

L'animal lecteur, et autres sujets sensibles: La Carte et le Territoire de Michel Houellebecq

Author(s): Aymeric d'Afflon

Source: *Littérature*, No. 163, COMMENT DIRE LE SENSIBLE ? RECHERCHES SÉMIOTIQUES (SEPTEMBRE 2011), pp. 62-74

Published by: Armand Colin

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/41705368>

Accessed: 03-11-2016 14:48 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://about.jstor.org/terms>



Armand Colin is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Littérature*

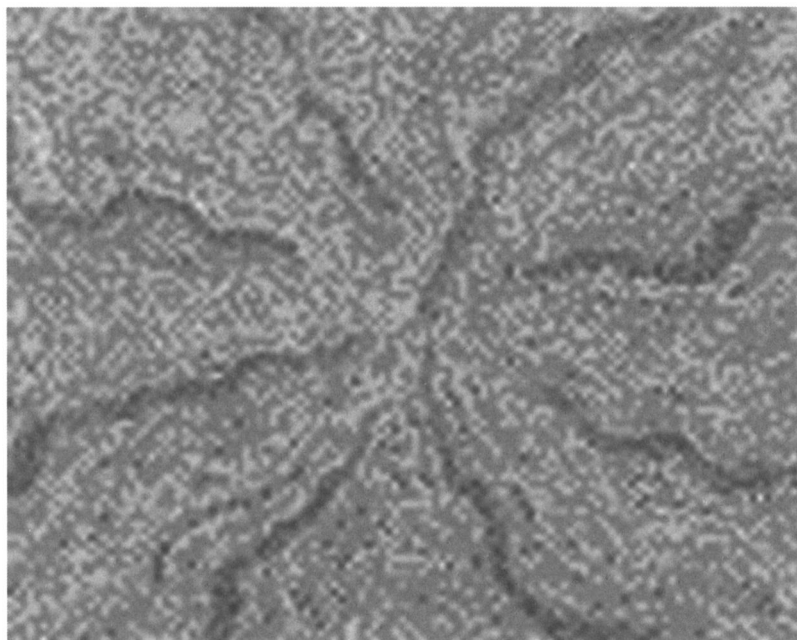
L'animal lecteur, et autres sujets sensibles

La Carte et le Territoire de Michel Houellebecq

Au-delà des mots, au-delà des phrases, la sémiotique du récit littéraire a pour objectif de modéliser les structures d'ensemble qui en assurent la signification. À ce niveau d'abstraction, les systèmes signifiants possèdent des propriétés formelles qui nécessitent l'usage de syntaxes non verbales, telles que l'arithmétique (la syntaxe narrative) ou la géométrie (le carré sémiotique, la tensivité). Une forme géométrique peut-elle être un instrument de lecture et d'ouverture du sens du récit littéraire ? Peut-elle dire le sensible ? Si le sémioticien le démontre, peut-il pour autant espérer réconcilier ces frères ennemis de la connaissance que sont les sciences dites « dures » et les sciences *humaines* ?

Dans son dernier roman, *La Carte et le Territoire* (Flammarion, prix Goncourt 2010), Michel Houellebecq explore la palette sémiotique du sensible humain, animal, végétal et... mécanique. Il en propose une composition sur-impressionniste, jouant sur chaque touche de façon à les faire se rejoindre ou se recouvrir (cf. les tableaux d'Abie Loy Kemark).

Ce roman frappe d'abord par la déconstruction de sa temporalité interne, ses mystérieuses formes récursives et les curiosités de sa distribution actantielle, faisant notamment apparaître (et disparaître) un personnage secondaire nommé Michel Houellebecq, écrivain misanthrope. L'étude approfondie de l'ouvrage en révèle pourtant le plan secret, celui d'une forme géométrique bien particulière, le ruban de Moebius. Quelles sont les propriétés de cette forme, et en quoi permet-elle à l'écrivain de dire le sensible ?

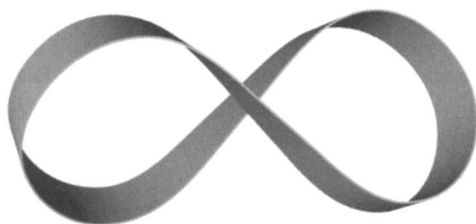


© Abie Loy Kemarre (*Bush Leaves*, 2010), www.artsdaustraliae.com

LE RUBAN DE MOEBIUS COMME MODÈLE SÉMIOTIQUE D'UN RÉCIT LITTÉRAIRE

Les propriétés du ruban

Le ruban de Moebius est une forme géométrique qui, s'inscrivant dans un espace euclidien en trois dimensions, ne possède pourtant qu'une seule face, contrairement à un ruban classique qui en possède deux.



