

Philippe Handfield  
Université Concordia

Le sublime chez  
Michel Houellebecq.  
De la domination à la réconciliation  
dans notre rapport avec la nature

**L**e paradigme cybernétique modélise aujourd'hui notre vision du monde, de l'homme, de notre corps et de notre existence. La cybernétique réduit l'Être à la transmission d'informations, elle se caractérise par la volonté de communiquer sans cesse, de devenir transparent et ouvert, avec une efficacité et une rapidité toujours plus accrues. Devant la seconde loi de la thermodynamique, qui détermine l'accroissement constant de l'entropie dans l'univers, Norbert Wiener, mathématicien et père de la cybernétique, conçoit l'information comme une résistance au désordre. Dès 1957, le mathématicien américain soumet l'idée d'une cartographie informationnelle de la vie, d'une maîtrise et d'une manipulation du « code » que serait l'humain. Les intuitions de Norbert Wiener se concrétisent en quelque sorte par le projet Génome humain, complété en 2003, qui alimente cette vision réductrice et unilatérale d'un monde « mécaniste » constitué d'une unité primaire : l'information.

Et cela n'est pas sans conséquence sur l'art romanesque. Pour Michel Houellebecq, la construction de personnage consiste aujourd'hui en un « exercice un peu formel et vain », car là où l'explication cybernétique règne, la profondeur psychologique qu'implique la notion même de personnage devient obsolète : la personnalité et les émotions deviennent le produit d'échanges hormonaux, simples paramètres de calibration, interprétables et manipulables comme le serait une base de données et d'informations.

Sans nul doute, le XX<sup>e</sup> siècle restera comme l'âge du triomphe dans l'esprit du grand public d'une explication scientifique du monde, associée par lui à une ontologie matérielle et au principe de déterminisme local. C'est ainsi que l'explication des comportements humains par une liste de *paramètres numériques* (pour l'essentiel, des concentrations d'hormones et de neuromédiateurs) gagne chaque jour du terrain<sup>1</sup>.

Or, dans *Les Particules élémentaires*<sup>2</sup> et *La Possibilité d'une île*<sup>3</sup>, les narrateurs houellebecquiens, historiens posthumains ou humoristes néo-balzaciens cernant l'humain à travers des catégories sociologiques, attestent toutefois que les « artistes authentiques » leur demeurent insaisissables : ils sont uniques, incommensurables. Daniel, dans *La Possibilité d'une île*, « observateur acerbe des faits de société, [...] balzacien *medium light* » (*LPI*, p. 151) ne sait comment entrevoir Vincent. Cet « immense artiste » (*LPI*, p. 412) le mystifie, n'entre dans aucune classe assimilable avec laquelle il pourrait calibrer sa vision du monde. Jed Martin, protagoniste peintre de *La carte et le territoire*, constate lui-même son état solitaire, jusqu'à « se demander s'il appartenait au genre humain<sup>4</sup> ». Artiste encyclopédiste

---

1. Michel Houellebecq, *Interventions*, dans Aurélien Bellanger, *Houellebecq écrivain romantique*, Paris, Éditions Léo Sheer, p. 67.

2. Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998, 393 p.

3. Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005, 485 p. Désormais, les références de ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *LPI*.

4. Michel Houellebecq, *La carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010, p. 64.

des « types » humains qui existent, il échoue lui aussi dans sa tentative de capter la figure de l'artiste.

Ces dix dernières années, j'ai essayé de représenter des gens appartenant à toutes les couches de la société, du boucher chevalin au PDG d'une multinationale. Mon seul échec, ça a été quand j'ai tenté de représenter un artiste [...]. Enfin j'ai aussi échoué dans le cas d'un prêtre, je n'ai pas su comment aborder le sujet, mais dans le cas de Jeff Koons c'est pire, j'avais commencé le tableau, j'ai été obligé de le détruire<sup>5</sup>.

Selon François Filleul, l'utopie dans *Les Particules élémentaires* est beaucoup plus audacieuse qu'une simple anticipation d'une société eugéniste dominée par la technoscience et la « génétique-quantique » : ce dernier considère l'épilogue du roman comme la « mise en place d'une vision poétique du monde<sup>6</sup> ». Filleul postule que le texte de Houellebecq est un roman à thèse esthétique, où le personnage de Michel incarne cette vision.

[I]l est plausible que l'auteur, s'avouant incapable d'intégrer la poésie en tant que forme dans son écriture prosaïque, ait choisi d'en faire un personnage, de conceptualiser, de métaphoriser son apport au roman. Puisque le clonage et l'immortalité instaurés dans « Illimité émotionnel » [l'épilogue des *Particules élémentaires*] prétendent rétablir un idéal d'indistinction où se fondent objet, sujet et monde, la poésie, créatrice d'illimitation, s'impose comme son mode d'expression privilégié<sup>7</sup>.

