst blikk. Et lidenskapelig blikk."

<sup>97</sup> "Kritikerne anslår at uttrykket i blikket framsto på den tiden så fremmed at det ikke kunne tilskrives noen eksisterende billedtradisjon, men heller måtte tilskrives enkelte etnologiske arkivbilder tatt under vodooseremonier."

<sup>98</sup> "det var ikke før det hadde gått noen dager at han ble seg bevisst at maleriet *plaget* ham, [...] det var først og fremst blikket til Houellebecq hvis intense uttrykk forekom ham upassende, unormalt, nå som forfatteren var død, og han hadde sett jordklumpene knuses én for én mot kisten, på kirkegården i Montparnasse."

Det plager Jed at blikket er så livaktig og intenst etter forfatterens død, det er unormalt. Houellebecq er den karakteren som evner å sette ord på sammenhengen i Jeds kunst, sammenhenger Jed ikke er i stand til å se selv. Det handler om et narrativ, om å *fortelle* noe om verden. Jed har laget det visuelle uttrykket, men Houellebecq er den som setter det i relasjon til verden. De deler det samme skarpe, lidenskapelige blikket på samfunnet i den vestlige verden. Når karakteren Houellebecq i sitt essay om "Métiers" nevner Jeds etnologiske blikk på verden, drar fortelleren Houellebecq under samme kategori. Det etnologiske blikket søker å finne sammenhenger, det ser etter tegn for å forklare samfunnet, og ved hjelp av disse fremsettes et enhetlig bilde av verden: det er en verden det ikke er mulig å gi et fast, enhetlig bilde av, da markedets inntrengning på alle livets domener forutsetter endring og fornyelse. Kanskje er forandring den eneste konstanten Houellebecq identifiserer? Konsekvensene av det konstante kravet om fornyelse og endring på markedet gir karakterene de samme patologiene som Vetlesen gjenkjenner hos det vestlige individet i nyliberalismens tid. Houellebecqs protagonister preges av angst, ensomhet, handlingslammelse og depresjon, eksplisitte uttrykk for den nyliberalistisk tilstanden som Houellebecq setter fokus på, og kanskje er det sin egen ensomhet Jeds konfronteres med i Houellebecqs livaktige blikk.

## Epilogen

I romanens epilog gir fortelleren en historisk oversikt over hendelsene som fører til store sosiale omveltninger i Frankrike. Økonomiske endringer fører til at landet går fra å være en industrinasjon til igjen å bli en jordbruksnasjon. Som fortelleren påpeker, er det ikke av tvingende nødvendighet eller skjebnen som fører til at urbane mennesker begynner med håndverk eller jordbruk, men et veloverveid og rasjonelt forretningsvalg. Frankrike blir nå hovedsakelig en *turistnasjon*, og turistenes opprinnelsessted varierer like ofte som markedet svinger. Parallelt med disse endringene oppklares Houellebecqs mord, og Jed flytter til bestemorens hus i Creuse. Fortelleren gjør rede for hvordan Jed bruker kapitalen han har opparbeidet seg etter salget av maleriene, til å utvide eiendommen med flere mål og bygge et høyt gjerde rundt den. Slik gir fortelleren et bilde av Jeds isolasjon som både fysisk og mental, noe som fortelles ved hjelp av en elliptisk fremstilling, mellom romanens del tre og epilogen: "Les années, comme on dit, passèrent" (CT 2010: 396).<sup>99</sup> Jed tilbringer den siste delen av sitt liv i nærmest total isolasjon, hvor han fysisk og psykisk er skilt fra omverdenen. Den eneste kontakten han har med andre mennesker er på sine ukentlige handleturer på

---

<sup>99</sup> "Årene gikk, som man sier."

supermarkedet *Casino*, hvor han velger et tidspunkt der det er minst sjanse for å møte andre mennesker.

Det er først når han hører om Beigbeders dødsfall på radioen at Jed forstår at han selv har blitt eldre. På ny beveger han seg ut i verden, og alle endringene i samfunnet trer frem for hans blikk. Det er endringer i markedsøkonomien som har ført til at den rurale befolkningen nærmest har forsvunnet, og den urbane befolkningen har tatt dens plass. I kraft av å ha blitt en jordbruks- og turistnasjon, har Frankrike greid å stå imot de mange økonomiske krisene som har rammet verden for øvrig, og den franske befolkningen er likegyldig til om det er kinesere eller russere som står for nasjonens inntekt. Det er med en fullstendig anerkjennelse av markedslovene at den franske urbane befolkningen har tatt det rasjonelle valg å drive med håndverk og jordbruk, og det er nå turistenes *forestilling* av Frankrike som selges som en vare på et marked. Dermed har markedet ført til at Frankrike nå har blitt en form for enorm fornøylespark i seg selv, en opplevelse som kan selges til den gruppen som måtte besitte nok kapital til å kjøpe den.

