

L'utopie

Art, littérature et société

Ouverture philosophique
Collection dirigée par Aline Caillet, Dominique Chateau,
et Bruno Péquignot

Série Esthétique

. La série Esthétique publie des ouvrages qui traitent de l'art, de sa production et de sa réception, ainsi que de diverses questions esthétiques (goût, valeurs, etc.), d'un point de vue principalement philosophique. Des livres de théorie de l'art (cinéma, littérature, peinture, etc.) et de la culture ayant une portée générale ou philosophique peuvent être également pris en considération.

Déjà parus

Paul MAGENDIE, *La philosophie à l'épreuve de la création artistique*, 2009.

Victoria LLORT LLOPART, *Regards croisés des arts : essai d'esthétique comparée*, 2009.

Yves GILONNE, *La rhétorique du sublime dans l'œuvre de Maurice Blanchot*, 2008.

Jean PIWNICA, *À chacun son art*, 2008.

Norbert HILLAIRE, *L'Expérience esthétique des lieux*, 2008.

Timo KAITARO, *Le Surréalisme : pour un réalisme sans rivage*, 2008.

Frédéric GUERRIN, *Duchamp ou le destin des choses*, 2008.

Patricia ESQUIVEL, *L'Autonomie de l'art en question. L'art en tant qu'Art*, 2008.

Florent DANNE, *Robert Musil : la patience et le clandestin*, 2008.

Santiago E. ESPINOSA, *L'Ouïe de Schopenhauer. Musique et réalité*, 2008.

Juan GARCIA-PORRERO, *Peinture et modernité. LA représentation picturale moderne*, 2007.

Nicole-Nikol ABECASSIS, *Comprendre l'art contemporain*, 2007.

Jean-Marc LACHAUD et Olivier LUSSAC (sous la dir.), *Arts et nouvelles technologies*, 2007.

Ave-Norah PAUSET, *Marcel Proust et Gustav MAHLER : créateurs parallèles*, 2007.

Sous la direction de
DOMINIQUE BERTHET

L'utopie

Art, littérature et société

L'HARMATTAN

© L'HARMATTAN, 2010
5-7, rue de l'École-Polytechnique ; 75005 Paris

<http://www.librairieharmattan.com>
diffusion.harmattan@wanadoo.fr
harmattan1@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-296-11530-9
EAN : 9782296115309

Les auteurs :

Dominique BERTHET, Cécile BERTIN-ELISABETH,
Camilla BEVILACQUA, Lise BROSSARD,
Alexandre CADET-PETIT, Dominique CHATEAU,
Gérard DUROZOI, Véronique HALPHEN-BESSARD,
Hugues HENRI, Corinne MENCE-CASTER, René PASSERON,
SENTIER, Hélène SIRVEN, Roger TOUMSON.

L'Utopie. Art, littérature et société

est publié avec le concours de L'IUFM de Martinique

Cet ouvrage entre dans le cadre des travaux du C.E.R.E.A.P.
(Centre d'Etudes et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques)

Publications du CEREAP
sous la direction de Dominique Berthet :

- *Distances dans les arts plastiques*, Editions du CNDP, 1997
- *Art et Appropriation*, Ibis Rouge Editions, 1998
- *Art et critique, dialogue avec la Caraïbe*, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 1999
- *Les traces et l'art en question*, L'Harmattan, coll. « Les arts d'ailleurs », 2000
- *Vers une esthétique du métissage ?*, L'Harmattan, coll. « Les arts d'ailleurs », 2002
- *L'Emergence d'une autre modernité*, L'Harmattan, coll. « Les arts d'ailleurs », 2002
- *L'art à l'épreuve du lieu*, L'Harmattan, coll. « Les arts d'ailleurs », 2004
- *L'audace en art*, L'Harmattan, coll. « Les arts d'ailleurs », 2005
- *Le rapport à l'œuvre* (co-direction Jean-Georges Chali), L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2005
- *Figures de l'errance*, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2007
- *Visions de l'ailleurs*, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2009.

Le CEREAP publie aussi une revue : *Recherches en Esthétique*
<http://perso.wanadoo.fr/recherches.en.esthetique.cereap>

Sommaire

- 9 Dominique BERTHET
Avant-propos
- 13 Dominique BERTHET
L'art, une utopie incarnée ?
- 25 Cécile BERTIN-ELISABETH
*Utopie et veine picaresque : Rinconete et Cortadillo
à l'épreuve du réalisme*
- 47 Camilla BEVILACQUA
Seuils de l'art entre utopie et réel
- 55 Lise BROSSARD
L'œuvre d'art totale, une utopie ? Utopie et œuvre d'art totale
- 71 Alexandre CADET-PETIT
Le jardin créole, utopie ou réalité
- 97 Dominique CHATEAU
Dégoût du futur journalistique
- 113 Gérard DUROZOI
*L'utopie de l'art et les utopies rivales
dans l'art du XX^e siècle*
- 129 Véronique HALPHEN-BESSARD
Les métamorphoses de l'utopie chez Georges Perec
- 141 Hugues HENRI
L'utopie libertaire en Aragon et Catalogne entre 1936 et 1939

- 167 Corinne MENCE-CASTER
*Entre l'utopie de la langue et la langue de l'utopie :
José María Arguedas et l'écriture du castillan*
- 179 René PASSERON
De l'utopie fondamentale
- 191 SENTIER
*La pratique artistique conçue comme
la mise en œuvre d'une utopie*
- 203 Hélène SIRVEN
Utopie et vulgarisation des mondes lointains au XIX^e siècle
- 239 Roger TOUMSON
L'île, l'archipel et le continent. Imaginaires et représentations
- 247 Présentation des auteurs

Avant-propos

Dominique BERTHET

Les textes qui composent ce volume proviennent d'un colloque interdisciplinaire organisé par le Centre d'Etudes et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques (CEREAP)¹, qui s'est tenu en décembre 2005, à l'IUFM de Martinique. Il rassemblait des chercheurs de l'IUFM de Martinique, de l'Université des Antilles et de la Guyane, de l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, ainsi que des plasticiens. Plusieurs disciplines étaient ainsi représentées : la philosophie de l'art, la poïétique, l'histoire de l'art, la critique d'art, les arts plastiques, le cinéma, les littératures française, hispaniste et comparée. Ce colloque faisait suite à la parution du onzième numéro de l'organe éditorial du CEREAP, *Recherches en Esthétique*, ayant pour thème « Utopies »². Les textes rassemblés dans ce volume sont inédits et viennent compléter les textes publiés dans la revue.

Quelles sont les relations que l'art entretient avec l'utopie ? Comme plusieurs textes de ce volume le montrent, l'art non seulement n'est pas étranger à cette notion, mais il en est inséparable au point d'en être souvent l'expression. Jean-Luc

Godard intitulait d'ailleurs son exposition à Beaubourg (mai – août 2006), *Voyage(s) en Utopie*. A bien des égards et dans bien des cas, l'utopie semble s'incarner dans l'art. Ces textes qui évoquent les tentatives de réaliser une œuvre d'art totale, la subversion des avant-gardes artistiques du début du XX^e siècle ou encore les expériences plus récentes de mise en relation de l'art et de la vie, font état de différentes pratiques artistiques comme autant de manifestations ou de réalisations de l'utopie.

Mais l'utopie appartient aussi au monde de la littérature. Si dans l'Antiquité grecque et latine on trouve de nombreux textes à mi-chemin entre l'utopie et le récit de voyage, faisant référence à des îles où l'on vit dans la profusion, la sérénité et la paix, îles du bonheur parfait, c'est toutefois à la Renaissance que naît l'utopie à proprement parler. Les utopies littéraires de la Renaissance portent la trace de cette littérature antique³. Les utopies s'apparentent à des récits de voyages, offrent la description d'Edens terrestres où l'homme vit heureux gouverné par le meilleur des régimes. Elles deviennent progressivement des projections vers quoi il faut tendre. La société idéale dépeinte est alors ouvertement désignée comme un but à atteindre.

Le 1^{er} septembre 1889, dans son journal *Le père peinard*, Emile Pouget annonçait le récit prochain des aventures du Père Peinard, en 1900 : « Je vais vous raconter l'aventure au XX^e siècle, quand la Sociale sera en marche... », écrivait-il. Le 28 septembre commence le feuilleton, sur trois pages où Pouget relate son voyage en utopie. Dans la pure tradition des romans utopistes, il narre l'histoire de trois personnes dont le Père Peinard, évadés des prisons françaises, secourus par deux amis qui les transportent en ballon dirigeable en Algérie, où ils vont séjourner. Le récit porte sur l'expérience de ces hommes en une Algérie anarchiste, dont le fonctionnement est une référence à la société envisagée par Kropotkine avec « la prise au tas ». Le feuilleton prendra fin dans le numéro du 22 avril 1891. Derrière ce récit s'exprime une aspiration, un projet, une dynamique.

Le XX^e siècle donna lieu précisément à des expériences, à plus ou moins grande échelle (il en est évoqué plusieurs dans ce volume), de mise en place de certains projets de société nés dans l'esprit d'auteurs comme Kropotkine, Fourier, Saint-Simon, Marx, pour ne citer qu'eux.