Michel, poète-scientifique, est lui aussi en marge du genre humain. « Tu n'es pas humain<sup>8</sup> » affirme Bruno à propos de son frère. De fait, l'artiste chez Houellebecq, à l'instar du prophète scientifique Michel

5. *Ibid.*, p. 173.

6. François Filleul, « L'« Illimité émotionnel » dans *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq. Anticipation nostalgique et utopie poétique » dans Montserrat Serrano Manes, *La philologie française à la croisée de l'an 2000 : panorama linguistique et littéraire*, vol. 1, 2000, p. 88.

7. *Ibid.*, p. 90.

8. Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, *op. cit.*, p. 225.

Djerjinski, est constamment solitaire, il se positionne en décalage avec le genre humain : en périphérie, il n'éprouve aucun sentiment d'appartenance ou de solidarité avec les gens de son espèce.

*Plateforme* aussi évoque la particularité existentielle de l'artiste. Son narrateur Michel, à la suite de sa lecture d'un roman d'Agatha Christie, cerne l'autoreprésentation de l'auteure britannique, qui a selon lui soulevé toute l'ambiguïté tragique de la condition d'un créateur.

L'intérêt du *Vallon* [d'Agatha Christie] [...] se situait [...] dans la souffrance spécifique qui s'attache au fait d'être artiste : cette incapacité à être vraiment *heureu[x]* ou *malheureu[x]*; à ressentir *vraiment* la haine, le désespoir, l'exultation ou l'amour; cette espèce de filtre esthétique qui s'interposait, sans rémission possible, entre l'artiste et le monde. [...] [L]'artiste, mis en quelque sorte à part du monde, n'éprouvant les choses que de manière double, ambiguë, et par conséquent moins violente, en devenait par là même un personnage moins intéressant<sup>9</sup>.

En raison de leur singularité, parce qu'ils ne peuvent entrer dans une définition prédéterminée selon des paramètres « biocybernétiques », ni subir la fatalité cybernétique, nous croyons, à l'inverse de ce qu'invoque le narrateur de *Plateforme*, que les personnages d'« artistes authentiques » des romans de Michel Houellebecq sont les êtres les plus incommensurables de la diégèse. Ceux-ci semblent s'inscrire en marge, voire à l'encontre de l'uniformisation sociétale logocentriste dont l'œuvre houellebecquienne devient le miroir. Nous les considérons comme les points de fuite de la vision poétique de l'écrivain français. Car pour ce dernier,

le roman est le lieu naturel pour l'expression de débats ou de déchirements philosophiques. C'est un euphémisme de dire que le triomphe du scientisme restreint dangereusement l'espace de ces débats; l'ampleur de ces déchirements. [...] Le roman, prisonnier d'un comportementalisme étouffant,

---

9. Michel Houellebecq, *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001, p. 103-104.

finit par se tourner vers sa seule, son ultime planche de salut : « l'écriture »<sup>10</sup>.

Pour Michel Houellebecq, l'art poétique permet de s'extirper du scientisme prégnant, il permet même de participer à la quête philosophique de la vérité. « L'émotion abolit la chaîne causale; elle est seule capable de faire percevoir les choses en soi; la transmission de cette perception est l'objet de la poésie<sup>11</sup>. » Selon l'auteur, l'art et la poésie, au détriment du *logos*, manifestent le *pathos* : la contemplation pure n'active aucunement l'entendement.

Dans *En présence de Schopenhauer*, court traité esthétique que Michel Houellebecq a publié sur Internet quelques mois avant la parution de *La carte et le territoire*, le romancier émet certaines considérations sur le philosophe de la volonté, avec lequel il avoue avoir une filiation littéraire. Selon Houellebecq, l'auteur du *Monde comme volonté et représentation* a transcendé les limites imposées par la philosophie rationaliste. À l'assertion wittgensteinienne « sur ce dont je ne peux parler, j'ai l'obligation de me taire », Schopenhauer choisit d'écrire justement sur « ce dont on ne peut parler », passant dans le champ du romancier en interrogeant l'amour, la mort, la tragédie et la douleur. « Il va tenter d'étendre la parole à l'univers du chant [à savoir de la poésie] [...] [S]a première décision, au moment d'entrer dans ce nouveau domaine, sera d'utiliser l'approche, très inhabituelle pour un philosophe, de la *contemplation esthétique*<sup>12</sup> ». Ce « chant » naît d'une « contemplation limpide — à l'origine de tout art [...], faculté de perception pure qu'on ne rencontre habituellement que dans l'enfance, la folie, ou dans la matière des rêves<sup>13</sup> ». Tranchant entre discours littéraire et discours de vérité, Houellebecq considère la poésie comme une contemplation paisible « détachée de toute

10. Michel Houellebecq, *Interventions*, op. cit., p. 67.

11. Michel Houellebecq, *Rester vivant*, Paris, Liber, p. 25.

12. Michel Houellebecq, *En présence de Schopenhauer*, <http://blogs.mediapart.fr/edition/bookclub/article/280810/en-presence-de-schopenhauer-55> (9 juillet 2012).