Epilogen i *La carte et le territoire* viser altså en mulig vei samfunnet kan ta i forlengelsen av en kapitalistisk markedsøkonomi. Historien om markedets fremgang, suksess og altomfattende anerkjennelse blir nyansert av Jed Martins siste verk: Det er en videomontasje hvor han viser industrielle produkter, modeller av byer og bilder av mennesker som ”slukes” og blir begravd av en viltvoksende vegetasjon:

L'œuvre qui occupa les dernières années de la vie de Jed Martin peut ainsi être vue – c'est l'interprétation la plus immédiate – comme une méditation nostalgique sur la fin de l'âge industriel en Europe, et plus généralement sur le caractère périssable et transitoire de toute industrie humaine (CT 2010: 413-414).<sup>100</sup>

Som fortelleren påpeker, er dette den mest umiddelbare og enkleste tolkningen av verket. Jed begynte sin karriere med å fotografere industrielt fremstilte produkter, og videokonstellasjonen kan slik tolkes både som en nostalgisk meditasjon over hans egen karriere, men også over de endrede vilkårene i det vestlige samfunnet. Denne installasjonen gir en ekstra dimensjon til romanen, den innfører et forgjengelighetsmotiv hvor mennesket blir konfrontert med sin egen ubetydelighet, både som skaper og produkt:

---

<sup>100</sup> ”Verket som opptok Jed Martins siste leveår kan sees – dette er den mest umiddelbare tolkningen – som en nostalgisk meditasjon over slutten på den industrielle tidsalder i Europa, og mer generelt over det forgjengelige og flyktige ved all menneskelig industri.”

Cette interprétation est cependant insuffisante à rendre compte du malaise qui nous saisit à voir ces pathétiques petites figurines de type Playmobil, perdues au milieu d'une cité futuriste abstraite et immense, cité qui elle-même s'effrite et se dissocie, puis semble peu à peu s'éparpiller dans l'immensité végétale qui s'étend à l'infini. Ce sentiment de désolation, aussi, qui s'empare de nous à mesure que les représentations des êtres humains qui avaient accompagné Jed Martin au cours de sa vie terrestre se délitent sous l'effet des intempéries, puis se décomposent et partent en lambeaux, *semblant dans les dernières vidéos se faire le symbole de l'anéantissement généralisé de l'espèce humaine*. Elles s'enfoncent, semblent un instant se débattre avant d'être étouffées par les couches superposées de plantes. Puis tout se calme, il n'y a plus que des herbes agitées par le vent (CT 2010: 414, min kursivering).<sup>101</sup>

I dette verket konfronteres menneskeheten med sin egen ubetydelighet og mangel på kontroll i møtet med tiden og forfallet: Tiden er også akselerert i kunstverket, noe som forsterker den ubehagelige følelsen tilskuerne får av dette kunstverket hvor vegetasjonen tar over menneskeheten. Ved å ha laget en videoinstallasjon har Jed stilt seg utenfor markedet han var en del av i sin tidligere karriere. I en diskusjon med Houellebecq tidligere i romanen, kom de inn på trender i malerkunsten, hvorpå Jed uttalte: "Retour à la peinture, ou à la sculpture, enfin retour à l'objet. Mais, à mon avis, c'est surtout pour des raisons commerciales. Un objet, c'est plus facile à stocker et à revendre qu'un installation, ou qu'un performance" (CT 2010: 145).<sup>102</sup> Jed har ikke laget denne installasjonen med tanke på å selge den, både fordi han vet at døden nærmer seg, og fordi han har nok penger. Motivet er dermed ikke å lenger være en del av markedsmaskineriet, men å "gi en redegjørelse av verden", å avbilde verden slik den er, sett fra hans synsvinkel. Denne synsvinkelen bryter med det jeg har kalt "den vestlige mentaliteten", med fornektelsen av død og forfall annet enn i kunstnerisk form, ikke som en del av livets realiteter.