En ce début de XXI^e siècle, le terme utopie, est pour beaucoup l'expression d'une vue de l'esprit irréaliste quand il ne porte pas la marque de l'insupportable et de l'inacceptable. C'est au nom en effet d'une société meilleure que les pires choses ont été commises. Les utopies réalisées, souvent, se sont transformées en cauchemar. Elles furent globalement des échecs. Tel est le constat porté sur le siècle qui vient de s'écouler. Mais les utopies laïques sont-elles mortes, comme on s'est empressé de le déclarer ? Ce serait faire abstraction de l'évidence : l'homme ne peut vivre sans utopie. Il ne peut se satisfaire de ce qu'on lui impose, surtout lorsque ce qui s'impose à lui ne répond pas à ses nécessités, ne satisfait pas ses besoins. L'homme en réalité est toujours en quête d'utopie. La raison en est que l'utopie est inséparable du réel et du vécu. Elle n'est pas, contrairement à l'idée reçue, l'irréel ou le rêve, mais un espoir chevillé à la vie, une lueur dans la pénombre du quotidien, le désir qui s'insinue dans le politique. Elle n'est pas une fuite hors du réel, elle s'appuie sur le réel pour en envisager un autre, plus à la mesure de nos besoins et de nos souhaits. Elle appartient au réel, elle en est issue. Elle est élan, moteur, ferment d'actions. L'utopie est à la fois un désir et un besoin d'autre chose, d'autrement. C'est ainsi me semble-t-il qu'il convient aujourd'hui d'envisager l'utopie, non comme une pensée de l'impossible mais précisément comme une pensée de l'autrement. C'est d'ailleurs sous cet aspect qu'il faut appréhender les expressions actuelles de résistance et de contestation. D'autres mondes sont en effet possibles. Encore faut-il les penser, les imaginer, les rêver. On observe dans l'actualité et dans les luttes sociales d'aujourd'hui un regain d'intérêt pour des propositions alternatives. Plutôt que de mépriser ou de rejeter l'utopie, il

convient de la revendiquer, non pour ce qu'elle fut mais pour ce qu'elle peut offrir de nouveau, d'inédit, de plus juste, de plus épanouissant. Il ne s'agit pas d'attendre la venue de « lendemains qui chantent », mais de travailler ici et maintenant à l'émergence d'une existence meilleure, d'enclencher des processus de contournement, de chercher de nouvelles voies, de penser les choses différemment. L'utopie doit s'inventer hors des modèles antérieurs, hors des idées de mesure, d'harmonie, d'idéal, de bonheur commun. Edgar Morin déclarait il y a peu, non sans lucidité : « J'espère en des temps futurs, sans pourtant croire en un monde harmonieux, en une société où les êtres humains seraient désaliénés (puisque je pense que l'aliénation fait partie de la condition humaine). Nous devons abandonner le meilleur des mondes, mais espérer en la possibilité d'un monde meilleur. J'ai toujours cru à l'improbable, à la réalisation de l'improbable dans l'histoire humaine »⁴. La réalisation de l'improbable... Edgar Morin ne croyait pas si bien dire. Il ignorait évidemment en décembre 2004 que l'improbable se manifesterait au travers, par exemple, de l'élection d'un président noir aux Etats-Unis, en novembre 2008. Aujourd'hui l'improbable est devenu réalité. Il en va parfois de même pour l'utopie.

Août 2009

¹ Centre de recherches de l'IUFM de Martinique. Pour l'ensemble des publications de ce centre consulter son site :

<http://pagesperso-orange.fr/recherches.en.esthetique.cereap>

² *Recherches en Esthétique*, n° 11, « Utopies », octobre 2005.

³ Voir mon article, « L'utopie, une pensée de l'élan », *Recherches en Esthétique*, n° 11, « Utopies », octobre 2005, pp. 11-19.

⁴ Edgar Morin, propos recueillis par Thierry Grillet et Gilles Anquetil, « Le parcours de la méthode », *Le Nouvel Observateur*, 2-8 décembre 2004.

L'art, une utopie incarnée ?

Dominique BERTHET

Le besoin d'utopie

Jan Fabre, artiste belge inclassable et prolifique, fut la vedette controversée du 59^e Festival d'Avignon, en juillet 2005. Cet explorateur des limites qui mène de front différentes pratiques – il est en effet metteur en scène de théâtre, scénographe, auteur, artiste plasticien réalisant des dessins, des sculptures, des performances, des vidéos, des films –, était l'« artiste associé » de cette édition du festival, présentant quatre spectacles¹ et une exposition.

Il ne s'agit pas ici d'épiloguer sur les réactions vives du public et de la presse vis-à-vis des deux spectacles joués dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes. Evoquons plutôt la photographie de l'affiche de ce festival, comme celle annonçant l'exposition de cet artiste, qui rejoignent la thématique de ce colloque. Elles présentent un homme de notre époque assis sur une tortue géante, qu'il semble guider, tel un cheval, à l'aide de rênes. L'homme et sa monture sont sur le sable, scrutent la mer et le lointain, dans l'imminence de leur départ. Cette sculpture-installation de Jan Fabre, qui fait paraître minuscules les

promeneurs qui se trouvent à proximité, s'intitule *A la recherche d'Utopia*². Utopia, selon la tradition, est souvent située sur une île, dans un ailleurs géographique et/ou temporel. La tortue connue pour ses déplacements dans les mers lointaines y mènera l'homme. La tortue, explique l'artiste, est un animal dont on utilisait la carapace à Delphes pour rendre les oracles. Elle est apparentée à la prophétie, elle annonce l'avenir. Elle est aussi l'animal nomade par excellence qui transporte sa demeure partout où elle va.

L'homme, semble dire Jan Fabre, est toujours en quête d'utopie. La raison en est que l'utopie est inséparable du réel et du vécu. Elle n'est pas, contrairement à l'idée reçue, l'irréel ou le rêve, mais un espoir chevillé à la vie, une lueur dans la pénombre du quotidien, le désir qui s'insinue dans le politique.

Les utopies, on le sait, furent d'abord littéraires. Depuis le XVI^e siècle elles s'apparentent à des récits de voyages, elles offrent la description d'Edens terrestres où l'homme vit heureux, gouverné par le meilleur des régimes. Elles deviennent progressivement des projections vers quoi il faut tendre. La société idéale dépeinte est désignée comme un but à atteindre.

Le siècle précédent a d'ailleurs vu se réaliser un certain nombre d'utopies. Mais les utopies réalisées, souvent, se sont transformées en cauchemar. Dans la recherche d'une société idéale on finit, généralement, par oublier l'homme. Une idée noble se transforme en un asservissement. Les utopies politiques qui se sont réalisées furent globalement des échecs. On s'est alors empressé de déclarer que les utopies laïques étaient mortes. Mais le sont-elles vraiment ?

C'est oublier que l'utopie est de l'ordre de la nécessité ; elle est le désir qui nous habite, elle dit ce qui nous manque. L'idée du manque est essentielle. Le réel tel qu'il est, tel qu'on l'observe et tel qu'il est vécu ne donne pas satisfaction. Il est parfois même insupportable. C'est parce qu'on est confronté à un manque que le souhait, le désir, l'aspiration, l'espoir surgissent.

C'est sur le manque que se bâtit le désir d'une autre réalité. C'est parce que l'on désespère de cette réalité que l'on aspire à une autre. Comblen le vide, redynamiser le quotidien, trouver des raisons d'espérer, faire tomber les murs qui bouchent les horizons. Vivre autre chose, vivre autrement. Les formules de Marx et de Rimbaud, « transformer le monde » et « changer la vie » n'ont rien perdu de leur force ni de leur urgence. Cela dit, les utopies d'hier ne sont plus porteuses d'espoir. Les lendemains qui chantent relèvent d'une croyance d'un autre temps. L'utopie, les utopies du XXI^e siècle s'inventeront, espérons-le, hors des modèles antérieurs, hors des idées de mesure, d'idéal et de bonheur commun partagé par tous.

La création de mondes

Mais si l'utopie dit ou exprime ce qui manque, aujourd'hui l'utopie elle-même est ce qui manque. En ces temps d'éclipse, de désenchantement, d'échec des utopies antérieures, l'utopie précisément est ce qui nous manque. Edouard Glissant, dans *La cobée du Lamentin*, le dit ainsi : l'utopie « est ce qui nous manque dans le monde »³. Faisant référence à Gilles Deleuze, il ajoute que ce dernier, à juste titre, a « estimé que la fonction de la littérature comme de l'art est d'abord d'inventer un peuple qui manque ». L'utopie, dit encore Glissant, « est le lieu même de ce peuple »⁴. L'art ainsi envisagé est l'espace dans lequel il est possible d'inventer ce qui manque, de donner corps à ce qui manque. Il est le lieu de tous les possibles.

Baudelaire, en son temps, considérait quant à lui que l'art permet de corriger ce qui est, qu'il compense. Baudelaire opposait en effet l'art à la nature. L'art permet selon lui de corriger, d'améliorer cette nature qu'il considérait comme imparfaite et inachevée. La nature le décevant, il demandait à l'art de compenser cette déception.

Mais l'art n'est pas que le lieu de l'utopie, il n'est pas qu'une vue sur l'imaginaire, qu'une plongée dans l'imaginaire ou

qu'une expression de celui-ci, il est aussi une pratique de l'utopie. Et, par voie de conséquence, une entrée de l'utopie dans le réel. Tentons d'y voir plus clair.

L'art est une pratique de l'utopie en tant que création, en tant que production nouvelle, en tant qu'invention inédite. Kandinsky dans une belle formule exprimait ainsi sa conception de la création : « Chaque œuvre naît, du point de vue technique, exactement comme naquit le cosmos... Par des catastrophes qui, à partir des grondements chaotiques des instruments, finissent par faire une musique des sphères. La création d'une œuvre, c'est la création du monde »⁵.