Représentation en deux dimensions d'un ruban de Moebius (pour en fabriquer un, découper une longue bande de papier et en joindre les deux bouts, mais en les inversant).

Quelles sont les propriétés heuristiques du ruban de Moebius ? En premier lieu, l'expérience sensorielle qu'il propose est composée de

nombreuses discontinuités, notamment dans les zones d'inversion et de croisement. En effet, la perception fonctionne par esquisses, et tente ensuite de reconstituer la cohérence d'ensemble des phénomènes. À l'issue de cette conversion de la multiplicité des expériences sensibles en un processus cohérent, il apparaît ici que ce processus est continu. Tous les segments, fussent-ils *a priori* opposés, font partie d'un seul plan. Les discontinuités perçues ne sont pas le fait du processus, mais du point de vue sur le processus. Représenté en deux dimensions, il sollicite d'autant plus nos capacités phénoménologiques de reconstruction. Autre propriété, le parcours sur le ruban prend la forme de cycles. Pour revenir à son point de départ sur le ruban, il faut en faire deux fois le tour. Dès lors, c'est un parcours cyclique, répétitif et prévisible. Enfin, troisième propriété, il n'a ni début, ni fin, ni direction fixe. Au contraire, il change constamment de direction, mais de façon plus ou moins brutale. Seule une saisie réductrice peut attribuer polarités et axiologies à son processus de conversion continue.

Le ruban de Moebius serait-il donc une forme-clé pour dire les limites de la conscience humaine au regard de la continuité du sensible ?

Le ruban comme clé de lecture du roman

Le roman de Houellebecq regorge d'étrangetés littéraires : fragmentation des lignes temporelles, symétrie des parcours actantiels, juxtaposition des genres textuels. Toutes ces caractéristiques déroutantes à première lecture deviennent cohérentes à mesure que le lecteur reconstitue la forme continue qu'elles contribuent à dessiner.

Une temporalité régie par la cyclicité

La littérature possède une contrainte forte, celle de la linéarisation. La quête de continuité d'un Jack Kerouac écrivant *On the Road* sur un long rouleau de papier est reprise par Houellebecq, qui développe une approche encore plus picturale de la surface d'écriture, consistant à présenter dans le prologue des esquisses temporelles, et à développer ces esquisses dans la suite du roman jusqu'à les faire se rejoindre.

Ainsi, le prologue de vingt-trois pages est composé de quatre segments. Le premier segment commence par la description d'une scène entre les artistes contemporains Jeff Koons et Damien Hirst, scène qui se révèle être un tableau, dans l'atelier d'un certain Jed Martin. Ce segment se termine par : « Le chauffe-eau [...] se figea, tétanisé. On était déjà le 15 décembre » (p. 11).

Le deuxième segment commence par : « Un an auparavant, à peu près à la même date, son chauffe-eau avait émis la même succession de claquements... » et le troisième, par « Un an plus tard la réparation avait tenu... ». Les états d'âme cycliques du chauffe-eau constituent une première rime narrative, associée à celle des réveillons de Noël, qui rythment

les relations familiales et affectives tout au long du roman, couplant ainsi les cycles matériels aux cycles naturels, culturels et individuels convoqués par cette référence religieuse.

Au début du quatrième et dernier segment, Jed se réveille en sursaut. Il est 4 h 43 et le chauffe-eau est bouillant. « Jed s'approcha de l'appareil [qui] émit un ronflement bref, comme s'il se sentait menacé par l'intrusion » (p. 28). Insatisfait par son tableau représentant Hirst et Koons, Jed le détruit, se blesse, vomit. « D'un seul coup il se sentit mieux [...] il ferma les yeux avec bonheur ; il était visiblement parvenu à une fin de cycle. »

De cette série de saisies impressives où la chronologie est transformée en une boucle, apparaît une structure cyclique. Le roman noue ici son pacte ludique avec le lecteur : au-delà des sauts chronologiques, il y a bien une cohérence, stipulée par la précision des coordonnées spatio-temporelles. Mais l'excès de précision associé à la rupture de style qui l'accompagne (« On était déjà le 15 décembre ») produit avec humour un défi au lecteur : cette cohérence, saura-t-il la retrouver ?