Jeg mener at det er relevant å se på avslutningen i *La carte et le territoire* i relasjon til avslutningene i forfatterens øvrige større romaner. Finnes det en felles idé, en løsning, eller en vei ut av nyliberalismens konkurransesituasjon og ensomhet for karakterene? Romanenes avslutninger har flere fellestrekk, blant annet ender de opp i en form for menneskelig oppløsning i naturen. Den houellebecqske karakterens reaksjon på det altomfattende markedet er isolasjon og apati, og de avslutter sine tilværelser i nærmest vegetative tilstander, eller ved

---

<sup>101</sup> "Denne tolkningen er imidlertid ikke tilstrekkelig for å forklare ubehaget vi føler ved å se de patetiske små Playmobil-figurene, tapt i en abstrakt og enorm futuristisk by som selv smuldrer opp og forrykkes, for gradvis å forsvinne i en enorm vegetasjon som strekkes seg i det uendelige. Den samme følelsen av ubehag griper oss når vi betrakter representasjonene for menneskeheten som hadde fulgt Jed Martin gjennom hans jordelige liv, som forvitrer under påvirkningen av elementene, for deretter å brytes ned og fly av sted i filler, *synes i de siste videoene å gjøre seg til symboler for den fullstendige tilintetgjørelsen av den menneskelige rase*. De synker, synes et øyeblikk å kjempe litt før de blir kvalt av plantelagene. Deretter blir alt rolig, kun noen gresstrå rører seg i vinden."

<sup>102</sup> "Tilbake til maleriet, eller til skulpturen, uansett tilbake til objektet. Men jeg mener det først og fremst er av kommersielle grunner. Et objekt er enklere å lagre og å selge enn en installasjon eller en performance",

selvmord.<sup>103</sup> Hver av Houellebecqs store romaner ender med en apatisk protagonist, isolert fra samfunnet og som lever i en nærmest vegetativ tilstand i påvente av død og forglemmelse. Det som er felles for alle romanenes avslutninger, er karakterenes refleksjoner over menneskets flyktige liv, og dets manglende evne til å sette spor etter seg i verden. Dette er særlig tydelig i *Plateforme*, hvor fortellerens siste ord er: "On m'oubliera. On m'oubliera vite" (Houellebecq 2003: 351).<sup>104</sup>

Tiden er en av karakterenes største fiender, og nært knyttet til det smertefulle, fornedrige og uunngåelige forfallet. I *Extension du domaine de la lutte* opplever fortelleren sin egen hud som en grense mot verden, og subjektiviteten fremstilles som en smertefull tilstand som individet ikke kan unnslipe: "L'impression de séparation est totale; je suis désormais prisonnier en moi-même. Elle n'aura pas lieu, la fusion sublime; le but de la vie est manqué. Il est deux heures de l'après-midi" (Houellebecq 1997: 156).<sup>105</sup> Ingenting kan stanse den smertefulle separasjonen karakterene opplever i møtet med det konkurranseorienterte samfunnslivet, noe tidsmarkøren i slutningen av sitatet viser. Tiden vil fortsette å gå, og veien ut av subjektets nyliberalistiske konkurransestilstand blir fjernere parallelt med tidens gang.

Tiden vil i sin tur føre til forglemmelse. Angsten for ikke å sette spor etter seg fører til at dokumentasjon blir viktig, noe klonene i *Les particules élémentaires* har forstått: "Au moment où ses derniers représentants vont s'éteindre, nous estimons légitime de rendre à l'humanité ce dernier hommage; hommage qui, lui aussi, finira par s'effacer et se perdre dans les sables du temps; il est nécessaire que cet hommage, au moins une fois, ait été accompli" (Houellebecq 1998: 316-317).<sup>106</sup> Det ligger en ironi i denne dedikasjonen til menneskeheten, idet den selv har vært med på, til og med *valgt*, å utslette sin egen eksistens. Markedskonkurransen har ført menneskeheten ut på en evig jakt etter perfektjon, men mennesket kan aldri bli perfekt, derfor utsletter det seg selv. Også dediseringen vil til slutt viskes vekk som spor i sanden, derfor er det viktig at dens eksistens i det minste har vært forsøkt dokumentert.

---

<sup>103</sup> Fortelleren i debutromanen, Bruno i *Les particules élémentaires*, og Daniel i *La possibilité d'une île*, ender alle i en slags vegetativ tilstand i påvente av døden, noe som også gjelder Michel i *Plateforme*. Michel i *Les particules élémentaires* tar selvmord ved å drukne seg i sjøen, og direkte slukt av naturens elementer.

<sup>104</sup> "Man kommer til å glemme meg. Man kommer raskt til å glemme meg".

<sup>105</sup> "Inntrykket av separasjon er total; jeg er fra nå av fanget i meg selv. Den sublime sammensmeltingen har ikke funnet sted; livets mål er ikke nådd. Klokken er to om ettermiddagen."

<sup>106</sup> "I det øyeblikk dens siste representanter er i ferd med å forsvinne, synes vi det er legitimt å gi menneskeheten denne siste hyllest, en hyllest som til sist også vil viskes ut og bli borte i sanden; det er nødvendig at denne hyllesten, minst én gang, har blitt utført."