L'artiste peuple son monde comme bon lui semble. L'art est un espace dans lequel tout est possible. L'artiste fait exister, surgir dans le monde, un monde fabriqué par lui. Il s'agit donc de la création d'un autre monde, d'autres mondes, d'autres possibles. L'art est aussi utopie car il est l'entrée d'un autre monde dans le monde réel. Il est l'intrusion d'un autre monde dans ce qui est. C'est en cela que l'artiste peut être considéré comme le premier des utopistes. Mais lui, vit ses utopies dans le geste même de sa création. Car il investit dans l'art une part de lui-même. Dans l'art, l'artiste s'éprouve et prouve. Il y éprouve sa vie et prouve que l'art est dans la vie, qu'il en est issu. L'art est épreuve et preuve. C'est ainsi qu'il faut comprendre cette formule de Vincent Van Gogh selon laquelle, dans l'art, il y a nécessité « d'y mettre sa peau »⁶, c'est-à-dire nécessité de s'y mettre totalement et donc de s'y risquer. La création est un risque. Dans la création, l'artiste renforce son sentiment d'exister. Dans sa pratique, il intensifie son rapport immédiat à la vie, et si l'on en croit Nietzsche, il accroît son sentiment de puissance. L'œuvre est certes le résultat d'une pratique, mais elle est aussi l'expérience elle-même. L'artiste intensifie ce sentiment dans l'ivresse de la pratique. « Pour qu'il y ait de l'art, écrit Nietzsche, pour qu'il y ait un acte et un regard esthétique, une condition physiologique est indispensable : l'ivresse »⁷. Nietzsche entend par ivresse un état physiologique particulier

qui échappe à la maîtrise, à la volonté, à l'entendement, à la raison. L'art, dira-t-il encore, « est le grand “stimulant” de la vie »⁸. Ce qui s'exprime dans la création c'est la force de la vie.

La création artistique est de l'ordre du mouvement. L'artiste oscille entre doute et élan, déception et ivresse, mesure et excès, contrôle et vertige, insatisfaction et plaisir, échec et « sentiment de puissance ». Nietzsche, pour en revenir à lui, dit que l'artiste renforce son sentiment d'exister dans l'épreuve de l'excès, qu'il associe à l'épreuve de la création, c'est-à-dire dans les états limites qui font la création. L'ivresse est ce que le philosophe appelle « la puissance d'art ».

Dans cet espace qu'est l'art, l'artiste exprime ses manques, ses désirs, ses pulsions, ses obsessions, ses craintes, ses angoisses, ses réactions. Dans sa pratique, il peut tout imaginer, tout tenter, tout explorer, tout expérimenter, tout inventer. Dans cet espace, il se donne le droit d'ironiser, de transgresser, de condamner, de détruire, de toucher l'extrême, les extrêmes, de risquer et de se risquer, de perturber, de troubler, d'embellir ou de témoigner de l'horreur. L'audace, l'insolence, la provocation des artistes sont l'oxygène d'une société. L'art est tout autant un espace de création qu'un espace d'insoumission, de transgression.

L'art peut être refus, refus du formatage des esprits, refus des idées reçues et imposées ; en bref, refus du monde tel qu'on nous l'impose. Sous ce jour, l'art est un espace de critique de la réalité existante, il peut être aussi un espace de résistance, voire un espace de rébellion.

Il ne s'agit pas pour l'art de fournir les images du futur, mais plutôt de rendre visible, de révéler, de pointer les dysfonctionnements du monde. Révéler, telle est une donnée essentielle de l'art. Mais l'art est aussi un moyen de capter, « capter des forces » écrit Deleuze, ou encore « capter l'inextricable du monde » dit à son tour Glissant. Il permet par ailleurs de mettre en cohérence des éléments éparés que l'artiste

manipule. Parfois l'artiste donne à voir l'insoutenable, mais il est bon de rappeler que l'insoutenable de l'art n'est rien au regard de l'insoutenable du réel.

Art et vie

Une autre utopie de l'art est posée au travers de la question de la relation de l'art à la vie. En tant que production de l'homme, l'art est assurément dans la vie, il en est issu, mais est-il la vie ? De plus, a-t-il le pouvoir de changer le réel ? Les avant-gardes artistiques du siècle dernier aspiraient à changer les mentalités, la société, voire la vie dans sa totalité. Il est arrivé, à certaines occasions, que l'art et la vie soient intimement liés. Tel fut le cas par exemple en Russie durant la courte période d'incertitude, d'effervescence et d'élan révolutionnaire. Les futuristes et les constructivistes russes très impliqués dans ce processus, ont beaucoup œuvré dans cette tentative d'instaurer un nouveau mode de vie, de nouveaux rapports entre les personnes. Maïakovski, ce poète flamboyant et pourtant si mal aimé, très engagé dans cette dynamique révolutionnaire, déclarait au sujet des célèbres Fenêtres Rosta, l'agence télégraphique russe : « Les Fenêtres Rosta étaient quelque chose d'extraordinaire, les informations télégraphiées étaient immédiatement traduites en affiches, les décrets en slogans. C'était une nouvelle forme qui tirait spontanément son origine de la vie même [...] »⁹. Ces fenêtres étaient les chroniques vivantes de tous les événements de la révolution. Les futuristes et les constructivistes aspiraient à révolutionner l'art et le goût en général en s'appuyant sur celle-ci. Ils pensaient que si la révolution avait renversé l'ancien monde, elle pouvait aussi renverser l'art du passé. Ils aspiraient à une union totale entre l'art et la révolution susceptible de donner le jour à une nouvelle esthétique. La déception ne tarda pas... On sait quel art et quelle esthétique le stalinisme a produit.

Marinetti, qui ne partageait pas la ferveur révolutionnaire de Maïakovski, loin s'en faut, n'en était pas moins convaincu que la vie devait devenir une œuvre d'art : « Grâce à nous, écrivait-il, le temps viendra où la vie ne sera plus une simple question de pain et de labeur, ni, non plus d'oisiveté, mais sera une *œuvre d'art* »¹⁰.

Faire de la vie une œuvre d'art... ou du moins faire disparaître la frontière entre l'art et la vie, jusqu'à la fusion, tel a été le projet d'un certain nombre d'artistes et de mouvements artistiques au cours du XX^e siècle. « Abolir la frontière entre l'art et la vie », telle était le projet par exemple de John Cage. Mais pour que cette séparation disparaisse, cela suppose qu'il y ait à la fois désir d'une existence autre et que la conception de l'art et des pratiques évolue, que cette conception soit modifiée. Pour qu'il y ait donc une disparition des limites et des frontières de l'art, il convient de procéder à une extension de la définition de l'art. C'est ce que vont s'employer à faire les avant-gardes artistiques, avec plus ou moins de bonheur.

A la recherche tout d'abord de correspondances entre la poésie et la peinture, entre la peinture et la musique (on se souvient bien sûr de ce poème de Rimbaud, intitulé « Voyelles » et de celui de Baudelaire intitulé précisément « Correspondances », on se souvient aussi des liens entre la peinture abstraite et la musique), les artistes vont progressivement expérimenter des assemblages, des croisements, des hybridations entre les pratiques et entre les arts. La mise en relation, les collaborations, les rencontres, les dialogues entre musique, peinture, théâtre, danse, etc., vont contribuer à perturber la rigidité des conventions et le cloisonnement des disciplines. Ainsi, dans la prolifération des agencements, de nouvelles formes artistiques vont se développer comme par exemple le happening et la performance.

La performance, pour l'évoquer en quelques mots, fait appel à différentes techniques et disciplines : littérature, poésie, théâtre, musique, danse, architecture, peinture, vidéo, cinéma,

etc., dans des combinaisons multiples. Les limites de l'art sont ainsi repoussées puisque le public est éventuellement sollicité. Marinetti déjà dans les années 1910 utilisait l'agitation et la réaction du public pour tenter de réformer les arts. On retrouvera aussi cet appel au public, par la provocation, dans les soirées dadaïstes du Cabaret Voltaire. Avec le spectateur qui participe à l'élaboration de l'œuvre et au déroulement de l'action, s'opère une sorte de partage de la créativité. Le mouvement Fluxus dans les années 1960, tentant d'aboutir à la fusion totale entre l'art et la vie, va renouveler cet esprit provocateur, ludique et subversif. D'ailleurs, l'un des deux pères fondateurs de ce mouvement, George Maciunas déclarait en 1966 que le programme de Fluxus était de transformer la société à l'aide d'une pratique concrète et d'atteindre des « buts sociaux, non esthétiques ». Ainsi s'opère un élargissement de la notion d'art.

Les actionnistes viennois, quant à eux, vont pousser très loin cet élargissement de même que leurs provocations dans le but de critiquer la société autrichienne considérée comme hautement répressive. Suite à leurs actions artistiques, ils seront plusieurs fois emprisonnés, contraints à l'exil en Allemagne durant une dizaine d'années, tandis que les happenings seront interdits en Autriche.

L'une des caractéristiques du happening est l'intervention dans la vie quotidienne. Il s'agit de s'approprier le réel à des fins subversives tout en laissant une grande place à la surprise de ce qui surgit. Les acteurs réagissent en fonction des actions des autres, jouent avec la spontanéité, ce qui fait donc de l'action quelque chose d'éphémère puisque impossible à répéter à l'identique.

La tentative la plus poussée de fusion de l'art et de la vie, se situe dans la dissolution de l'art dans une révolution permanente de la vie quotidienne. Tel du moins a été le projet de l'Internationale situationniste, née en 1957 de la fusion de plusieurs groupes d'artistes autour d'un projet de Front révolutionnaire dans la culture¹¹. Il s'agissait pour les membres

actifs du mouvement, Guy Debord en tête, de critiquer la vie quotidienne et la société spectaculaire marchande ; une critique de la vie quotidienne qui s'exprimait dans ce slogan devenu célèbre : « Vivre sans temps mort et jouir sans entrave »¹². Le projet était de libérer la vie de l'organisation préconçue du temps dont la finalité est de rentabiliser le travail et de contrôler les individus. Guy Debord revient fréquemment sur la nécessité de reprendre possession du temps, de son temps. L'autre axe de sa critique est la culture. Debord dénonçait la « société des loisirs », « la société du spectacle »¹³ pour reprendre le titre de son livre, mise en place par le capitalisme avancé dont le rôle est l'abrutissement du peuple et la déréalisation du monde. Debord réintroduira à cette occasion la notion marxiste d'aliénation.