13. *Ibid.*

réflexion comme de tout désir, de l'ensemble des objets du monde<sup>14</sup> ». C'est dans la pensée de Schopenhauer que l'écrivain français retient les concepts esthétiques hérités de Kant.

Le sentiment du sublime provient de ce qu'une chose directement défavorable à la volonté devient l'objet d'une contemplation pure, qui ne peut être maintenue qu'en se détournant avec constance de la volonté et en s'élevant au-dessus de ses intérêts<sup>15</sup>.

Dans cette réflexion esthétique, Houellebecq privilégie le sublime, état de contemplation, dissonance entre perception et entendement. Inspiré de la philosophie de Schopenhauer, il croit que l'art véritable ne l'est que lorsqu'il est le produit d'une contemplation n'invoquant pas l'entendement. En ce sens, il est intéressant de porter un regard sur le motif du sublime dans l'œuvre romanesque de l'auteur. Mais d'abord, il importe de consolider théoriquement cette notion esthétique.

## Considérations sur la notion esthétique de sublime

Selon l'étymologie, le terme *sublime*, du latin classique *sublimis*, est la conjonction problématique de *sub*, signifiant un mouvement d'élévation et de *limis*, qui renvoie soit à « oblique, de travers », soit à « limite ». Le sens de cette notion esthétique a considérablement évolué à travers l'histoire de la philosophie. Le premier traité esthétique sur le sublime remonte au XIV<sup>e</sup> siècle. *Du Sublime*, attribué à Pseudo-Longin et traduit par Nicolas Boileau au XVII<sup>e</sup> siècle, fournit les prémisses à la définition de ce concept. En effet, ce traité en est plus un de rhétorique que d'esthétique, où le sublime désigne un discours *très* éloquent provoquant le pathos, un discours tant pléthorique que pathétique : d'un côté, la *grandeur* d'une élocution, le *plethos*, « la multitude des paroles » ; de l'autre, le sentiment tragique, le « grand

---

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*

frisson », le *pathos*. Associé à l'expérience esthétique, le sublime, l'immensité engendrant la passion, désigne alors rapidement un sentiment provoqué par la contemplation de la Nature. La Nature, selon Pseudo-Longin, « a engendré dans nos âmes une passion invincible pour tout ce qui nous paraît de plus grand et de plus divin que nous-mêmes<sup>16</sup> ».

Edmund Burke, le premier philosophe à avoir traité des différences entre beau et sublime, s'est interrogé sur les causes et origines de ce dernier sentiment : il désigne chez lui un plaisir négatif devant le terrible et le douloureux, notamment la mort.

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; [...] When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but *at certain distances*, and with certain modifications, they may be, and they are, delightful, as we every day experience<sup>17</sup>.  
[nous soulignons]

Souffrance et satisfaction sont paradoxalement conjointes dans le sublime, mais l'extase ne peut être provoquée que par une contemplation à *bonne distance* de la puissance qui l'engendre. Tout comme Burke, Emmanuel Kant a établi les distinctions entre beau et sublime dans sa *Critique de la faculté de juger*. Les choses belles selon lui nous procurent un sentiment agréable, nous donnant un espoir de vivre dans un monde harmonieux. Le sublime, à l'inverse, rompt cet espoir : il s'inscrit devant des phénomènes transcendant notre entendement et notre imagination à cause de leur nature démesurée. L'harmonie entre raison et perception est alors troublée. Submergé par le sublime, le sujet ressent son insignifiance et sa finitude, il

16. Longin, *Le traité du sublime*, <http://www.remacle.org/bloodwolf/erudits/longin/sublime.htm> (1<sup>er</sup> mai 2014).

17. Edmund Burke, *On the Sublime and Beautiful*, vol. XXIV, partie 2, The Harvard Classics, New York, P.F. Collier & Son, 1909-14; Bartleby.com, 2001. <http://www.bartleby.com/24/2/> (12 juillet 2012).

réalise que ces éléments naturels à la puissance grandiose peuvent le dévaster, provoquant autant d'admiration que d'effroi, un « plaisir négatif ». Issu de la puissance naturelle, le sublime kantien insuffle paradoxalement chez le sujet de nouvelles ambitions de résistance face à cette puissance.

Des rochers se détachant audacieusement et comme une menace sur un ciel où d'orageux nuages s'assemblent et s'avancent dans les éclairs et les coups de tonnerre, des volcans en toute leur puissance dévastatrice, les ouragans que suit la désolation, l'immense océan dans sa fureur, les chutes d'un fleuve puissant, etc., ce sont là choses qui réduisent notre pouvoir de résister à quelque chose de dérisoire en comparaison de la force qui leur appartient. Mais si nous nous trouvons en sécurité, le spectacle est d'autant plus attrayant qu'il est plus propre à susciter la peur; et nous nommons volontiers ces objets sublimes, parce qu'ils élèvent les forces de l'âme au-dessus de l'habituelle moyenne et nous font découvrir en nous un pouvoir de résistance d'un tout autre genre, qui nous donne le courage de nous mesurer avec l'apparente toute-puissance de la nature<sup>18</sup>.