Jeds kunstverk blir en undergraving av de tidligere romanenes dokumenteringer. Det virker nytteløst at menneskene forsøker å sette spor etter seg, da alt vil bli glemt under et lag av vegetasjon og jord. Etter kamp og konkurranse menneskene i mellom, på de ulike markedsplassene, etter en kamp mot elementene gjenstår ikke annet enn forfall og historiens glemsel: "Le triomphe de la végétation est total" (CT 2010: 414).<sup>107</sup> Med dette kunstverket viser Jed at mennesket ikke er hevet *over* naturen, slik Jasselin mener, men snarere undergravet av den. Den dystopiske videoinstallasjonen viser hvordan menneskelig virksomhet ikke kan forvente seier i sin kamp mot Tiden.

---

<sup>107</sup> "Vegetasjonens triumf er total".





## 5. AVSLUTNING

”je n’ ai plus l’envie, ni l’habitude de conclure”  
- (CT 2010:257).<sup>108</sup>

Med karakteren Houellebecqs ord i tankene så har heller ikke jeg noe ønske om å komme med en entydig konklusjon. Romanen er, med sine mange sjangerelementer blant annet fra biografien, kriminalromanen, fremtidsromanen og essayistikken, vanskelig (eller ikke ønskelig) å redusere til en tydelig formulert konklusjon, til et hovedtema, eller noe utvetydig uttalt mål. Narrativets mangel på én førende idé, som var en del av den negative resepsjonens innvending mot romanen, speiler temaet jeg har identifisert som ”markedets inntreden på alle livets områder”. Markedet differensierer både det individuelle liv, og storsamfunnet i romanens univers, inn i forskjellige markeder, som ikke nødvendigvis har noen felles berøringspunkt med hverandre. Dermed finnes det ikke ett hovedanliggende som driver narrativet: Det er like komplekst og mangfoldig som den verden det søker å gi et bilde av.

Ved å skrive sin egen person inn i narrativet, for deretter å myrde karakteren, har flere spurt seg om Houellebecq har gitt slipp på den selvfiktive fremstillingsmåten som har preget hans forfatterskap. Dette er en paradoksal påstand, da få av hans romaner er så eksplisitt selvfiktive som denne. Min tolkning av mordet på karakteren som bærer forfatterens navn og medieskikkelse i romanen, er at det gir den historiske forfatteren en mulighet til å tilsynelatende anlegge et fullstendig objektivt blikk på verden. Hans stilistiske og formelle valg, herunder fortellesituasjonen, gransker livet i det nyliberalistiske Frankrike og den vestlige verden for øvrig, inntil intet område av livet unnslipper en økonomisk terminologi. Dette fortelles med en presis fortellerstemme som sitter med et fullkomment overblikk over den historiske situasjonen og endringene som har funnet sted i verden. Denne objektiviteten og det som best kan beskrives som en ”vitenskapelig” oversikt, gir assosiasjoner til en etnologs metodiske fremgang.

Romanens forteller står på utsiden av samfunnet det fortelles om, og han tolker den historien som utfolder seg på en ”objektiv” måte, om enn sett fra hans tid og hans synspunkt. Hans utstrakte bruk og dokumentasjon av arkivmateriale i arbeidet med å gi en oversikt over den kulturelle situasjonen i den nyliberalistiske verden objektene for hans undersøkelse lever i, kan leses som en form for etnologisk metodikk. Kan det Lundbo beskrev som romanens

---

<sup>108</sup> ”jeg har verken lyst til, eller for vane, å komme med konklusjoner”.

”kjølige tone”, tilskrives den distanserte fortellerens objektive vitenskapelige tone og etnologiske arbeidsmetode? Jeg mener at dette er tilfellet, da fortelleren gjennomgående er usolidarisk med karakterene, som blir objekter for hans undersøkelser. Han er preget av distansen i tid og rom, og som en fremmed av karakterenes kultur er han i stand til å gi en objektiv tolkning av karakterenes liv, samt tiden og rommet som omgir dem. Ved å dra frem de partikulære historiene er fortelleren i stand til å si noe generelt om Jeds samtid.

Romanen er likevel noe *mer* enn en etnologisk undersøkelse av markedets fremvekst i vår samtid: Den er et litterært verk, spekket med skarpsindige observasjoner, ironi og humor, samtidig som den med stort alvor fremstiller forandringene verden går igjennom og hvordan disse påvirker karakterene. Den blir noe mer enn en objektiv etnologisk avhandling da den historiske forfatteren lever i samtiden som beskrives. Også i romanen fremkommer det at kunsten kan gi utvidede perspektiver av strukturer i samfunnet, noe som gjøres eksplisitt med Houellebecqs essay om Jeds serie ”Métiers”. Mediert av fortelleren avslører forfatterkarakteren at maleriet av Jobs og Gates har mer dybde enn det en rent objektiv etnologisk avbildning kan tilby. Dybden ligger i det faktum at skaperen som står bak verket, inngår som en referensiell størrelse i tiden som avbildes, dermed er et fullkomment ”objektivt” blikk noe av en umulighet. Kunstneren Jed, som forfatteren Houellebecq, drar med seg sine subjektive ståsted når de avbilder samtiden, noe som påvirker deres utsagn i romanuniverset.