L'objectif des Situationnistes n'était donc pas de révolutionner les formes artistiques ou les modes d'expression, ni même d'anéantir l'art de l'intérieur mais, nous le disions, de le dissoudre dans une révolution permanente de la vie quotidienne. Ils reprenaient à leur compte l'idée de Lautréamont : « La poésie doit être faite par tous ». La vie, à leurs yeux devait devenir une « poésie vécue ». Ne considérant pas qu'une révolution culturelle soit suffisante pour changer le quotidien, ils doublèrent leur action par des positions clairement politiques. Ils soutiendront toutes les actions ouvrières dégagées du poids des partis politiques et des syndicats, les tentatives d'autogestion, la mise en place de conseils ouvriers. Ils aideront l'agitation étudiante et participeront de près aux événements de mai 68, cette utopie incarnée, qui représenta la vérification de leurs thèses.

Mais force est de constater que ces critiques, ces actions dans le quotidien, n'ont pas empêché que cette société marchande et spectaculaire se développe et se renforce. Les tentatives de lier les pratiques artistiques et l'action politique se sont généralement soldées par un échec. Mais faut-il pour autant considérer l'art comme un simple divertissement, comme ce qui

apporte un peu de fantaisie dans la rudesse du quotidien ? L'art, il est vrai, ne peut à lui seul transformer le réel, la société, la vie, mais l'efficacité de son action est autre. Il est, dit Nietzsche, ce qui nous permet de supporter la vie, il est pour certains, ce qui donne du sens à la vie, parfois même permet-il de l'enrichir. L'art en tant que pensée et pratique inventive est un moyen de dépasser le présent. S'il ne change pas le monde, il contribue du moins, à faire évoluer les mentalités, voire à les changer. Le doute qu'il inocule, le trouble qu'il provoque, le questionnement qu'il fait naître, a valeur d'encouragement, d'éveil, d'élan. Il répond, réagit à l'insupportable, au tragique, à l'inqualifiable. C'est en aiguillonnant les consciences que l'art participe à l'utopie concrète, à l'utopie pragmatique des multiples résistances face à l'ordre des puissants, à la folie des hommes et au tumulte du monde.

Décembre 2005

¹ Cour d'Honneur du Palais des Papes : *L'histoire des larmes* et *Je suis sang*. Au Théâtre municipal : *L'Empereur de la perte* et *Le roi du plagiat*.

² 1977-2003, œuvre permanente à Nieuwpoort.

³ Edouard Glissant, *La Cobée du lametin*, Paris, Gallimard, 2005, p. 16.

⁴ *Id.*, *ibid.*

⁵ Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*, Paris, Hermann, 1974, p. 116.

⁶ Lettre à son frère, *Correspondance complète*, II, Paris, Gallimard-Grasset, 1960, p. 234.

⁷ Nietzsche, *Le crépuscule des idoles*, « Flâneries d'un inactuel », *Œuvres philosophiques complètes VIII*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1974, p. 112.

⁸ *Id.*, *ibid.*, p. 122.

⁹ Maïakovski, *Vers et proses*, Paris, Les Editeurs Français Réunis, 1957.

¹⁰ Marinetti, cité par Roselee Goldberg, *La performance, du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 2001, p. 30.

¹¹ L'Internationale situationniste rassemblait des membres de l'Internationale Lettriste, des artistes de Cobra, comme Constant et Jorn et le peintre italien Pinot-Gallizio qui avait fondé en 1955 avec Asger Jorn le Mouvement pour un Bauhaus imagiste avec Guy Debord et Raoul Vaneigem comme « chefs de file ». Le mouvement s'autodissout en 1972.

¹² On trouve cette exhortation à la fin du texte de Mustapha Khayati, *De la misère en milieu étudiant, considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel, et de quelques moyens pour y remédier*, Strasbourg, 1966.

¹³ Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1992.

Utopie et veine picaresque : *Rinconete et Cortadillo* à l'épreuve du réalisme

Cécile BERTIN-ELISABETH

Didier Souiller affirme que le roman picaresque est « solidement ancré dans l'espace (L'Espagne de la décadence et de la misère) et dans le temps (le monde contemporain) opposant [aux] visions idylliques [du roman de chevalerie et pastoral] une réalité où dominent duplicité, envie et bassesse »¹. Cette mise en exergue de la littérature picaresque comme une veine qui s'enracine dans la réalité la plus crue et qu'Ortega y Gasset qualifie de surcroît de copie de la réalité² constitue en effet le socle des définitions proposées quant à ce type d'œuvres.

La critique considère communément que la nouvelle *Rinconete et Cortadillo*, extraite des fameuses *Nouvelles exemplaires* (1613) de Miguel de Cervantès, s'accorde de façon idoine avec cette conception d'une poétique réaliste de la littérature picaresque. Ces critiques s'appuient sur le fait qu'il nous y est présenté au travers du contact de deux jeunes picaros avec la confrérie de Monipodio le milieu de la pègre de Séville. Mais le postulat du réalisme de la veine picaresque, et en particulier de *Rinconete et Cortadillo*, n'est-il pas à problématiser ? Ce réalisme ne serait-il pas qu'illusoire, correspondant alors à la description

d'un monde à l'envers si l'on prend comme référent l'ordre social officiellement admis, topos spéculaire, marqueur de la recherche utopique d'une société idéale impossible à trouver dans l'espace-temps contemporain ?

I – Du réalisme apparent de Rinconete et Cortadillo...

La lecture de *Rinconete et Cortadillo* provoque souvent chez les critiques l'impression qu'il s'agit d'une œuvre où il ne se passe rien³, comme si l'action était dominée par les éléments descriptifs. Or, Roland Barthes nous rappelle que : « [...] la culture occidentale, dans l'un de ses courants majeurs, n'a nullement laissé la description hors du sens et l'a pourvue d'une finalité parfaitement reconnue par l'institution littéraire. Ce courant est la rhétorique et cette finalité est celle du "beau" : la description a eu pendant longtemps une fonction esthétique »⁴. Pour les romans picaresques, la description, assujettie au réalisme, est celle du laid par antonomase ainsi que celle du mal.

Ce « réalisme »⁵ ou plus exactement cet « effet de réel », en s'attachant au « réel concret »⁶, embraye sur l'illusion référentielle⁷ des bas-fonds. Car la littérature picaresque se présente telle une (pseudo-)autobiographie d'en bas.

Soit une surdétermination d'éléments du « réel » dont la vision en littérature a évolué. Si selon la *Poétique* d'Aristote, toute la littérature est imitation (*mimesis*), certains affirmèrent plus tard, et en particulier de par l'influence de la linguistique, que la langue ne pouvait copier le réel, d'où des positionnements divers retranscrits notamment par Michel Foucault ou Philippe Hamon : « [...] la question du réalisme doit se formuler ainsi : peut-on reproduire par une médiation sémiologique (avec des signes) une immédiateté non sémiologique ? »⁸.

Nous retrouvons effectivement dans *Rinconete et Cortadillo* une imitation du réel et ceci à différents niveaux. Outre l'effort de nous faire percevoir des « éléments du réel (bruits, mouvements, lignes...) iconifiables par l'écriture ou par la parole

linéaire et doublement articulée »⁹, l'on ne peut manquer d'être frappée par le choix de Cervantès de nous mettre au contact d'un vocabulaire particulier¹⁰, celui de la « *germanía* », langage des bas-fonds, idiolecte qui s'harmonise avec les personnages que nous découvrons, types, voire prototypes, de la pègre : prostitués, ruffians, voleurs, tricheurs, etc., créant ainsi un horizon d'attente dont les traits définitoires correspondent à une part de la société communément marginalisée.

Nous pouvons alors nous demander si le réalisme s'exprime de la même façon dans toute la veine picaresque et plus précisément quelle était l'intention de Cervantès en y recourant ? Comment en nous faisant croire qu'ils copient la réalité ces auteurs nous proposent-ils un projet qui relève de l'utopie ?

Un « cahier des charges », soit « les structures obligées [...] du discours réaliste »¹¹, nous est proposé par Philippe Hamon et nous tâcherons de l'appliquer à *Rinconete et Cortadillo*. Le « support » (message) et le « geste » (producteur du message, style...) s'y effacent-ils au maximum ? Certes, les éléments proposés dans cette nouvelle tendent à développer la description, comme nous l'avons déjà remarqué, ainsi que la lisibilité, d'autant que le texte est écrit dans une langue homogène ; le seul « brouillage » étant en l'occurrence l'introduction d'un vocabulaire spécifique au monde de la pègre, mais à chaque fois explicité, comme une sorte de catalogue-répertoire volontairement redondant et de ce fait didactique.

Philippe Hamon retient comme premier point du projet réaliste le recours au flash-back dont « la mention de la famille, d'une hérédité, de la tradition [...] »¹². Et c'est en effet un élément mis en avant dès les premiers chapitres des romans picaresques. D'où l'importance des noms qui informent tout en permettant de « classer » les personnages. A l'instar des œuvres picaresques, *Rinconete et Cortadillo* débute par le rappel des origines familiales, mais celui-ci est bref et elliptique et les noms

des parents ne sont pas donnés. Une ambiguïté est par voie de conséquence déjà présente et nous y reviendrons plus avant.

Le deuxième point retenu par ce « cahier des charges » est « la motivation psychologique »¹³ des personnages « qui fonctionne comme un remplissage justificatif *a posteriori* de la trame fonctionnelle du récit »¹⁴. Il s'ensuit qu'il nous faut nous interroger quant à ce qui motive le départ de Rinconete et de Cortadillo et leur entrée dans la vie picaresque. Il ressort qu'ils n'évoquent à cet égard ni la faim ni les difficultés économiques des picaros traditionnels dont ils se démarquent du fait que leurs actions ne répondent pas aux mêmes justifications.