La première partie (p. 33-124) s'ouvre sur les souvenirs d'enfance de Jed et raconte les premiers cycles de sa vie d'artiste et d'homme. Phases créatives et inactives, amoureuses et solitaires, phases d'émancipation et de retour au domicile parental. Les passages d'une phase à l'autre sont généralement marqués par une étape de néantisation. Ainsi, lorsqu'il quitte son amante russe, « ce n'est qu'en rentrant chez lui, boulevard de l'Hôpital, qu'il comprit qu'il venait, presque à son insu, de franchir une nouvelle étape dans le déroulement de sa vie. Il le comprit à ceci que tout ce qui constituait, il y a quelques jours, son monde, lui apparaissait d'un seul coup complètement vide. [Son travail] n'avait plus aucun sens » (p. 106). Chaque phase guide Jed vers sa conversion en une autre phase, en passant par un *point insensible*.

La deuxième partie (p. 125-270) commence au second réveil de Jed, vers huit heures, au matin du 25 décembre (p. 127), soit trois heures après celui de 4 h 43 qui, dans le prologue, l'avait amené à détruire sa toile et parvenir à la « fin d'un cycle ». La première partie a donc été encapsulée dans cette faille temporelle qu'est le sommeil¹. L'esquisse cyclique du prologue est confirmée : la première partie, ayant bouclé sa boucle, revient au point de départ du roman, qui n'était donc qu'un point de passage entre deux cycles.

1. Le sommeil est lui-aussi composé de cycles. Quant à l'expérience onirique, elle permet de parcourir le ruban sans contrainte temporelle : « Aucune direction temporelle ne pouvait, non plus, être définie : progressant en ligne droite, il rencontra plusieurs fois le nom de Geneviève, réapparaissant après celui d'Olga » (p. 153). Comme l'écrit Deleuze dans *Proust et les signes* (p. 59) : « Le rêveur tient en cercle autour de lui le fil des heures », et Jed prend à son réveil une décision importante, en annonçant : « J'ai réfléchi. »

Cette deuxième partie, plus réflexive, répète de nombreuses situations de la première partie (la phase solitaire et créative > la préparation et la tenue d'une nouvelle exposition > le succès > le retour de son amante > le réveillon de Noël avec son père), mais globalement, les phases ascendantes sont davantage maîtrisées (le succès international de son exposition, le dernier réveillon avec son père, la dernière entrevue avec Houellebecq), et les phases descendantes parcourues plus rapidement (Jed n'essaye pas de reformer son couple avec Olga). En comprenant la dimension cyclique de sa vie, Jed parvient à agir en conséquence. Tout se passe comme s'il effectuait le second tour du ruban de Moebius, celui que l'on parcourt sur la face inverse. Il découvre ainsi l'autre face de son environnement et de ses proches : son père, qui lui confie enfin l'espoir et l'échec qui formaient l'histoire de sa vie, Houellebecq, qui lui apporte les réponses aux questions qu'il se posait, ou encore Marilyn, son attachée de presse, métamorphosée (p. 155-157). La fin de la deuxième partie se présente cette fois non comme une fin de cycle, mais bien comme la fin du parcours. Ayant connu tous les hauts et les bas de la vie dans le ruban, Jed se retrouve *sur la route*, mais en pilote automatique et rentrant chez lui : « Une tiédeur uniforme emplissait l'habitable », « Il serait dans la vie comme [...] dans l'habitable de son Audi Allroad A6, paisible et sans joie, définitivement neutre » (p. 253). Cette neutralisation sensorielle et émotionnelle est-elle le point final du parcours sur le ruban ?

Le roman enchaîne sur une troisième partie (p. 271-378), mais au prix d'une rupture. Michel Houellebecq est assassiné, les personnages principaux deviennent les enquêteurs, le rythme est celui du suspens de l'enquête criminelle. Cette dernière partie se termine par la mort volontaire de Jean-Pierre Martin, le père de Jed, l'abandonnant à « une vague de tristesse profonde, qu'il savait définitive [...] pour la première fois de sa vie, il passa seul la soirée de Noël. Il en fut de même le soir du Nouvel an. Et, les jours qui suivirent, il fut également seul » (p. 377). Les cycles du vivant s'imposent aux individus. Leur connaissance aide à les supporter, mais non pas à neutraliser l'émotion qu'ils suscitent.

Contrairement au prologue qui ne décrivait que quelques journées espacées d'un an, l'épilogue (p. 379-428) condense la résolution du crime et les trente dernières années de la vie d'artiste de Jed Martin. Cette dernière phase créative, aidée sur la fin par la morphine pour supporter la douleur d'un cancer, montre la manière avec laquelle un actant particulier, ayant suffisamment observé les cycles de la vie, parvient à s'en accommoder et à s'accomplir en leur sein.