Le sublime de Kant se caractérise donc par la posture dominatrice du sujet sur la nature. Car, le sublime délie les limites sensibles de l'imagination, il est un passage du sensible au suprasensible, il est « une activité sérieuse de l'imagination<sup>19</sup> ». Le sentiment sublime ne réside donc pas en l'objet contemplé, mais dans l'esprit du sujet contemplant, il est mouvement tumultueux de sa pensée.

D'un point de vue esthétique, soit le discours philosophique sur les questions du Beau, le sublime est une catégorie de jugement relativement récente. Certes, nous avons identifié sa source étymologique chez Longin, mais sa théorisation est inhérente au développement de la discipline philosophique de l'esthétique durant le XVIII<sup>e</sup> siècle. La dialectique entre « beau » et « sublime », qui

---

18. Emmanuel Kant cité dans Theodor Adorno, *Autour de la Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1976, p. 112.

19. *Ibid.*, p. 112.



assure son autonomisation en tant que catégorie esthétique à part entière, ne s'effectue qu'avec les Lumières. Rappelons brièvement que les Lumières renvoient à ce processus historique durant lequel la « Raison » s'illumine, se saisit elle-même, et fait reculer le mythique et l'irrationnel sur la nature. « Le sublime, comme l'*Aufklärung*, sont compris comme des victoires sur la peur ou la terreur suscitées par la nature en tant que pouvoir<sup>20</sup> ». L'*Aufklärung*, comme processus de rationalisation de la nature, a transformé notre perception de la nature, désormais « monstrueuse, fruste, plébéienne » selon Theodor Adorno, entité que nous devons démystifier, voire contrôler. Cette perception influence alors le jugement esthétique : au « Beau », comme forme de contemplation ordonnée de la nature, comme catégorie esthétique a priori essentialiste, statique, transcendante, répond le sublime qui instaure une résistance chez le sujet contemplant.

L'homme est de plus en plus dominé par l'idée de Descartes d'être « maître et possesseur de la Nature », et son influence sur cette dernière est désormais indéniable, ne serait-ce que par la grandeur de ses traces. Le sublime s'est ainsi associé à l'expérience technologique au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Les technologies permettent une expérience sublime inédite, le « sublime technologique<sup>21</sup> ». De l'électricité à la métropole en passant par la base de données, la vastitude des réseaux de notre monde contemporain engendre un sentiment d'impuissance ou de surpuissance, car l'être humain ne peut plus les cerner à l'aide de son entendement seul. Pour revenir au paradigme cybernétique, la technologie est plus à même que la nature de moduler notre vision du monde, plus à même de nous faire prendre conscience de notre finitude et de notre insignifiance, mais, à l'inverse, est aussi susceptible d'alimenter cette sensation de pouvoir et de domination que décrivait Kant. En ce sens, elle devient un objet sublime.

20. Daniel Dumouchel, « La dialectique du beau et du sublime : l'héritage kantien d'Adorno », *Philosophiques*, vol. 23, n° 1, 1996, p. 38.

21. Jos de Mul et France Grenaudier-Klijn, « Le sublime (bio)technologique », *Diogène*, 2011, vol. 1, n° 233, p. 47.

Dans un monde où l'ordinateur est devenu la technologie dominante, tout — gènes, livres, organisations — devient une base de données relationnelle. Les bases de données transforment tout un ensemble d'éléments (re)combinatoires. Elles sont ainsi devenues la forme culturelle dominante de notre époque. Les ordinateurs sont des « machines ontologiques » qui influencent et déterminent autant notre univers que notre vision du monde. À ce titre, la base de données, [voire la cybernétique,] transforme le sublime autant que notre expérience du sublime<sup>22</sup>.

Combinée au traitement de l'information, la génétique libère aussi des pouvoirs terrifiants : les potentialités de modification du vivant, fascinantes et effrayantes à la fois, encourent elles aussi une transformation du sentiment sublime, cette fois « biotechnologique<sup>23</sup> ». Ainsi, à l'instar de la Nature, immensité incontrôlable inquiétante et fascinante, chez Pseudo-Longin, Burke ou Kant, la technologie est de plus en plus appréhendée soit comme une force qui nous contrôle et nous menace, soit comme une nouvelle projection de notre domination. Le posthumain, en tant que potentielle maîtrise consciente de notre évolution biologique, provoque donc le sentiment sublime entre fascination et effroi. Il est sans doute l'une des manifestations les plus radicales du sublime technologique. Nous avons donc pu mettre en lumière que le sublime est une catégorie du jugement esthétique apparue en même temps que l'*Aufklärung*, que l'illumination de la Raison, qu'il provoque un sentiment de domination de la nature, sentiment qui s'est perpétué et s'est radicalisé dans l'horizon de la fin de l'espèce humaine par les voies technologiques. Or, certains théoriciens, notamment ceux de l'École de Francfort, ont adopté une perspective critique face aux effets des Lumières et à cette posture de domination sur la nature.