Le troisième point serait « l'histoire parallèle », « en renvoyant implicitement ou explicitement [...] à un texte déjà écrit qu'il connaît »¹⁵. Il semblerait que l'intertexte valorisé ici soit le *Guzmán de Alfarache* dont les échos sont extrêmement fréquents dans *Rinconete et Cortadillo* ; ne serait-ce que parce que les personnages sont deux jeunes doués d'une réelle dextérité pour le jeu à l'instar de Guzman. De plus, la fin de la nouvelle de Cervantès renoue avec la portée moralisatrice de l'œuvre alémanienne. Nous retiendrons en guise d'exemple l'emprunt littéraire de l'épisode où Guzmán fuit Madrid après le vol d'un « *talego* », sac rempli d'argent, scène reproduite pour Rincón : « je pris un sac d'écus dans mes bras, et tombai, toujours le portant, au beau milieu de Madrid »¹⁶. Toutefois, le protagoniste cervantin se fait rattraper, pour sa part, par la justice. De même, comme Sayavedra qui avait volé les malles de Guzman¹⁷, Cortado, avant d'arriver à Séville dérobe des effets dans le bagage de l'un de ceux avec qui il fit le voyage¹⁸. Nous relevons donc de nombreux liens intertextuels avec le *Guzmán* et la filiation du titre de cette nouvelle avec le *Lazarillo* est évidente. En effet, le diminutif « *-illo* » nous place d'emblée dans la tradition du *Lazarillo*¹⁹, morphème qui connoterait donc le fait d'être picaro²⁰. Nous retiendrons alors que cette œuvre cervantine est en prise non seulement avec le réel empirique, mais aussi et peut-être d'abord avec le réel intertextuel ; ce qui

réduit d'emblée la portée du réalisme de cette nouvelle tant vanté par les critiques.

« La motivation systématique des noms propres et des surnoms des lieux et des personnages »²¹ constitue le quatrième point relevé par Philippe Hamon. Ainsi remarquons-nous combien les noms retenus dans *Rinconete et Cortadillo* sont connotés, annonçant de ce fait le comportement de ceux qui les portent ; soit un texte « surcodé »²² (cinquième point de Philippe Hamon).

De nombreux noms de cette nouvelle renvoient à des métiers qui requièrent une habileté particulière : *Cortadillo*, *Ganchuelo*, *Silbatillo*... ou à des caractéristiques physiques : *Maniferro*, *Nariguete*, *Caribarta*... ou encore clairement à des caractéristiques religieuses : *Renegado*, *Judio*, *Cortado*. Il y a donc dans cette œuvre une généralisation de la motivation des noms, avec souvent des sens implicites et explicites notamment pour *Cortadillo*²³ qui réfère évidemment à quelqu'un qui coupe les bourses, mais aussi par exemple à un renégat ainsi qu'à un type de tricherie aux cartes. L'amplitude des sens possibles pour Rincón semble indiquer d'emblée l'importance de ce personnage. Par contre, les noms de lieux sont simplement tirés du réel et proposent alors un cadre géographique non spécifiquement motivé, mis à part le fait non négligeable que l'espace sévillan a toujours été connoté comme le lieu par excellence de regroupement des voleurs en Espagne. Il convient de souligner le contraste entre ces noms qui renvoient au quotidien, comme celui de Monipodio, qui définit une personne disposant du monopole du crime et le traitement des personnages entre eux qui se fait sur le mode nobiliaire, avec le recours à force tournures de courtoisie et l'emploi du *don* et autres formulations respectueuses²⁴.

Le sixième point du cahier des charges réaliste serait l'absence de l'auteur comme instance d'énonciation, « sous peine d'introduire dans l'énoncé un brouillage, un « bruit », une inquiétude (qui parle ? que veut dire l'auteur ? pourquoi

intervient-il ?)»²⁵. Le réel est alors assimilé à un savoir, ici la connaissance qu'a Cervantès du milieu de la pègre et de son langage. « Le texte réaliste se caractérise donc par une forte redondance et prévisibilité des contenus » (septième point)²⁶. La « sphère sociale d'activité » est la pègre et le « local d'activité » : Séville et plus précisément la maison de Monipodio, chef de cette Cour des miracles ; l'« activité professionnelle » étant celle du mal sous diverses formes.

En huitième point, nous abordons la délégation par l'auteur de son texte à un narrateur²⁷. Afin d'authentifier le texte et de garantir son origine, il est d'usage de recourir à diverses pièces liminaires. Nous n'avons pas de préface²⁸ spécifique à *Rinconete et Cortadillo* qui a un narrateur hétérodiégétique omniscient et non pas autodiégétique comme c'est le cas pour la plupart des œuvres picaresques. L'écriture est bien « transparente » (neuvième point²⁹), mais le discours n'est pas « démodalisé et assertif » car, par exemple, le verbe « *parecer* » (paraître) est employé très souvent et l'on ne peut pas dire non plus que ce soit un langage neutre vu l'emploi d'un idiolecte spécifique. Une nouvelle fois, nous notons combien le postulat de *Rinconete et Cortadillo* en tant qu'œuvre réaliste est égratigné. L'écriture de *Rinconete et Cortadillo* ne correspond pas au schéma classique de la littérature réaliste, ni picaresque, d'autant que le point dix du cahier des charges réaliste induit le nivellement du texte en le « défocalisant », c'est-à-dire en variant les points de vue ; ce que nous ne retrouvons pas vraiment dans la nouvelle de Cervantès qui nous occupe ici, même s'il y a deux « héros », Cortadillo ne prenant que très peu la parole face à un Rinconete omniprésent. « Le discours réaliste se caractérisera aussi, vraisemblablement, par un effort (utopique) vers la *monosémie* des termes et des unités manipulées par le récit » (point 11)³⁰ et « s'efforcera de faire tendre vers zéro la distorsion entre l'*être* et le *paraître* des objets ou des personnages » (douzième point)³¹. Ce dernier point est-il possible à l'époque baroque où tout est construit sur un jeu d'oppositions entre *être* et *paraître* ? Et

Philippe Hamon de considérer le texte réaliste comme un « texte pressé »³² (treizième point), sans pour autant être elliptique. Or, *Rinconete et Cortadillo*, texte bref de par le choix du cadre de la nouvelle, mais pas pour autant « pressé », ne débute-t-il pas par une ellipse de taille, celle des origines des protagonistes ? Le système narratif « de type cyclothymique »³³ (quatorzième point), soit une alternance de hauts et de bas, récurrent dans la littérature picaresque où le gueux cherche à s'en sortir sans jamais être sûr d'y parvenir, cycle infernal d'élévations sociales et de chutes, n'est guère reproduit dans *Rinconete et Cortadillo* puisque tout paraît aller pour le mieux pour nos protagonistes cervantins qui se débrouillent avec aisance quelles que soient les circonstances. D'ailleurs, les remarques finales de *Rinconete* annoncent un changement volontaire de vie et non pas une chute. Même si l'intrigue quelque peu « amorphe » dont parle P. Hamon³⁴ est bien là et que ce monde est « descriptible, accessible à la dénomination » (quinzième point³⁵), la présentation qui nous en est faite n'apparaît pas comme répondant à l'ensemble des canons du réalisme.

En conséquence, l'emploi de ce schéma réaliste en quinze points nodaux nous a démontré que la nouvelle *Rinconete et Cortadillo* ne pouvait pas être classée tout à fait parmi les œuvres réalistes car le traitement d'une majorité de ces points (n° 1, 2, 3, 8, 9, 10, 12 et 14) développés précédemment, introduit une rupture avec le réalisme. Peut-on alors en faire une œuvre picaresque ? Il nous semble que les points sur lesquels le réalisme ne pouvait être avéré sont justement ceux qui rendent problématique son appartenance à la littérature picaresque.

II – ...au réalisme comme utopie

En effet, cet effort évident des romans picaresques de proposer un récit ancré dans le réel ne relève-t-il pas d'un rêve utopique ? Nous avons vu que ce choix s'enracinait en l'occurrence dans la langue. Or, Michel Foucault relève dans les

Mots et les Choses : « la grande utopie d'un langage parfaitement transparent où les choses elles-mêmes seraient nommées sans brouillage, soit par un système totalement arbitraire, mais exactement réfléchi (langue artificielle), soit par un langage si naturel qu'il traduirait la pensée comme le visage quand il exprime une passion [...] »³⁶.

Car ce « réalisme » est construction du réel, véhicule un imaginaire, et pourrait être vu tel un type de mirage... En construisant cette société dont Monipodio est le chef, société idéale, non pas dans le sens de groupe parfait et de modèle absolu vers lequel tendre, mais selon le fait que même si c'est une réalité crue qui est retranscrite, elle est conçue et représentée en premier lieu dans l'esprit, et aussi parce que ce type de représentations d'un monde d'en bas donne la parole aux gueux, allant à l'encontre des schémas de la société contemporaine en une dynamique utopique qui dans l'espace fictionnel accorde une place qui ne serait jamais donnée à ces personnages, condamnés en quelque sorte à ne développer leurs espoirs que dans une société fictionnelle, littéraire, située dans une abstraction de temps et d'espace.

En somme, à l'instar de tout projet utopique, ces œuvres picaresques répondent à la motivation suivante : celle d'esquisser une critique de l'ordre existant sans pour autant le remettre en question totalement. Concrètement, le picaro passe son temps à croire possible la mutation de l'ordre social, ce qui explique sa fuite en avant. Mais s'il critique depuis les marges c'est pour vouloir se retrouver au centre... Nous rajouterons que ce réalisme prend une dimension « *costumbrista* » dans la nouvelle qui nous intéresse ici.

Le fantasme réaliste et sa métaphore de la transparence serait l'instrument d'une critique sous-jacente de la société existante, car décrire n'est pas une fin en soi ; cette fin cadrerait plutôt avec des options idéologiques quelque peu à contre-courant, utopiques, car « en aucun lieu » concret et même uchroniques car « en aucun temps » réel.