Jasselin, ses collègues, sa femme, son bichon ; un chirurgien esthétique pervers et meurtrier ; différentes espèces vivantes, incluant l'espèce humaine, plusieurs espèces animales, mais aussi et surtout végétales ; enfin, des objets tels que le chauffe-eau de Jed, des lieux, ou encore la société française, tous sont convoqués en tant que sujets sensibles. Or, tous sont soumis à la cyclicité. Par exemple, les cycles de la nature forment une partie importante de l'éducation artistique de Jed, dont les premiers dessins, tout comme les dernières vidéos, représentent des végétaux. « Les fleurs ne sont que des organes sexuels [...] livrés à la lubricité des insectes. Les insectes et les hommes, d'autres animaux aussi, semblent poursuivre un but, leurs déplacements sont rapides et orientés, alors que les fleurs demeurent dans la lumière, éblouissantes et fixes » (p. 36). Mais les fleurs meurent « comme toute chose sur terre » et « leur cadavre, comme celui des animaux, pue – tout cela, on le comprend dès qu'on a vécu une fois le passage des saisons, et le pourrissement des fleurs, Jed l'avait pour sa part compris dès l'âge de cinq ans ». La dépendance de tous ces sujets sensibles au même cycle fondamental apparition/disparition invalide les critères habituels de leur hiérarchisation : ils sont tous sur le même plan, et ce plan est cyclique.

Les sujets sensibles, Jed mis à part, ne parcourent qu'une partie de ce ruban, mais se chevauchent souvent. La forme cyclique globale formée par ces touches narratives peut être appréhendée par l'analyse thématique des rites funéraires, associée à un cycle passionnel, celui de l'orgueil et de l'humilité.

Le rite funéraire indique la relation que le vivant entretient avec la mort. Deux rites sont fréquemment opposés : inhumation et incinération. Les sujets principaux du roman (Jed Martin, Michel Houellebecq et le commissaire Jasselin) se prononcent tous, à de nombreuses reprises et sous différentes formes, en faveur de l'inhumation et contre l'incinération. Pour eux – car ici leurs avis se rejoignent largement – l'incinération est une mise en scène du retour à la nature mais, en réalité, elle sonne la victoire de l'idéologie déshumanisante de notre société industrielle et médicale, qui nie les cycles, fait disparaître les corps et intensifie la guerre des espèces (p. 320, p. 368). À l'inverse, l'inhumation, ne cherchant pas à « escamoter la réalité du décès », et rendant le corps à l'humus qui l'a nourri², inscrit l'humanité dans les cycles plus larges du vivant, et lui confère une qualité passionnelle : l'humilité. Lors de l'enterrement de sa grand-mère, Jed repense à son premier amour, une Malgache qui « lui avait parlé des curieuses coutumes d'exhumation pratiquées » (p. 55) à Madagascar, consistant à faire revenir régulièrement le mort à la table des vivants. Ce rite, acceptant non seulement les cycles de la vie, mais aussi

2. Michel Houellebecq précise ainsi qu'il souhaite « que les vers dégagent [son] squelette », p. 317.

la dimension cyclique des sentiments humains, témoigne d'une sagesse perdue par la « sensibilité occidentale moderne » (p. 56), celle des *savoir vivre et mourir ensemble*, lentement forgés par l'humanité pour s'intégrer aux cycles du monde sensible³.

Le cycle de l'humilité et de l'orgueil peut s'expliquer comme la relation que le sujet vivant entretient avec sa propre mort. Il influence tous les actants du roman, qu'ils soient individuels ou collectifs. Certains actants se situent sur l'ascendance orgueilleuse, certains sur le chemin de l'humilité, tandis que d'autres vivent une transformation. Le grand-père de Jed « avait été le premier d'une longue lignée à sortir de la pure et simple reproduction sociale du même » (p. 40). En devenant photographe, il opérait un mouvement d'ascension. Après son décès, son épouse, entraînée dans une « spirale de tristesse » (p. 53), meurt à son tour, achevant un cycle d'orgueil et d'humilité⁴. Geneviève, l'amante malgache de Jed, faisait preuve de la même humilité, elle qui « pouvait passer des heures sans s'ennuyer à son chevet » lorsque Jed était malade (p. 56). L'humble, acceptant sa future disparition, sait se rendre disponible aux autres.

Mais dans le champ collectif des présences, les sujets ne parcourent pas en même temps les mêmes phases, ce qui peut rendre la cohabitation difficile. Ainsi, le père de Jed avait eu la malchance d'être décalé avec la société française de son époque, brisant son orgueil. Au contraire, Jed en tant qu'artiste est en osmose avec ses évolutions⁵, ce qui fortifie son humilité ; mais c'est précisément au moment où Jed réussit et où son père subit la déchéance physique qu'ils peuvent enfin se parler à cœur ouvert, comme si ce bref croisement entre leurs deux trajectoires symétriques était ce qu'ils avaient attendu toute leur vie.