De mange sjangerelementene speiler temaet ”markedets fremgang i vår tid”, et marked som forutsetter sirkulasjon og fornyelse, og dermed endring og tilpasning til et høyt tempo og mye aktivitet. Alt kan kjøpes, alt er i sirkulasjon eller forandring, og det forutsettes at karakterene må *investere* for å kunne delta på alle livets områder. Det er ikke lenger kun monetær kapital som skal investeres, men også evner og følelser befolkningen selv er i besittelse av. Nyliberalismen som beskrives i romanen er en form for biopolitikk som spiller direkte inn på karakterenes fysiske og mentale liv. De biopolitiske effektene det reflekteres over er blant annet markedsgjøringen av erotikk og seksuelliv, samt av døden, eksemplifisert blant annet av Hélènes kosmetiske inngrep og Jean-Pierres eutanasi. Markedets varesirkulering og krav om fornyelse skal sikre individenes frihet til å velge, det skal tilby et maksimum av investeringsmuligheter for tilegnelse av profitt. Varesirkuleringen på markedet skal være med på å sikre individenes valgfrihet, men som karakteren Houellebecq observerer, fører den raske utskiftningen av produkter like mye til frustrasjon og tvang hos forbrukeren, som til en utpreget frihetsfølelse. Markedet har skapt en tilstand hvor karakterene ikke bare er

frie til å velge, men de blir *tvunget* til å stadig foreta nye valg når produktene de knytter seg til går ut av produksjon: "Free choice for all is misery for most" (Eakin 2000). Det er lidelsen valgfriheten fører med seg, Houellebecq utforsker med sine protagonister, og karakteren som bærer samme navn, setter også valgfriheten i forbindelse med lidelse og tvang. Denne lidelsen som følger av "varesirkulasjonens imperativ" og det stadige kravet om å foreta et valg, er også en av patologiene Vetlesen mener å identifisere hos individene i den nyliberalistiske verden, med multipliseringen av markeds- og konkurranseformen.

Et av markedene det reflekteres utførlig over i romanen, er kunstmarkedet. Kunsten som representeres i romanen, har ingen kritisk funksjon. Kunstnere som Hirst, Koons og Jed reproducerer allerede tilvirkede objekter uten noe mål om å kunne si noe mer om samfunnet. Objektene som skapes, har verdi i form av kunstnerens navn og omdømme i medie verdenen, og i form av etterspørselen på markedet (som media er med på å skape). De private aktørene som har midler nok til å investere på kunstmarkedet, ser på tilegnelsen av et høyt priset objekt som en manifestasjon av deres egen markedssuksess og status.

Kunstmarkedet, slik det fremstår i romanen, er som et hvilket som helst annet marked, et domene styrt av tilbud og etterspørsel. Det Jeds karriere viser, er hvordan de private aktørenes egne interesser kan manipulere og styre etterspørselen, uavhengig av kunstens kvalitet. Romanens tittel, som tar opp i seg romanens tema på et utall måter, reflekterer også over kunstmarkedet som en sosial realitet som kan manipuleres. Jeds kunst i seg selv, dens forsøk på å kategorisere og å skjematiskere verden, står i kontrast til det kaos som preger romanuniversets frenetiske markedsaktivitet, men samtidig er den en aktiv del av strukturene den forsøker å avbilde.

Houellebecq kommer ikke med noen kur eller entydig konklusjon i *La carte et le territoire*. Ved å la fortelleren internalisere flere karakterer, og ved å la karakterene undre seg over andres valg, lar han flere muligheter eller responser på markedet komme til syne. Målet hans synes ikke å være å rette en endimensjonal kritikk mot nyliberalismens marked, men snarere å utforske hvilke muligheter det gir, og hvordan det begrenser. Karakterene responderer på ulike måter på markedet og konkurransen det fører med seg. Gjennom lesningen av romanen, og ved å rette et blikk tilbake til hans tidligere utgivelser, blir det tydelig at også *La carte et le territoire* i all hovedsak fremsetter to måter å leve i verden på, eller to mulige responser på markedsformens multiplisering: Tilpasning og Tilbaketrekning.