D'où une vision de la littérature picaresque comme une littérature de crise, de rupture. Est-ce donc le schème de fonctionnement de *Rinconete et Cortadillo* ?

III – *Monde à l'envers versus monde à l'endroit : entre idéologie aristocratique et utopie libératrice.*

Dans *Utopia*, Thomas More (1516) forge un mot nouveau et crée un lieu qui n'est dans aucun lieu, un ailleurs, une sorte de « réalité irréelle »³⁷. Sa ville n'est dans aucun lieu, son fleuve : Anhydriis est étymologiquement sans eau, etc., tout est construit par son contraire, et donc « cette prestidigitation philologique a pour dessein avoué d'annoncer la plausibilité d'un monde à l'envers et pour dessein latent de dénoncer la légitimité d'un monde soi-disant à l'endroit »³⁸.

En effet, l'ouvrage débute par une brève introduction où Thomas More décrit la réalité misérable de l'Angleterre de son époque puis, dans un second temps, nous représente son Etat idéal situé dans une île imaginaire où le recours à l'argent est aboli ; soit une œuvre qui se lit comme une critique à l'envers de la société de son époque.

Dans *Rinconete et Cortadillo* nous retrouvons ce choix d'inverser l'approche de la société contemporaine étant donné que les descriptions sont celles du « *mundo del bampa* », d'une infra-société, structurée et dotée de ses propres lois ainsi que de son chef (à l'instar d'Utopus, fondateur et législateur de l'Etat d'Utopia), un monde à part, mais pas nulle part car relié à la société d'en haut qui s'y rend pour régler ses problèmes. C'est une société qui fait le mal en pensant agir au mieux : ainsi la confrérie de Monipodio vole-t-elle tout en payant une taxe religieuse en guise de dédouanement ; image inversée de la société contemporaine espagnole où il semble être dit que l'on agit mal consciemment et sans chercher à s'en excuser, soit la mise en exergue de la problématique de la responsabilité morale.

Pourtant, nous n’assistons pas à proprement parler à une autobiographie d’en bas – comme c’est le cas pour les modèles picaresques – car il ne s’agit pas ici d’un récit à la première personne, ni même à vrai dire d’un récit autobiographique. La forme retenue n’a rien d’une confession diachronique, mais est celle d’une narration d’un épisode précis, à la troisième personne, à partir de nombreuses incursions d’un narrateur omniscient et ironique³⁹ – autre élément de rupture avec le réalisme – : une journée chez Monipodio. D’ailleurs, la passivité de nos deux picaros ne plaide pas en faveur de la reproduction des modèles du *Lazarillo* et du *Guzmán*. C’est plus la vie de la maison et des gens de Monipodio qui, nous l’avons dit, occupe la plus grande part de l’œuvre. Nos protagonistes se présentent donc plus en spectateurs qu’en acteurs, d’autant que comme l’ont noté plusieurs critiques, la structure de cette nouvelle rejoint celle d’une œuvre théâtrale dont sont parodiés les conflits traditionnels, telle une vision inversée des *comedias de honor*⁴⁰.

Didier Souiller y voit ainsi une structure « calquée sur celle de la *comedia* espagnole : division en trois journées (l’auberge de la rencontre, les premières expériences sévillanes, la réunion chez Monipodio [...])⁴¹. Vu la brièveté de l’œuvre et l’introduction de musique et de chants⁴² nous préférons y voir une sorte de « *baile entremesado* »⁴³, comme ceux situés entre deux actes de *comedia*, d’où l’impression d’absence de début et de fin véritables. Œuvre théâtrale courte comme la nouvelle, l’*entremés* est doté d’un organisme indépendant qui se suffit à lui-même et s’éclaire par lui-même. La mise en scène alternée d’entrées et de sorties se fait autour d’une porte qui sert d’interface à la maison de Monipodio et renforce l’aspect théâtral. Nous rejoignons la vision baroque du *theatrum mundi* avec ce théâtre du crime, exemple *a contrario* de l’idéal social de cette époque. Entre ordre et désordre, cette journée chez Monipodio, monde d’en bas présenté en recourant aux désignations du monde d’en haut : votre grâce, seigneur, etc. nous offre une vision somme toute comique d’un monde à l’envers. L’inversion des modes de

traitement et des statuts amplifie cette visualisation spéculaire d'un monde anti-nobiliaire, anti-courtois. Et dans le même temps, le thème de l'amitié entre les deux jeunes protagonistes renoue plutôt avec une tradition chevaleresque et rompt avec la solitude du protagoniste de la littérature picaresque. A la fin de l'œuvre, il nous est suggéré que tout revient en place pour Rinconete et sans doute pour Cortadillo, qui ne seraient alors que des picaros d'emprunt. Ces protagonistes portent leur regard critique sur cet inframonde dont ils se sont rapprochés tout en exprimant le désir final de ne pas s'y attarder, d'où une fuite annoncée telle une rédemption possible. Selon l'heureuse expression de Roger Toumson, nous pourrions à cet égard parler « d'utopie perdue », car les lois du monde réel verrouillent le projet utopique.

Plus ambiguë encore quant à notre problématique est l'absence de véritable présentation familiale qui tend d'ailleurs à une occultation volontaire et affirmée. En fait, comme nous l'avons démontré dans un article précédent⁴⁴, le déterminisme des romans picaresques est à remettre en question. Alors qu'il est coutume de dire que les picaros sont dominés par une sorte de *fatum* qui oriente leurs actions, nous avons mis en évidence combien ils revendiquent en réalité la liberté de leurs actions, leur choix de vie. Ce soi-disant déterminisme se baserait notamment sur la présentation programmatique aux premiers chapitres d'une ascendance vile. Or, dans *Rinconete et Cortadillo*, la place initiale que l'on « devrait » réserver à cette description fait défaut. Certes, nous relevons une allusion aux parents de nos protagonistes, mais brève et réalisée à contrecœur, et encore ne s'agit-il que d'une ébauche de présentation des figures paternelles, soit une généalogie doublement mutilée. Nous retiendrons les passages suivants pour Cortado : « mon père [...] est tailleur et chaussetier ; il m'a appris à découper de ces sortes de guêtres qui couvrent le devant de la jambe. [...] Je les coupe si bien, que je pourrais, en toute vérité, me faire examiner pour la maîtrise, si ma méchante étoile ne me laissait méconnu dans

un coin »⁴⁵. Présentation lacunaire redoublée quelques pages plus tard sur l'insistance de Rinconete : « mon père est tailleur ; il m'apprit son métier, et de la coupe au ciseau, mon bon naturel aidant, je vins à couper les bourses. La vie mesquine du village m'ennuya, ainsi que les mauvais traitements de ma belle-mère. Je quittai le pays et vins à Tolède exercer mon état [...] »⁴⁶. Rincón, pour sa part, tout en affirmant avoir lancé les présentations avait fort peu dévoilé ses origines et parle rapidement de lui-même : « mon père est homme de qualité, puisqu'il est ministre de la sainte-croisade, je veux dire qu'il est buldero, ou colporteur de bulles. [...] Je le servis quelques temps dans le métier, et fis si bien le compère, que je ne m'en laisserais pas revendre, pour débiter des bulles, à celui qui se piquerait de mieux s'en tirer. Mais un jour, ayant pris goût à l'argent des bulles plus qu'aux bulles elles-mêmes, je pris un sac d'écus dans mes bras, et tombai, toujours le portant, au beau milieu de Madrid [...] »⁴⁷.

Nos deux protagonistes se rejoignent dans le fait qu'ils affirment avoir appris un métier par leur père, ce qui sous-entend qu'ils ne sont pas condamnés à être des picaros... et que leur départ vers la ville et ses vices est un choix. Les origines imposent dans la veine picaresque le choix de la pègre tandis que dans *Rinconete et Cortadillo* il s'agit d'une orientation personnelle.

En effet, pourquoi refusent-ils de présenter leurs parents lors de l'interrogatoire d'entrée de Monipodio ? Aucune nécessité de cacher une quelconque infamie dans un milieu où tout est vil. Nous sommes ainsi incités à nous demander si leur famille est si méprisable que cela... Rappelons-nous le premier refus catégorique de Cortado : « elles ne sont pas de nature à se révéler publiquement »⁴⁸ jusqu'à ce que Rincón l'y oblige en dévoilant de rares aspects (réels ?) de sa propre hérédité, sûr de suivre une voie commune : « Eh bien ! repartit le grand, je puis vous assurer que je suis un des garçons les plus discrets qui se puissent trouver loin à la ronde. Pour obliger Votre Grâce à m'ouvrir son cœur et à s'en reposer sur moi, je veux d'abord lui

ouvrir le mien ; j'imagine, en effet, que ce n'est pas sans mystère que le sort nous a réunis en cet endroit, et je pense que nous devons être amis intimes, depuis ce jour jusqu'au dernier de notre vie »⁴⁹. Leur motivation serait-elle donc la même ? Il se dégage une sorte d'ennui vis-à-vis de leur milieu d'origine et une attirance, de nature livresque, un peu à l'instar du Quichotte, pour la vie picaresque et sa liberté.

Le refus de dévoiler leurs origines est catégorique face à Monipodio : « Le métier, c'est déjà dit, puisque nous paraissions devant Votre Grâce ; quant au pays, il ne me semble pas très important de le déclarer, ni les parents non plus, puisqu'il ne s'agit pas de faire une enquête pour prendre l'habit sans quelque ordre noble »⁵⁰. En dépit de l'insistance du chef des voleurs qui propose de s'occuper des âmes de leurs défunts parents, Rincón résiste en expliquant que ces derniers sont vivants⁵¹ ; élément qui contribue à insérer une nouvelle rupture avec les romans picaresques traditionnels où le gueux est un orphelin. D'ailleurs, dès le début du récit, l'emploi du présent tranchait avec les récits au passé traditionnels. Fond et forme divergent donc entre *Rinconete et Cortadillo* et les récits picaresques classiques.