Les personnages secondaires se situent tous sur des parcours plus courts, mais plus « courbés », du circuit de l'orgueil et de l'humilité : Frédéric Beigbeder est représenté en spécialiste de l'auto-humiliation décontractante, celle qui permet (ou du moins qui tente) de fluidifier les standards comportementaux de l'assemblée (p. 77). Michel, le bichon de Jasselin, génère un descendant, « Michou », mais celui-ci sera atteint, comme son maître, d'infertilité. Quant au chauffe-eau de Jed, sur l'avenir

3. Un autre savoir vivre cyclique est évoqué dans l'épilogue : celui des Russes, « clientèle la plus appréciée. [...] Ils dépensaient avec munificence, avec largesse, fidèles à une économie du *potlatch* qui avait traversé sans difficulté les régimes politiques successifs » (p. 417). Le *potlatch* peut être considéré comme une forme de communication cyclique entre peuples par le don et le contredon. Il faudrait également évoquer les nombreuses références du roman (notamment p. 58, 202, 318, 389) à la religion chrétienne, qui représente le fondement récemment abandonné du savoir-vivre et mourir ensemble de la société française.

4. Humilité totale de l'amour et du *don de soi* pour l'autre, sobriété de la dépouille, « vêtue d'une robe sombre, les yeux clos, les mains jointes » (p. 54), humilité définitoire (le retour dans l'*humus*) de l'enterrement traditionnel.

5. « La société française sembla en prendre conscience brutalement [...] dans les quelques semaines qui suivirent le vernissage de l'exposition de Jed » (p. 89-90).

duquel un plombier Croate pense dans le prologue qu'il serait « malsain de parier » (p. 15), il survit finalement à tous les proches de Jed et devient, *ipso facto*, « son plus ancien compagnon » (p. 398). Jed se met à lui parler, s'attendant même à « ce que le chauffe-eau lui réponde »⁶. Ce parcours inverse (du non-orgueil d'une présence vacillante à la non-humilité d'une présence obstinée) vient achever la figure cyclique élaborée par l'ensemble des trajectoires subjectives. Mais les objets sont eux aussi soumis à des cycles violents (économiques) : « Alors que les espèces animales les plus insignifiantes mettent des milliers, parfois des millions d'années à disparaître, les produits manufacturés sont rayés de la surface du globe en quelques jours, [...] ils ne peuvent que subir, impuissants, le diktat irresponsable et fasciste des responsables des lignes de produits [...] qui prétendent capter une *attente de nouveauté* chez le consommateur » (p. 171). Sous l'ironie de la comparaison se cache un constat : en dépit de ses promesses de nouveauté permanente, la société de consommation fonctionne aussi selon des cycles. En l'occurrence, la société française des années 2020 décrite dans le roman arrive au bout du cycle de la Révolution industrielle, cycle caractérisé notamment par une urbanisation effrénée et laide⁷ et par une relative domination économique et culturelle de l'Occident sur le reste du monde. S'ensuit un retournement naturel, non pas une réaction d'orgueil, mais une *montée d'humilité*, une transhumance générationnelle, un « retour à la terre » (p. 320, p. 399) dont Jean-Pierre Pernault est le nouveau prophète après Jean-Jacques Rousseau (p. 89 et p. 234).

Reste Michel Houellebecq. L'auteur du roman se met en scène dans un personnage qui, d'abord, subit les cycles (traversant une phase dépressive, p. 164), puis les accepte : « On finit toujours comme on a commencé » (p. 257). L'usage du « on » semble exprimer le désir de l'énonciateur de généraliser cette proposition à toutes les formes vivantes, mais, un peu plus loin, en disant « on approche de la fin » (p. 258), il utilise le « on » dans une stratégie syntaxique de l'humilité consistant à faire disparaître le « je » de la phrase, montrant qu'il accepte la future disparition de sa subjectivité. L'humilité et l'orgueil apparaîtraient lorsque le sujet réduit ou étend ses positions dans le champ collectif des présences.

Le roman, par son dispositif narratif, exprime l'humilité du « vrai » Houellebecq. D'abord, il réduit son propre personnage à une « vieille tortue malade » qui « puait un peu », réussissant à sublimer son humilité par l'humour d'un *point de vue* sur celle-ci. Il met ensuite en scène sa

6. « L'appareil produisait il est vrai des bruits de plus en plus variés : gémissements, ronflements, claquements secs, sifflements de tonalité et de volume variés ; on pouvait s'attendre un jour ou l'autre à ce qu'il accède au langage articulé » (p. 398).