Jed Martin og karakteren Houellebecq har trukket seg tilbake fra den frenetiske aktiviteten på markedet, og når det gjelder Jed, har han rettene sagt heller aldri deltatt i neon

særlig stor grad. Både forfatteren og kunstneren trekker seg fysisk tilbake fra markedet, til bestemødrenes hus på landsbygda for å skape seg nøytrale tidslommer, eller i forfatterens tilfelle: For å gjenoppleve det som for ham er en nostalgisk tid. Selv om de både fysisk og mentalt har trukket seg tilbake fra storbyens frenetiske aktivitet, kan de ikke unngå å være en del av markedet i kraft av å være forbrukere. Også yrkene de lever av, er umulig å separere fra samtidens altomfattende konkurranse på markedet. Houellebecq som forfatter har vært like avhengig av markedsstrategier som Jed for å kunne leve av sin litteratur.

I tillegg til Jed og Houellebecq er Jeds foreldre kanskje det fremste symptomet på tilbaketrekingen fra markedssamfunnet. I begges tilfelle ender det med en selvvalgt død, som kan leses som en investering basert på deres manglende interesse for livet eller svekkede mulighetsbetingelser i samfunnet. Felles for alle disse karakterene er at de på ett tidspunkt eller annet er aktive deltagere i markedet, men at deres deltagelse er redusert til å kun gjelde ett, inntil de trer ut av tilværelsen. Tilbaketrekingen kan leses som et resultat av en manglende evne eller interesse til å kunne dele livet inn i flere markeder.

Karakterer som tilpasser seg markedsgjøringen av livet er Olga, Jasselin og Héléne, samt Marylin. Disse karakterene evner å investere på de ulike markedene, samtidig som de forvalter sin humankapital på flere av dem. De håndterer den konkurranseorienterte tiden de lever i, og skaper seg om fysisk, eller skaper de nøytrale rommene som trengs for å få et pusterom fra sirkulasjon og endring. De er aktive ute i verden, og særlig er Marylins transformasjon symptomatisk for valget om å leve aktivt på markedet og delta i konkurransen. Jasselin og Héléne ser verdien i investering i hverandre, og hvordan dette gir dem den nøytrale sonen karakterer som Jed og Houellebecq mislykkes med å finne. Muligheten for å leve med markeds konkurransen og samtidig opprettholde mellommenneskelige forhold gjør politifullmektigen og Héléne til en kontrast til Jed og Olga.

Også morderen Petissaud kan plasseres under kategorien ”tilpasning”, da han i så stor grad har lyktes i å leve på flere markeder at så å si har konstruert sitt eget. Alle karakterene som tilpasser seg livet i nyliberalismens konkurranseorienterte samfunn, evner å leve i flere ulike markedsvirkeligheter på samme tid, markeder som styres av egne logikker, det være seg kjærlighet, arbeid, erotikk eller mord. Disse karakterene viser at det er mulig å leve godt, samtidig som man deltar aktivt, i en konkurranseorientert verden.

I postskriptet avslutter forfatteren takksigelsene han ikke har for vane å gi, med å poengtere at det dreier seg om en roman, et fiktivt verk, og at det dermed må leses som sådan. ”Il va de soi que je me suis senti libre de modifier les faits, et que les opinions exprimées

n'engagent que les personnages qui les expriment ; en somme, que l'on se situe dans le cadre d'un ouvrage de fiction" (CT 2010: 415).<sup>109</sup> Ved å foreta en ren "etnologisk" lesning står man i fare for å gå glipp av hvilken stilistisk sikker forfatter Houellebecq er, og hvilken rolle fortellersituasjonen, sjangerelementene, temporaliteten og romligheten spiller for forståelsen av de ulike temaene han tar opp og reflekterer over i romanen. En annen fare ved å redusere det jeg anser for å være en av vår tids viktigste forfattere, til sosiolog, er at man blir blind for hvor rik hans litteratur er på tolkningsmuligheter, av hvordan de ulike og motstridende elementene ikke utgjør en ensidig negativistisk eller pessimistisk holdning til det nyliberalistiske samfunnet, men snarere tilbyr et mangfold av responser og levevis som bare vil begrenses av én utvetydig konklusjon.

---

<sup>109</sup> "Det sier seg selv at jeg har følt meg fri til å endre på fakta, og at de ytre meningene ikke tilhører andre enn karakterene som ytrer dem ; kort sagt befinner vi oss i det fiktive rammeverket av en roman".



## BIBLIOGRAFI

### Primærtekster

- Houellebecq, Michel (1997) *Extension du domaine de la lutte*. Flammarion: Paris.
- Houellebecq, Michel (1998) *Interventions*. Flammarion: Paris.
- Houellebecq, Michel (1998) *Les particules elementaires*. Flammarion: Paris.
- Houellebecq, Michel (1999) *Rester vivant et autres textes*. Librio: Paris.
- Houellebecq, Michel (2003) *Plateforme*. Flammarion: Paris.
- Houellebecq, Michel (2005) *La possibilité d'une île*. Flammarion: Paris.
- Houellebecq, Michel (2010) *La carte et le territoire*. Flammarion: Paris.
- Houellebecq, Michel (2013) *Configuration du dernier rivage*. Flammarion: Paris.