À l'évidence, les origines de nos protagonistes sont occultées et leur motivation paraît d'autant plus en décalage avec celle des romans picaresques matriciels. Rincón et Cortado savent distinguer le bien du mal et apparaissent tels des pseudo-gueux qui n'appartiendraient peut-être pas réellement au monde où ils décident de vivre, soit la valorisation d'un choix à contre-courant de celui de la littérature picaresque : au désir d'« *arrimarse a los buenos* »⁵² répond dans cette nouvelle celui d'« *arrimarse a los malos* » et nous relevons donc une rupture avec l'idéal d'ascension sociale, tradition des œuvres picaresques, remplacé par une envie de profiter d'un mode de vie qu'ils envisagent comme libre, d'où un certain désenchantement devant les règles édictées par Monipodio : « J'avais pensé, reprit Cortado⁵³, que le métier de voleur était un état libre, quitte d'octroi et de gabelle [...] »⁵⁴. Ces jeux de miroirs sont d'autant plus frappants qu'ils se

retrouvent entre les nouvelles exemplaires, notamment entre *Rinconete et Cortadillo* et *L'illustre servante*⁵⁵ où évoluent deux amis et protagonistes masculins. L'un d'eux, Diego, se lance par pure attirance dans la vie picaresque : « Le premier [Carriazo] avait à peine treize ans qu'emporté par des penchants de polisson, sans qu'aucun mauvais traitement de la part de ses parents l'y forçât, et seulement par fantaisie et par goût, il lâcha, comme disent ses pareils, la maison paternelle, et s'en alla par ce monde de Dieu, si content de la vie libre, qu'au milieu des incommodités et des misères qu'elle traîne après soi il ne regrettait point l'abondance de la maison de son père. [...] Finalement, il devint si habile au métier de pícáro, qu'il aurait pu prendre une chaire dans la faculté, et en remonter au fameux Guzman d'Alfarache »⁵⁶. Or, Diego, c'est aussi le prénom de Cortado⁵⁷... et tous deux évoluent dans la ville de Tolède. Entre ressemblance onomastique et mentalités identiques, l'ambiguïté de nos protagonistes est à nouveau mise en relief. Ils ne sont d'ailleurs qualifiés de « picaros » qu'une seule fois⁵⁸ dans la nouvelle et, au début, alors que sont retranscrites les pensées de l'aubergiste et du mulétier trompé aux cartes. Cette occurrence n'apparaît pas comme une affirmation assumée par le narrateur qui préfère désigner nos protagonistes en tant que « *novatos* » ou « *nuevos* » et considère alors que leur intégration au groupe des picaros n'est en rien donnée d'avance ni définitive. D'ailleurs, la dernière page annonce une sortie de ce monde picaresque, sûre pour Rincón et sous-entendue pour Cortado (ou y restera-t-il comme Diego de *L'illustre servante* ?).

C'est pourquoi, contrairement au postulat généralement admis, nous en venons à questionner l'intégration de *Rinconete et Cortadillo* dans la littérature picaresque. Le réalisme qu'affiche cette nouvelle s'avère en effet nécessaire comme trait définitoire de la littérature picaresque, mais nous avons démontré combien il ne pouvait être qu'apparent. On pourrait même relever un certain mépris, un regard d'en haut en quelque sorte qu'ils n'ont pas encore perdu envers certains membres de la confrérie de

Monipodio et à l'encontre de Monipodio lui-même toujours présenté comme un être à la limite de l'humanité, barbare⁵⁹. En somme, étant donné que Rincón et Cortado recherchent plus un amusement qu'une transformation sociale radicale, il appert que *Rinconete et Cortadillo* manque d'utopie, d'idéal de revendication sociale. Et, même si cette nouvelle s'achève par une critique de type moralisateur comme dans le *Guzmán* : « il déplorait combien la justice était aveugle et négligente dans cette fameuse cité de Séville, puisqu'il y demeurait, presque à découvert, des gens si pernicious, si contraires à la nature même »⁶⁰, la philosophie générale transmise par cette œuvre de Cervantès relève d'une autre conception et pour le moins pas d'une utopie.

Qu'en est-il en définitive du projet de Cervantès ? Doit-on, comme S. Zimic nous y invite, voir dans *Rinconete et Cortadillo* la réutilisation d'un « modèle » picaresque, revu et corrigé afin d'atteindre la fameuse et si discutée exemplarité revendiquée par notre auteur ?⁶¹

En effet, les protagonistes de cette nouvelle ne souffrent plus de la faim, se déplacent très peu, n'ont pas de maîtres (Monipodio est plutôt un chef de bande) ni ne connaissent la phase d'apprentissage si longue chez les gueux traditionnels dont le récit est en général le rappel de leurs échecs et de l'acquisition progressive d'un savoir-faire picaresque⁶². Pour Rincón et Cortado, la vie n'a pas l'air d'être comme pour Guzman une lutte résumée par ce fameux aphorisme alémanien : « *la vida del hombre milicia es en tierra* ». La coloration picaresque s'écaille... En voulant utiliser le réalisme pour imiter l'aspect picaresque, Cervantès n'a volontairement gardé qu'une enveloppe externe (et incomplète) en changeant l'esprit, en créant alors autre chose, à la recherche d'une exemplarité plus proche de la mise en exergue de la nature humaine que des inquiétudes socio-politiques et utopiques de la veine picaresque ; laquelle participa au développement du roman et du réalisme, mais sans s'être encore défaite totalement de l'idéalisme de ses prédécesseurs, toujours en quête utopique car sans port

d'arrivée, sans retour triomphant, sans conquête « réelle » d'une place dans le topos social contemporain.

En somme, le fantasme réaliste, véritable mythologie du réel, est l'un des pivots de la littérature picaresque. Mais, le « réel » se suffit-il à lui-même ? Il semblerait qu'il soit ferment d'action, mise en exergue d'une agression potentielle envers le système aristocratique de par l'utopie qui l'accompagne, soit une poétique d'apparence réaliste et à visée utopique. Dans les nouvelles de Cervantès, nous relevons un mélange entre idéalisme et réalisme, ainsi qu'une sorte de dialogue entre certaines œuvres, mais point de choix utopique comme dans la littérature picaresque.

Alors que *Rinconete et Cortadillo* est avec *Scipion et Berganza* l'œuvre la plus clairement indexée à la veine picaresque par la critique⁶³, à l'épreuve du réalisme, nous avons voulu démontrer que de telles affirmations pouvaient s'avérer trompeuses et que Cervantès avait sans nul doute cherché à atteindre d'autres buts en faisant valoir une simple « enveloppe » réaliste d'aspect picaresque. Le narrateur nous invite à considérer que cette nouvelle pourra « servir d'exemple à ceux qui les liront avec fruit »⁶⁴. Certainement pas pour les gens d'en bas... Les lectures picaresques attirèrent semble-t-il nos deux protagonistes hors de leur espace initial vers cet inframonde. Cervantès développerait de fait un art certes en prise avec le monde contemporain, mais plutôt orienté vers les hommes et leurs quêtes personnelles que sur les idéologies de groupes.

¹ Didier Souiller, *Le roman picaresque*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1989, 1^{ère} édition 1980, pp. 17-18.

² Ortega y Gasset, *Obras completas*, II, Madrid, 1963, p. 122.

³ Voir par exemple Maurice Molho, *Romans picaresques espagnols*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1968.

⁴ Roland Barthes, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1982, pp. 83-84.

⁵ Concept qui fit couler beaucoup d'encre. Nous ne discuterons pas ici de sa légitimité et nous en tiendrons au consensus selon lequel il existe un « courant réaliste » en littérature.

⁶ *Op. cit.*, pp. 86-87.

⁷ *Op. cit.*, p. 89 : « La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le "réel" y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier [...] la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité ».

⁸ Philippe Hamon, « Un discours contraint », *Littérature et réalité, op. cit.*, p. 124.

⁹ *Op. cit.*, pp. 124-125.

¹⁰ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 148 indiquait à ce propos : « L'effet de réel n'est donc, bien souvent, que la reconnaissance euphorique par le lecteur d'un certain lexique ».

¹¹ *Op. cit.*, pp. 132-133.

¹² *Op. cit.*, p. 135.

¹³ *Op. cit.*, p. 136.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Op. cit.*, pp. 136-137.

¹⁶ Toutes les traductions en français sont tirées de : *Les nouvelles exemplaires*, traduction de Louis Viardot, Paris, Librairie Garnier Frères, [s.d], p. 43. Toutes les citations seront données également en espagnol à partir de l'édition suivante : *Rinconete y Cortadillo*, éd. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1997, vol. I, p. 195 : « *me abracé a un talego lleno de dinero de las bulas [...] y di conmigo y con él en Madrid* ».

¹⁷ *Guzmán de Alfarache*, éd. José María Micó, Madrid, Cátedra, 1994, vol. II, p.138.

¹⁸ *Rinconete y Cortadillo, op. cit.*, p. 199 : « [...] *no se pudo contener Cortado de no cortar la valija o maleta que a las ancas traía un francés de la camarada [...] le sacó dos camisas nuevas, un reloj de sol y un librillo de memoria* ». Il se trouvait dans ce bagage, et ce n'est sans nul doute point un hasard, « *un librillo de memoria* », élément qui s'inscrit tel un clin d'œil quant au vol du

travail de Mateo Alemán, de sa mémoire en quelque sorte, puisque le valencien Sayavedra, sous le pseudonyme de Mateo Luján, publia une seconde partie du *Guzmán* avant lui.