7. « La dalle du centre commercial Olympiades [...] et les immeubles [...] ressemblaient à des glaciers morts » (128) ; « Le Corbusier nous paraissait un esprit totalitaire et brutal, animé d'un goût intense pour la laideur ; mais c'est sa vision qui a prévalu, tout au long du XX^e siècle » (p. 220).

propre disparition, ce qui n'empêche pas le roman de continuer, preuve qu'il n'y est pas indispensable. En jouant sur tous les registres de l'humilité-énonciative, narrative, figurative (cf. p. 322, son cercueil est de taille enfant, « dans une volonté de rationalité »), Houellebecq la convertit en un chef-d'œuvre d'autodérision.

Lors de l'enterrement de l'écrivain, Ferber et Jasselin découvrent le non-monument funéraire qu'il avait préparé pour sa future sépulture : une simple dalle de basalte noir, sur laquelle est gravé le nom de l'écrivain, mais pas ses dates de naissance et de mort, remplacées par une figure géométrique énigmatique et snobinarde en guise d'épithète : « un ruban de Moebius » (p. 319). Jasselin s'exclame : « Il ne se prenait pas pour de la merde ! – Il avait raison [...]. Ce n'était pas un mauvais écrivain, tu sais... », lui répond Ferber⁸.

L'humanisme houellebecquien se définit déjà là, par le balancement entre l'humilité née de la conscientisation de sa propre finitude, et l'orgueil de cette conscience. En dessinant sur un même plan la trajectoire infinie par laquelle l'humanité s'élève « au-dessus de la nature » (p. 320) et y retourne, Houellebecq lui attribue le début d'une définition paradigmatique, représentée par le ruban de Moebius. Cet humanisme associe au parcours de la transhumance celui de la transcendance, permise par la *représentation*.

LE RUBAN DE MOEBIUS COMME FORME PARADIGMATIQUE DE LA RECONSTRUCTION DU SENSIBLE DANS LA REPRÉSENTATION

En utilisant la forme du ruban de Moebius, le roman de Houellebecq nous guide vers une réflexion sur les *fondations cycliques de la sensorialité*, les limites de la perception humaine, et la reconnaissance de la radicale altérité de tout sujet sensible. Cette hypothèse réinterroge la place de l'humanité dans les droits du vivant, et confie à l'art la responsabilité de dire le sensible et le faire entendre.

L'altérité sensible

Cyclicité des présences sensibles

Le ruban de Moebius permet de prendre conscience de la dimension cyclique des syntaxes sensibles, et de l'infinie conversion du vivant à travers la mort. Il réaffirme la part active et nécessaire du négatif dans le processus de positivation des données perceptives. Il explique aussi le jeu complexe des relations humaines, soumises à l'asynchronie des positions subjectives.

8. Fournissant une de ces rimes narratives dont le roman est truffé, puisque dès les premières pages, le père de Jed Martin disait à son fils : « C'est un bon auteur, me semble-t-il » (p. 23).

Mais contrairement au défaitisme qui a pu être reproché à Houellebecq dans ses romans précédents, celui-ci offre un grand équilibre dans les trajectoires. Certes, la vie est orientée vers la mort, mais, contrairement à un Céline qui racontait une vie « en sursis », mettant le sujet dans un champ de présence hostile, « inhabitable⁹ », lui donnant « envie de [s']enfuir de partout¹⁰ », Houellebecq dessine un champ de présence aménageable, où la connaissance par l'humain de sa dépendance à des cycles qui le dépassent lui permet d'observer avec plus de sagacité le ballet des apparitions et des disparitions des différentes formes de vie. Reste à accepter l'idée qu'il est lui-même soumis à la disparition. L'intégration du scénario post-humaniste dans la pensée occidentale prépare donc une redéfinition de l'humanisme à partir de ses limites propres, et du sens que ces limites lui confèrent.

Un humanisme défini par ses limites

Le modèle du ruban de Moebius nous informe que la perception humaine, structurée par la discontinuité, est néanmoins capable de rendre compte de la continuité du sensible. Mais il trace une autre hypothèse, plus radicale : celle d'une humanité posée sur un tel ruban, réduite à parcourir infiniment les mêmes cycles du sensible. L'expérience de la temporalité linéaire serait dans ce cadre une illusion court-termiste, tout comme l'illusion de l'infini. La subjectivité humaine réduirait l'épaisseur du sensible sur le seul plan défini par ses limites perceptives, et sa destinée en tant qu'espèce serait d'apprendre à connaître ses limites. Dans cette hypothèse, l'importance donnée par le roman aux sujets sensibles non humains¹¹ prend tout son sens. Il s'agit d'interroger les limites de la subjectivité humaine, et d'envisager celles des différentes formes de subjectivité non humaine. L'humain n'est alors plus le seul à pouvoir revendiquer une subjectivité sensible. Cet « alter-humanisme » se définit dès lors comme une prise de conscience de la relativité de l'altérité humaine, comparée à l'altérité non humaine. La question est d'autant plus contemporaine qu'elle s'inscrit dans un mouvement global de tentative de sortie de la guerre totale que l'humanité a longtemps menée contre les autres espèces¹², et dans laquelle s'inscrivent plus particulièrement les sociétés occidentales depuis le début de la révolution industrielle. La conscience humaine a la possibilité de penser la radicale altérité sensible des formes subjectives non humaines, et dès lors, de leur reconnaître la