Selon Max Horkheimer et Theodor Adorno, le projet de l'*Aufklärung*, qui se voulait émancipateur et promoteur de bonheur

---

22. *Ibid.*, p. 52.

23. *Ibid.*, p. 52.

par le progrès de la raison, a été trahi, voire « oublié », en se renversant dans son contraire, l'asservissement. La Raison s'est retournée en « raison instrumentale » à travers des processus socio-économiques réifiant l'individu.

L'individu est réduit à zéro par rapport aux puissances économiques. En même temps, celles-ci portent la domination de la société sur la nature à un niveau jamais connu. Tandis que l'individu disparaît devant l'appareil qu'il sert, il est pris en charge mieux que jamais par cet appareil même. L'élévation du niveau de vie des classes inférieures, considérables sur le plan matériel et insignifiantes sur le plan social, se reflète dans ce qu'on appelle hypocritement la diffusion de l'esprit. Son véritable intérêt serait la négation de la réification elle-même. Mais l'esprit ne peut survivre lorsqu'il est défini comme un bien culturel et distribué à des fins de consommation. La marée de l'information précise et d'amusements domestiqués, rend les hommes plus ingénieux en même temps qu'elle les abêtit<sup>24</sup>.

Horkheimer et Adorno croient que la domination sur la nature initiée par la prise de conscience de la Raison, les Lumières, s'applique désormais sur la nature même des humains, à travers notamment des moyens socio-économiques et politiques de contrôle, par la répression de ce qui est « naturel » dans l'homme. Les biotechnologies et l'informatique, au sein la société de l'information, se sont greffées aux dynamiques sociales et ont le potentiel d'asservir les individus (ce que Houellebecq a représenté avec *La Possibilité d'une île*). Déjà, dans leur étude critique du capitalisme, Horkheimer et Adorno ont prétendu que la logique de la raison instrumentale est l'unification, ce qui n'est pas sans rappeler la monadologie cybernétique du « tout est information ».

A priori, la Raison ne reconnaît comme existence et occurrence que ce qui peut être réduit à une unité; son idéal, c'est le système dont tout peut être déduit. [...]

24. Max Horkheimer, Théodor Adorno, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974, p. 17.

[Sa] logique formelle fut la grande école de l'unification. Elle offrait aux partisans de la Raison le schéma suivant lequel le monde pouvait être l'objet d'un calcul. [...] [L]e nombre est devenu le canon de l'*Aufklärung*. [...] La société bourgeoise est dominée par l'équivalence. Elle rend comparable ce qui est hétérogène en le réduisant à des quantités abstraites. Pour la Raison, ce qui n'est pas divisible par un nombre, et finalement par un, n'est qu'illusion<sup>25</sup>.

Or, Adorno et Horkheimer projettent une voie de dépassement de la raison instrumentale, celle de l'anamnèse, pour produire « le souvenir de ce qui est nature dans le sujet », qui déroge de la Raison totalisante. Ils nomment « mimétique » cette dimension humaine aux aspirations non-rationnelles, lui permettant de s'extirper de la réification, conséquence de la raison instrumentale et de retrouver son origine naturelle. « La "mimèsis", ici, assure l'identification avec le non-identique, avec ce qui est irréductible à la rationalité pure et simple. C'est dans cette mesure qu'elle est le lieu de ce "souvenir de la nature dans le sujet"<sup>26</sup> ». Pour les penseurs de l'École de Francfort, c'est dans l'art que réside la *mimèsis*, cette résistance à la Raison par la voie de la réconciliation avec notre état de nature.

Adorno a exprimé ses inquiétudes sur la dégénérescence esthétique, notamment causée par l'évolution sociale et technique, qui « vise cette position aporétique du sujet artistique entre la nécessité imposée par l'évolution technique et la liberté créatrice qui diminue au fur et à mesure que la technique progresse de manière autonome<sup>27</sup> ». L'hermétisme des avant-gardes est perçu, chez Adorno, comme une résistance langagière et esthétique : ces artistes manifestent par l'ambiguïté et la singularité de leur création, une subjectivité que refuse en quelque sorte l'ordre social. Adorno insiste sur la *négativité* du langage poétique, qui, opposé au

---

25. *Ibid.*, p. 25.

26. *Ibid.*, p. 41.

27. Pierre V. Zima, *La négation esthétique : le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 137.

langage commun, nie les stéréotypes, les ragots, les lieux communs et les idéologèmes (unité fonctionnelle du discours). L'art est pour Adorno « une énigme », et se refuse à la circonscription rationnelle du monde, se refuse à la définition, c'est-à-dire qu'il ne comporte aucune réflexivité raisonnable. Car l'art ouvrirait à la dialectique que les systèmes logocentristes, mathématiques, voire cybernétiques tendent à inhiber.