### Sekundærlitteratur

- Aaslestad, Petter (2010) *Narratologi. En innføring i anvendt fortellesteori*. Cappelen Akademisk Forlag: Oslo.
- Clément, Murielle Lucie (2003) *Houellebecq, Sperme et sang*. L'Harmattan: Paris.
- Eliassen, Knut Ove (2014) "Liberalism, neo-liberalism and the critique of governmentality". ms. Lisboa.
- Foucault, Michel (2004) *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France. 1978-1979*. Seuil/Gallimard: Paris.
- Jeffery, Ben (2011) *Anti-matter. Michel Houellebecq and depressive realism*. Zero Books : Winchester.
- Lothe, Jakob (2003) *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*. Universitetsforlaget: Oslo.
- Noguez, Dominique (2003) *Houellebecq, en fait*. Fayard: Paris.
- Schjørring, Maren Aarup (2005) *Michels krop. Læsninger i Michel Houellebecqs forfatterskab*. Syddansk universitetsforlag: Odense.
- Tobiassen, Elin Beate (2006) "Fransk prosa nå – beretning fra et nytt forskningsfelt". *Romansk Forum* 22, 63-90.
- Tygstrup, Frederik (2005) "'Den mest åndssvage religion'. Michel Houellebecq og den postmoderne xenofobi" i M. Bogh, J. Bruhn, N. Lübecker og P. Madsen (red.): *Europas andre: fremmedfrygd i europæisk kultur*. København: Tiderne skifter, 269-284.
- Vetlesen, Arne Johan (2009) *Frihetens forvandling. Essays og artikler 2002-2008*. Universitetsforlaget: Oslo.
- Vetlesen, Arne Johan (2011) "Nyliberalisme – en revolusjon for å konsolidere kapitalismen". I: *Agora* 1/2011, 5-53.
- Vetlesen, Arne Johan og Jan-Olav Henriksen (2003) *Moralens sjanser i markedets tidsalder. Om kulturelle forutsetninger for moral*. Gyldendal: Oslo.

### Nettsteder

- Adams, Tim (2005) "The Book of Daniels". *The Guardian*, 30. oktober 2005.  
<http://www.theguardian.com/books/2005/oct/30/fiction.michelhouellebecq> (lest den 18. september 2013).
- Angelo, Rinaldi (1994) "La plume et la balance". *L'Express*, 29. september 1994.  
[http://www.lexpress.fr/culture/livre/extension-du-domaine-de-la-lutte\\_599607.html?xtmc=houellebecq&xtcr=6](http://www.lexpress.fr/culture/livre/extension-du-domaine-de-la-lutte_599607.html?xtmc=houellebecq&xtcr=6) (lest den 20. januar 2014).
- Bals, Jonas (2012) "Gjeste blogg om Michel Houellebecq av Jonas Bals: Kapitalisme som