9. J. Fontanille, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF, « Formes sémiotiques », 1999, p. 248.

10. Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, cité par J. Fontanille, *op. cit.*, p. 248.

11. Cf. les nombreuses remarques sur les espèces animales, par exemple : « Le porc est un animal admirable, intelligent, sensible », p. 139 ; ou un peu après, le roman imaginé par Houellebecq et dont le héros serait un radiateur, p. 141.

12. Jacques Derrida a montré dans son ouvrage *L'Animal que donc je suis* que la guerre des espèces a également orienté notre philosophie et notre linguistique.

possibilité et le droit de s'exprimer, d'où ce nouveau devoir : mieux comprendre ces autres sujets sensibles. La création artistique aurait-elle cette vertu, de mieux faire écouter aux êtres vivants le monde sensible qui les entoure ?

Derrière l'objectif, le sujet

Le ruban de Moebius témoigne de la non-discontinuité des inversions catégorielles, autrement dit, de la possible continuité des processus de conversion. Il propose ainsi, sous forme paradigmatique, une représentation du réel sous la forme d'un cycle infini caché derrière les découpages, les hiérarchies et les axiologies. En tant que projet esthétique, il consiste à retrouver la continuité sensible perdue sous les opérations de discontinuité de la perception et de l'entendement. Comment retrouver cette continuité à partir de la disparité des discours ? Jed Martin en donnait une réponse picturale dans son portrait de Michel Houellebecq. Il traduisait alors les « flèches, blocs, arborescences » (p. 168), qu'il avait observés dans l'espace de travail de l'écrivain, en un fond rempli de « feuilles manuscrites collées les unes contre les autres, sans le moindre interstice » (p. 184) montrant des « blocs de texte ramifiés, reliés, s'engendrant les uns les autres comme un gigantesque polype » (p. 185). Le roman accédait à la vie par un mouvement d'assemblage d'éléments épars, prélude à sa synthèse géométrique en un grand ruban de Moebius. Mais selon quel principe de composition ? Là encore, le personnage de Michel Houellebecq donne explicitement sa réponse : « Je crois que j'en ai à peu près fini avec le *monde comme narration* [...] Je ne m'intéresse plus qu'au *monde comme juxtaposition* » (p. 258).

Les techniques de juxtaposition demandent une gestion du rythme d'apparition et de disparition des différents sujets sensibles convoqués dans le champ collectif des présences. Par exemple, la contemplation par le commissaire Jasselin de la chair de Houellebecq étalée sur la moquette se convertit soudain en une description de l'espérance de vie des mouches qui s'en nourrissent, de leur vie sexuelle et de leur logique territoriale (le tout recopié d'une notice de Wikipédia). À la disparition de la subjectivité humaine correspond l'apparition rapide de la subjectivité animale.

Ainsi, la subjectivité humaine est le produit de la juxtaposition de plusieurs genres de discours qui ne sont pas tous subjectifs. L'écriture de Houellebecq se fait la représentation de la conscience postmoderne, soumise à une profusion de discours, subjectifs (le processus créatif et intellectuel des artistes), objectivants (les notices Wikipédia, les panneaux d'information touristique) ou resubjectivants (les notices d'appareils photographiques qui félicitent l'acheteur et lui proposent des modes autofocus « fête », « bébé », « feu d'artifice », mais pas, remarque Jed, « vieillard » ni « enterrement »), qu'elle a pour tâche de rendre cohérents.

L'écriture devient ici un jeu de combinaisons de sources et de genres, un permanent palimpseste (cf. Gérard Genette) que l'écrivain « mixe » pour proposer une texture plus complexe. Cette modernité formelle se retrouve par exemple dans le film *Exit Through the Gift Shop* (2010) de l'artiste Banksy, qui, avec une construction actantielle similaire au roman de Houellebecq (un artiste fictif tient le premier rôle, l'auteur de l'œuvre tient un rôle secondaire), subvertit le genre du documentaire tout en piégeant les spectateurs, auxquels il rappelle que les discours objectivants doivent rester sous le contrôle de leur conscience, éminemment subjective.