L'esthétique d'Adorno en est donc une de réconciliation entre l'homme et la nature, par delà le rapport de domination qu'avait décrit Kant dans sa *Critique de la faculté de juger*. Toutefois, l'art ne peut offrir qu'une apparence de cette *originelle conciliation*, ce qu'Adorno appelle « la dialectique de l'apparence esthétique<sup>28</sup> ». L'art ne donne accès à la vérité que dans l'apparence : la représentation d'un originel état réconcilié est alors impossible. Or, « l'art possède la vérité en tant qu'apparence de la non-apparence. [...] Paradoxalement, l'art doit témoigner de l'irréconcilié et tendre cependant à la réconciliation<sup>29</sup> » entre l'esprit et la nature. Les effets du sublime kantien se caractérisent par la posture dominatrice sur la nature que le sujet contemple, celui-ci s'en inspirant pour représenter la transcendance et entrer dans les sphères conceptuelles pour se faire une idée de l'infini. À l'inverse, le sujet adornien réagit au sublime naturel par une adaptation réconciliatrice, inhérente à la *mimèsis* que chérit Adorno. « La puissance de la nature n'est pas considérée comme une provocation de la puissance subjective. Le sujet reconnaît plutôt à quel point il fait lui-même partie de la nature<sup>30</sup>. » Le sublime pour Adorno, devient alors une sorte de *remède esthétique contre la domination du sujet sur la nature*.

28. Daniel Dumouchel, *op. cit.*, p. 38.

29. Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 178, 179 et 224.

30. Pierre V. Zima, *op. cit.*, p. 144.

## Le sublime chez Michel Houellebecq

Dans *La Possibilité d'une île*, Michel Houellebecq a lui-même avoué sa fierté d'avoir incorporé et insubordonné la poésie au genre romanesque. Au contact de l'art et de la poésie, le néohumain Daniel<sup>25</sup> choisit de s'extirper de sa condition posthumaine et de se lancer dans l'exploration des espaces naturels, hors de son cloître et de sa société numérisée. Conscient que son départ annonce son suicide, Daniel<sup>25</sup> fuit « la communauté abstraite, virtuelle des néo-humains » (*LPI*, p. 466). Cette décision est l'issue de sa correspondance avec Marie<sup>23</sup>, néohumaine sensible, au tempérament artistique, qui l'initie à la fois à l'art et à la poésie. Rappelons que c'est à cause d'elle que Daniel<sup>24</sup> accède aux ultimes écrits poétiques de Daniel<sup>1</sup>, sorte d'apologie de l'amour, « possibilité d'une île » paisible au sein d'une existence où règne la violence du désir et la souffrance qui lui est conséquente. Le néohumain refuse « cette routine solitaire, uniquement entrecoupée d'échanges intellectuels » (*LPI*, p. 439), une vie vouée à l'entendement et la raison, qui lui apparaît désormais insoutenable. La lecture du récit de vie de son prédécesseur humain, et ultimement de sa poésie, l'entraîne à véritablement regretter l'ambivalence de la condition humaine, « à envier la destinée de Daniel<sup>1</sup>, son parcours contradictoire et violent, les passions amoureuses qui l'avaient agité » (*LPI*, p. 440). Progressivement, son retour à l'état de nature, hors des enclaves sécurisées de la néohumanité, lui fait découvrir, sommairement, l'émotion. « L'aube se leva, humide, sur le paysage des forêts, et vinrent avec elle des rêves d'une douceur, que je ne parvins pas à comprendre » (*LPI*, p. 441). Il prend conscience de la volonté schopenhauerienne de la vie, alors que son compagnon postcanin, Fox, retrouve ses instincts de chasseur et dévore les entrailles d'un petit animal. « Ainsi était constitué le monde naturel » (*LPI*, p. 441) reconnaît alors Daniel<sup>25</sup>. De fait, le personnage prend conscience de la dualité du monde, ne subissant plus l'endoctrinement et l'isolement logocentriste de la néohumanité : la souffrance lui apparaît comme inéluctable, tout autant que son corollaire, le désir et le plaisir. Les tentatives

technoscientifiques et spirituelles pour l'inhiber n'ont pour résultat qu'une stase indéfinie et morose, la réplication constante du Même. Le néohumain réalise que « c'est au contraire la tristesse, la mélancolie, l'apathie languide et finalement mortelle qui avaient submergé nos générations désincarnées » (*LPI*, p. 440). À l'extérieur de la communauté néohumaine, où ne se véhiculent que des préceptes d'alanguissement du sensible et le mythe technoprophétiste de l'avènement des Futurs, Daniel<sup>24</sup> apprend l'amour. « À l'issue [...] de ces quelques semaines de voyage [dans la nature], jamais je ne m'étais senti aussi près d'aimer, dans le sens le plus élevé du terme; jamais je n'avais été aussi près de ressentir personnellement "ce que la vie a de meilleur", pour reprendre les mots utilisés par Daniel<sup>1</sup> dans son poème terminal » (*LPI*, p. 449). Se révèle alors la portée sublime du poème *La Possibilité d'une île* dans le récit, qui semble incarner la représentation de l'imprésentable, réduisant l'écart entre l'idée de cette sensation d'apothéose et sa sensation même. Pour Houellebecq,

le sentiment du sublime provient de ce qu'une chose directement défavorable à la volonté devient l'objet d'une contemplation pure, qui ne peut être maintenue qu'en se détournant avec constance de la volonté et en s'élevant au-dessus de ses intérêts<sup>31</sup>.