- natur". *Forlagsliv.no*, 12. januar 2012. <http://www.forlagsliv.no/blog/2012/01/12/gjesteblogg-om-michel-houellebecq-av-jonas-bals-kapitalisme-som-natur/> (lest 14. januar 2014).
- Bruno, Jean (2014) "Mathieu Lindon", *La république des lettres*, 12. oktober 1999. <http://www.republique-des-lettres.fr/763-mathieu-lindon.php> (lest den 10. februar 2014).
- Clark, Alex (2011) "The Map and the Territory by Michel Houellebecq – review". *The Guardian*, 21. september 2011. <http://www.theguardian.com/books/2011/sep/21/houellebecq-map-and-territory-review> (lest 04. desember 2013).
- Eakin, Emily (2000) "Le Provocateur". *The New York Times*, 10. september 2000. <http://partners.nytimes.com/library/magazine/home/20000910mag-houellebecq.html> (lest den 20. januar 2014).
- Ellefsen, Bernhard (2012) "Surfing USA II". *Vagant.no*, 15. august 2012. <http://www.vagant.no/surfing-usa-ii/> (lest 14. januar 2014).
- Gondelman, Jonathan (2012) "Michel Houellebecq's Quietism". *The New Criterion*, 01. oktober 2012. <http://www.newcriterion.com/posts.cfm/Michel-Houellebecq-s-Quietism-6905> (lest 04. desember 2013).
- Hecht, Emmanuel (2010) "Houellebecq, un sociologue prix Goncourt". *L'Express*, 08. november 2010. [http://www.lexpress.fr/culture/livre/houellebecq-un-sociologue-prix-goncourt\\_934707.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/houellebecq-un-sociologue-prix-goncourt_934707.html) (lest 14. januar 2014).
- Houellebecq, Michel og Michelle Levy (2001 – ) "Biographie". *Site officiel de l'écrivain Michel Houellebecq*, 2001 –. <http://www.houellebecq.info/bio.php> (lest den 10. september 2013).
- Kaprièlian, Nelly (2010) "La Carte et le Territoire, formidable autoportrait de Houellebecq". *Les InRocks*, 29. august 2010. <http://www.lesinrocks.com/2010/08/29/livres/la-carte-et-le-territoire-formidable-autoportrait-de-houellebecq-1126446/> (lest 14. januar 2014).
- Kvalvåg, Hilde (2006) "Sex i desperasjonens tegn". *Forskning.no*, 25. februar 2006. <http://www.forskning.no/artikler/2006/februar/1140443703.98> (lest den 25. oktober 2012).
- Lundbo, Thomas (2012) "Gjesteblogg om Michel Houellebecq av Thomas Lundbo". *Forlagsliv.no*, 12. januar 2012. <http://www.forlagsliv.no/blog/2012/01/12/gjesteblogg-om-michel-houellebecq-av-thomas-lundbo/> (lest den 12. november 2013).
- Martinet, Laurent (2010) "La petite histoire de Houellebecq et des prix". *L'Express*, 08. november 2010. [www.lexpress.fr/culture/livre/la-petite-histoire-de-houellebecq-et-des-prix\\_934300.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/la-petite-histoire-de-houellebecq-et-des-prix_934300.html) (lest den 14. januar 2014).
- Metcalf, Stephen (2006) "Clones behaving badly". *The New York Times*, 11. juni 2006. <http://www.nytimes.com/2006/06/11/books/review/11metcalf.html?pagewanted=all&r=0> (lest den 20. januar 2014)
- Paulsen, Roland (2006) "Houellebecq; en moralisk misantrop". *Svenska Dagbladet*, 17. oktober 2006. [http://www.svd.se/kultur/understrecket/houellebecq-en-moralisk-misantrop\\_361930.svd](http://www.svd.se/kultur/understrecket/houellebecq-en-moralisk-misantrop_361930.svd) (lest den 20. januar 2014).
- Rérolle, Raphaëlle (2010) "Michel Houellebecq, même pas mort!". *Le Monde*, 02. september 2010. [http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/09/02/michel-houellebecq-meme-pas-mort\\_1405713\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/09/02/michel-houellebecq-meme-pas-mort_1405713_3260.html) (lest 14. januar 2014).
- Savard-Corbeil, Mathilde (2013) "When the Essay Infiltrates the Novel: A Hybrid Form of Fiction in Michel Houellebecq's *The Map and the Territory*". *Academia.edu*, 26. april 2013. [https://www.academia.edu/3393034/When\\_the\\_Essay\\_Infiltrates\\_the\\_Novel\\_A](https://www.academia.edu/3393034/When_the_Essay_Infiltrates_the_Novel_A)



Hybrid Form of Fiction in Michel Houellebecq's The Map and the Territory

(lest den 13. september 2013).

Sénécal, Didier (2001) "Entretien. Michel Houellebecq". *L'Express*, 01. september 2001.

[http://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-houellebecq\\_804761.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-houellebecq_804761.html) (lest den 26. september 2013).

Shulevitz, Judith (2012) "Michel Houellebecq's Version of the American Thriller". *The New York Times*, 13. januar 2012.

[http://www.nytimes.com/2012/01/15/books/review/michel-houellebecqs-version-of-the-american-thriller.html?pagewanted=all&\\_r=1&](http://www.nytimes.com/2012/01/15/books/review/michel-houellebecqs-version-of-the-american-thriller.html?pagewanted=all&_r=1&) (lest 12. november 2012).

Sivertsen, Kristin Buvik (2013) "Rasisme som virkemiddel". *Masterbloggen.no*, 12.

september 2013. <http://masterbloggen.no/blog/2013/09/12/rasisme-som-virkemiddel/> (lest den 12. januar 2014).

Wood, James (2012) "Off the Map. Michel Houellebecq's naked nomads". *The New Yorker*, 23. januar 2012.

[http://www.newyorker.com/arts/critics/books/2012/01/23/120123crbo\\_books\\_wood](http://www.newyorker.com/arts/critics/books/2012/01/23/120123crbo_books_wood) (lest 14. januar 2014).

**Oppslagsverk**

Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg (2007) *Litteraturvitenskapelig leksikon*. 2. utg. Kunnskapsforlaget: Oslo.

Rey, Alain (red.) (2011) *Le petit Robert micro*. Dictionnaires Le Robert: Paris.

Rey-Debove, Josette og Alain Rey (red.) (2012) *Le petit Robert 2012*. Dictionnaires Le Robert: Paris.