La juxtaposition est aussi la technique choisie par Jed Martin dans ses dernières œuvres : il fond en une seule image plusieurs trames vidéos, associant la destruction progressive (parfois accélérée à l'acide) de motifs technologiques (des cartes-mères d'ordinateurs) ou de photographies des êtres qui ont jalonné sa vie, avec des longs plans fixes sur la végétation, qui, par succession de nouvelles couches, font disparaître tout à fait les éléments technologiques ou humains, mettant en scène la continuité d'un monde sensible dont l'humanité serait dissoute, tandis que « le triomphe de la végétation est total » (p. 428, *excipit*). L'esthétique sur-impressionniste organise la rencontre de nombreuses trames signifiantes et les constitue en un jeu de plis. Le temps retrouvé de l'art est bien cette « véritable éternité qui réunit le sens et le signe »¹³.

Ce jeu de recomposition d'une continuité perdue, joué par l'écrivain, suggère aussi la participation du lecteur-enquêteur, qui peut reconstruire la cohérence et la continuité du récit grâce aux nombreux indices déposés au fil des pages. À ce titre, la description du monument funéraire de Houellebecq est décidément une clé centrale d'interprétation, un véritable testament artistique de la part de l'écrivain. Il a en effet précisé que cette dalle de basalte « ne devait en aucun cas être surélevée, même de quelques centimètres » (p. 319). Cette humble quête de continuité sensorielle résume l'esthétique du ruban de Moebius qui en orne la surface.

La littérature a cette capacité précieuse de donner la parole aux subjectivités qui ne la prennent pas. Elle donne forme à l'alter-humanisme suggéré par le ruban de Moebius, consistant à s'interroger sur le sens de la destinée humaine, à partir du double mouvement d'humilité lorsqu'elle reconnaît aux autres formes de vie le statut de sujets sensibles *égaux en droits*, et d'orgueil lorsqu'elle affirme sa capacité à connaître ses propres limites (éventuellement, en prétendant qu'elle n'en a pas).

Les processus d'objectivation du réel ont permis de le rendre extrêmement prévisible, mais au prix d'une négation du statut de sujet sensible à quantité de formes de vie, humaines et animales notamment. Les sociétés occidentales ont accéléré ce processus au cours de la révolution

13. Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, « Perspectives critiques », 1964, p. 107.

industrielle, mettant en place des organisations déshumanisantes – contre lesquelles ont tenté de s’opposer quelques visionnaires tels que William Morris, abondamment cité dans le roman de Houellebecq (p. 224-228 et p. 262-267). Selon Morris, tout homme, à son échelle, peut être producteur de beauté. En racontant comment Jed Martin convertit ses expériences sensibles en propositions artistiques, le romancier nous guide vers cette phase de créativité inscrite sur le ruban de notre vie. Le cycle d’objectivation appelle un cycle de resubjectivation. C’est le rôle de la littérature, des arts, et plus largement, des sciences humaines, de tenter de reprendre le contrôle sur les approches techniques du vivant.

CONCLUSION

En représentant l’expérience humaine sous la forme du ruban, l’écrivain offre une forme paradigmatique qui donne à en percevoir les limites. Cette proposition artistique transcende pourtant la cyclicité imposée par le ruban de Moebius, puisque, en représentant ce qui nous semblait impensable (l’état du monde après la disparition de notre subjectivité), l’artiste nous dit que les systèmes de représentation du sensible peuvent offrir une beauté qui leur est propre.

Houellebecq oppose deux projets pour l’espèce humaine : une humanité lycanthrope, en guerre totale avec le vivant-non-humain comme avec l’humain, qui justifie l’attitude globalement misanthrope des personnages, et une humanité fataliste, tentant de s’accomplir en tant qu’actant collectif, et pouvant en effet, par ses capacités de représentation, poursuivre sa quête de beauté et laisser un témoignage de ce qu’elle fut. Le scénario du post-humanisme donne ainsi l’occasion de penser un alter-humanisme, philosophie d’une espèce ayant admis ses limites.

L’esthétique surimpressionniste peut alors se comprendre comme une réaction sensible à la déshumanisation galopante, une tentative de retramage d’un monde désagrégé. Toutefois, l’effort de rationalisation du survenir sensible de la lecture ne doit pas nous faire croire que le sensible est soluble dans l’intelligible. Houellebecq le dit lui-même, soit en rejetant explicitement la position formaliste (p. 185), soit en parodiant son rôle de romancier réaliste (p. 15), sous les traits d’un plombier croate : « Il parla de valves, de siphons. Il semblait en savoir gros sur la vie, en général. »