Durant ses pérégrinations dans la nature, le néohumain erre en contemplant, laissant sa perception le submerger au détriment de son entendement. Car Daniel<sup>25</sup> refuse la volonté de la survivance et choisit lui-même sa mort, tout en se détournant de celle-ci pour porter son regard, de façon limpide, sur les choses du monde. « J'étais parvenu à l'innocence, à un état non conflictuel et non relatif, je n'avais plus de plan ni d'objectif, et mon individualité se dissolvait dans la série indéfinie des jours; j'étais heureux » (*LPI*, p. 450). Cette dernière scène rappelle d'ailleurs la condition lumineuse et sereine des posthumains des *Particules élémentaires*, qui adoptent une posture existentielle contemplative.

31. Michel Houellebecq, *En présence de Schopenhauer*, op. cit.

L'épilogue de *La Possibilité d'une île* semble ainsi révéler que, pour Houellebecq, la faculté de jugement esthétique persiste dans le néohumain. Malgré la dégénérescence des institutions culturelles et civilisationnelles, voire de l'humanité, le sentiment esthétique subsiste, et permet à ces êtres de résister à leur état d'existant, décrit comme misérable. Devant un phénomène naturel sublime, même les néohumains, malgré leur froideur et leur rationalité conséquente à quelques siècles de conditionnement sociétal et de rectification génétique, délaissent l'entendement et se laissent porter par cette incarnation de l'infini dans le fini. « [M]es premiers prédécesseurs néo-humains, tels Daniel<sup>3</sup> et Daniel<sup>4</sup>, soulignent cette sensation d'ironie légère qu'ils éprouvent à voir des forêts denses, peuplées de loups et d'ours, gagner rapidement du terrain sur les anciens complexes industriels » (*LPI*, p. 454). Daniel<sup>25</sup>, quant à lui, ressent qu'il fait partie intégrante de la nature tout en prenant conscience de sa finitude. « [R]etrouvant le monde originel, j'avais la sensation d'être une présence incongrue, facultative, au milieu d'un univers où tout était orienté vers la survie, et la perpétuation de l'espèce » (*LPI*, p. 457). Nous reconnaissons encore dans ce dernier passage l'influence de la philosophie d'Arthur Schopenhauer, fondée sur le concept de « vouloir-vivre », conçu comme le fondement non seulement de l'humain, mais de toute l'existence. Daniel<sup>25</sup> remarque de manière flegmatique qu'il n'existe que pour la « reproduction indéfinie de [ses] gènes » (*LPI*, p. 477), Houellebecq traduisant la philosophie de l'auteur du *Monde comme volonté et représentation* à l'aide des récents savoirs génétiques. Mais, Daniel<sup>25</sup> ne se délivre pas aussi facilement de la philosophie matérialiste et logocentriste de la néohumanité :

Notre existence dépourvue de passion était celle des vieillards; nous portions sur le monde un regard empreint d'une lucidité sans bienveillance. Le monde animal était connu, les sociétés humaines étaient connues; tout cela ne recelait aucun mystère, et rien ne pouvait en être attendu, hormis la répétition du carnage. (*LPI*, p. 466)

Pourtant, Schopenhauer croyait que l'homme pouvait s'échapper de cette volonté par la contemplation esthétique, ce que traduit la diégèse de Houellebecq.



Certes influencé par le Romantisme, l'écrivain français ne réactive toutefois pas le mythe du salut artistique, car le néohumain ne crée pas : il propose plutôt les conditions, chez le posthumain, d'une « contemplation limpide », hors de la volonté schopenhauerienne de la perpétuation de l'existence, qui apaise l'être en le délivrant momentanément de la souffrance et de la violence du monde. Durant ses jours de contemplation paisible, lorsqu'il se laisse bercer par de longues observations du ciel, Daniel<sup>25</sup> avoue d'ailleurs percevoir que « l'univers était enclos dans une espèce de cocon ou de stase, assez proche de l'image archétypale de l'éternité » (*LPI*, p. 481). Ce personnage néohumain, à la toute fin du roman, est littéralement saisi par la splendeur de l'océan : ce paysage le subjugué, l'empreint du sentiment sublime, qui lui permet de se résoudre sur l'insuffisance de sa condition. Sa froide cartographie rationnelle du monde est alors rompue.

Un matin, juste après mon réveil, je me sentis sans raison perceptible moins oppressé. Après quelques minutes de marche, j'arrivai en vue d'un lac largement plus grand que les autres, dont, pour la première fois, je ne parvenais pas à distinguer l'autre rive. Son eau, aussi, était légèrement plus salée. C'était donc cela que les hommes appelaient la mer, et qu'ils considéraient comme la grande consolatrice, comme la grande destructrice aussi, celle qui érode, qui met fin avec douceur. J'étais impressionné, et les derniers éléments qui manquaient à ma compréhension de l'espèce se mirent d'un seul coup en place. Je comprenais mieux, à présent, comment l'idée de l'infini avait pu germer dans le cerveau de ces primates; l'idée d'un infini accessible, par transitions lentes ayant leur origine dans le fini. Je comprenais, aussi, comment une première conception de l'amour avait pu se former dans le cerveau de Platon. Je repensai à Daniel, à sa résidence d'Almeria qui avait été la mienne, aux jeunes femmes sur la plage, à sa destruction par Esther, et pour la première fois je fus tenté de le plaindre, sans l'estimer pourtant. Je compris, alors, pourquoi la Sœur suprême insistait sur l'étude du récit de vie de nos prédécesseurs humains; je compris le but qu'elle cherchait à atteindre. Je compris, aussi, pourquoi ce but ne serait jamais atteint. J'étais indélévéré. [...] Je

me baignais longtemps, sous le soleil comme la lumière des étoiles, et je ne ressentais rien d'autre qu'une légère sensation obscure et nutritive. Le bonheur n'était pas un horizon possible. Le monde avait trahi. [...] Le futur était vide; il était la montagne. Mes rêves étaient peuplés de présences émotives. J'étais, je n'étais plus. La vie était réelle. (*LPI*, 485)

Sous l'effet de l'immensité naturelle, Daniel25 est empreint de l'émotion sublime. Toute raison, toutes connaissances s'estompent, au profit d'une perception nue et limpide. Le devenir s'inscrit dans la montagne, l'ambivalence de la subjectivité entre être et non-être se révèle. Le paysage devient révélation. Daniel25 subit les effets du sublime, ce sentiment contradictoire provoquant une tension entre la conscience et un phénomène insaisissable. Le sublime lui permet de rompre avec le paradigme logocentriste de la néohumanité et de devenir pure conscience individuelle. Il semble dévoiler à Daniel25 qu'il est partie intégrante de la nature, au-delà même de toutes les injonctions civilisationnelles et technoscientifiques qui l'en ont abstrait. Sa lecture du récit de vie de Daniel1, ultimement du poème de ce dernier — possible mise en abîme de l'acte de lecture pour Houellebecq — l'extirpe du paradigme logocentriste de sa société. Daniel25 choisit de sortir du cycle de réincarnation infini. Le suicide volontaire de ses gènes s'explique par l'éveil d'un certain désir de retrouver une vie plus humaine, plus « naturelle », d'accepter qu'il fait partie prenante de la nature, ce à quoi le roman et la poésie ont d'abord su l'amener.

## Se réconcilier avec la nature

L'épilogue de *La Possibilité d'une île* contraste ainsi avec l'ensemble du roman en décrivant les pérégrinations et le retour à la nature de Daniel25. D'inspiration romantique, cette section réactive la part « naturelle » chez le posthumain, laisse place à « la contemplation limpide » du monde de ce personnage. À l'inverse des *Particules élémentaires*, où Michel Houellebecq use du même procédé narratif, soit l'insertion d'un épilogue renversant la diégèse, *La Possibilité d'une*

*île* ne résout pas les problèmes dépeints tout au long du récit de ses personnages. Les posthumains du premier roman sont, rappelons-le, le produit technoscientifique de la résolution des inégalités des sociétés libérales occidentales. L'épilogue consiste en un passage bénéfique vers une posthumanité utopique : celle de *La Possibilité d'une île* emploie le chemin inverse. Le posthumain, à la suite d'une révélation artistique, souhaite retrouver un état naturel, retourner à un état plus « humain » : les frontières entre l'homme et un possible successeur se brouillent, ce qui est soulevé par la mise en scène d'une sensibilité esthétique sublime, atavique.

Le sublime chez Houellebecq nous semble donc être une tonalité esthétique, que ce soit sous forme conceptuelle, comme détermination narrative structurelle ou comme figure romanesque : ce critère esthétique semble matriciel à la mise en place de son œuvre. Le sublime acquiert une originalité propre pour devenir le catalyseur d'une vision personnelle de l'homme et de l'art, et devient espace de résistance contre le devenir logocentriste culminant en la posthumanité, contre ce désir de l'homme d'être « maître et possesseur » de la nature. Au sein de la diégèse, le sublime vient renverser les rapports de pouvoir entre l'homme et la nature : c'est par le sentiment sublime que le néohumain de *La Possibilité d'une île* ressent les échos de la nature, qu'il comprend qu'il en est une partie inhérente, malgré le fait qu'il soit le produit d'une création technoscientifique voulant la surpasser.