¹⁹ José Luis Alonso Hernández, « Onomástica y marginalidad en la picaresca », *Imprévue*, Montpellier, 1982, p. 205 : « [...] *no creo nada casual [...] que el libro y los héroes se llamen Rinconete y Cortadillo y no Rinconillo y Cortado, [...] Cervantes percibía bien la diferencia que había entre uno y otro ; de Rinconete sabemos que tenía buen entendimiento y buen natural, por lo que después de algún tiempo en la infamante academia de Monipodio “propuso en sí de aconsejar a su compañero no durasen mucho en aquella vida tan perdida y tan mala [...]”* » *¿ Y Cortadillo ?* » *¿ Fue aconsejado ?* » *¿ Escuchó los consejos ?* » *¿ Abandonó, como Rincón, esa vida ? Nada sabemos y lo más seguro es que continuara en ella ; su comportamiento más pícaro y hábil que el de Rincón, a pesar de ser más joven, así nos lo da a entender* ».

²⁰ *Idem*.

²¹ *Littérature et réalité, op. cit.*, p. 138.

²² *Op. cit.*, p. 139.

²³ Pour une analyse détaillée à ce sujet, voir « *Onomástica y marginalidad en la picaresca* », *op. cit.*, pp. 214-227.

²⁴ Voir à ce propos l'article de José Luis Varela : « Sobre el realismo cervantino en “Rinconete” », *Atlántida*, Madrid, 1968, 6, p. 434.

²⁵ *Littérature et réalité, op. cit.*, pp. 139-140.

²⁶ *Op. cit.*, p. 146.

²⁷ *Idem*.

²⁸ Dans le prologue des *Nouvelles exemplaires*, Cervantès s'attache à souligner l'exemplarité de ses nouvelles.

²⁹ *Op. cit.*, pp. 150-151.

³⁰ *Op. cit.*, p. 155.

³¹ *Op. cit.*, p. 156.

³² *Op. cit.*, p. 160.

³³ *Op. cit.*, p. 161.

³⁴ *Idem*.

³⁵ *Op. cit.*, p. 162.

³⁶ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 133.

³⁷ *Encyclopaedia Universalis*, pp. 264-65.

³⁸ *Op. cit.*, p. 265.

³⁹ Nous retiendrons en guise d'exemple les jeux sur les mots, comme entre « *solomíco* » et « *sodomita* » ainsi que l'utilisation d'un vocabulaire

religieux (« *cofradía* », « *congregación* », « *hermandad* », etc.) pour désigner le groupe des voleurs de Monipodio.

⁴⁰ Cf. S. Zimic, *Las novelas ejemplares de Cervantes*, *op. cit.*, p. 122 : « *la mediación de Monipodio en la riña entre la Caribarta y el Repolido hace evocar de inmediato al « rey justiciero » de la comedia nueva* ».

⁴¹ *Le roman picaresque*, *op. cit.*, p. 45.

⁴² *Rinconete y Cortadillo*, *op. cit.*, pp. 231-232.

⁴³ José Luis Varela, « *Sobre el realismo cervantino* », *op. cit.*, propose une sous-partie intitulée : « *Un entremés llamado Monipodio* », pp. 444-447. Il y voit « *un entremés de rufianes “a lo divino”* » et pense que Cervantès aurait utilisé pour l'écriture de cette nouvelle un premier écrit : *Cervantes parece haber prosificado o novelado un preexistente entremés de rufianes* », p. 444.

⁴⁴ Cécile Bertin-Elisabeth, « *Poétique de la fermeture dans le roman picaresque : un langage identitaire ?* », Actes du Colloque organisé à Nancy en 2003, 2005.

⁴⁵ *Les nouvelles exemplaires*, *op. cit.*, p. 42. *Rinconete y Cortadillo*, *op. cit.*, p. 194 : « *mi padre [...] es sastrero y calcetero, y me enseñó a cortar antiparas [...] y córtolas tan bien, que en verdad que me podría examinar de maestro, sino que la corta suerte me tiene arrinconado* ».

⁴⁶ *Les nouvelles exemplaires*, *op. cit.*, p. 44. *Rinconete y Cortadillo*, *op. cit.*, p. 197 : « *mi padre es sastrero; enseñóme su oficio, y de corte de tisera, con mi buen ingenio, salté a cortar bolsas. Enfadóme de mi madrastra. Dejé a mi pueblo, vine a Toledo a ejercitar mi oficio [...]* ».

⁴⁷ *Les nouvelles exemplaires*, *op. cit.*, p. 43. *Rinconete y Cortadillo*, *op. cit.*, p. 195 : « *mi padre es persona de calidad, porque es ministro de la santa Cruzada : quiero decir que es [...] buldero⁴⁷ [...] le acompañé en el oficio, y le aprendí de manera, que no daría ventaja en echar las bulas al que más presumiese en ello. Pero habiéndome un día aficionado al dinero de las bulas que a las mismas bulas, me abracé con un talego, y di conmigo y con él en Madrid [...]* ».

⁴⁸ *Les nouvelles exemplaires*, *op. cit.*, p. 43. *Rinconete y Cortadillo*, *op. cit.*, p. 194 : « *no son para el público* ». Il s'agit ici des qualités de Cortadillo.

⁴⁹ *Les nouvelles exemplaires*, *op. cit.*, pp. 42-43. *Rinconete y Cortadillo*, *idem* : « *Pues yo le sé decir que soy uno de los más secretos mozos que en gran parte se puedan hallar ; y para obligar a vuesa merced que descubra su pecho y descanse conmigo, le quiero obligar con descubrirle el mío primero ; porque imagino que no sin misterio nos ha juntado aquí la suerte, y pienso que habemos de ser, deste hasta el último día de nuestra vida, verdaderos amigos* ».

⁵⁰ *Les nouvelles exemplaires*, *op. cit.*, p. 55. *Rinconete y Cortadillo*, *op. cit.*, p. 213 : « *El ejercicio ya está dicho, pues venimos ante vuesa merced ; la patria no me parece de mucha importancia decilla, ni los padres tampoco, pues no se ha de hacer información para recibir algún hábito honroso* ».

⁵¹ *Les nouvelles exemplaires*, *op. cit.*, p. 56 : « - Assurément, reprit Rinconète [...] c'est là une œuvre digne du très haut et très profond esprit qu'à ce que nous avons ouï dire, seigneur Monipodio, Votre Grâce possède. Mais nos parents jouissent encore de la vie ; s'ils s'en vont avant nous, nous en donnerons sur-le-champ connaissance à cette très heureuse et très accréditée confraternité pour qu'on fasse à leurs âmes ce naufrage ou tempête [...] ». *Rinconete y Cortadillo*, *idem* : « - *Por cierto-dijo Rinconete [...] que es obra digna del altísimo y profundísimo ingenio que hemos oído decir que vuesa merced, señor Monipodio tiene. Pero nuestros padres aún gozan de la vida ; si en ella les alcanzáremos, daremos luego noticia a esta felicísima y abogada confraternidad, para que por sus almas se les haga ese naufragio o tormenta [...]* ».

⁵² *La vida de Lazarillo de Tormes*, éd. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1998, p. 15 et p. 133.

⁵³ Ce n'est sans doute pas un hasard que ce soit le plus picaro des deux qui émette ce regret.

⁵⁴ *Les nouvelles exemplaires*, *op. cit.*, p. 51. *Rinconete y Cortadillo*, *op. cit.*, p. 206 : « *Yo pensé -dijo Cortado- que el hurtar era oficio libre, horro de pecho y alcabala [...]* ».

⁵⁵ *La ilustre fregona*.

⁵⁶ *L'illustre servante*, in *Les nouvelles exemplaires*, *op. cit.*, p. 531. *La ilustre fregona*, *op. cit.*, vol. II, p. 139 « *Trece años o poco más tendría Carriazo cuando llevado de una inclinación picaresca, sin forzarlo a ello ningún mal tratamiento que sus padres le hiciesen, sólo por gusto y antojo, se desgarró, como dicen los muchachos, de casa de sus padres y se fue por el mundo adelante, tan contento de la vida libre. [...] Finalmente, él salió tan bien con el asunto de pícaro, que pudiera leer cátedra en la facultad al famoso de Alfarache* ».

⁵⁷ Cf. p. 198.

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 198. Un autre emploi du terme « *picaro* » est à relever, p. 224, mais pour désigner un autre personnage : Repolido.

⁵⁹ Cf. par exemple, pp. 211, 217 et 240.

⁶⁰ *Les nouvelles exemplaires*, *op. cit.*, p. 76. *Rinconete y Cortadillo*, *op. cit.*, p. 240 : « *exageraba cuán descuidada justicia había en aquella tan famosa*

ciudad de Sevilla, pues casi al descubierto, vivía en ella gente tan perniciosa y tan contraria a la misma naturaleza ».

⁶¹ S. Zimic, *op. cit.*, p. XXXII : « Una faceta fundamental de esta ejemplaridad [...] es el implícito y a veces muy explícito diálogo crítico que en todas las novelas se emprende con sus respectivos modelos literarios inspiradores, los cuales representan, conjuntamente, todos los tipos tradicionales de la narrativa española y europea. En esta radical confrontación con todos los postulados fundamentales de esos modelos, a menudo admirables en su particular contexto cultural, Cervantes los corrige, expurga, parodia, modifica, recondiciona y actualiza, para proponerlos, re combinados en una nueva entidad, a sus lectores como novelas cortas modernas, ejemplares ».

⁶² *Op. cit.*, p. 216 : Monipodio les dispense de l'année d'apprentissage : « [...] desde luego asentéis por cofrades mayores y que se os sobrelleve el año del noviciado ».

⁶³ Les critiques qui n'intègrent pas ces œuvres dans la veine picaresque y voient, par contre, des œuvres réalistes ; point qu'il nous semble nécessaire de nuancer fortement comme nous venons de le démontrer. Nous rappellerons par exemple l'article de Carlos Blanco Aguinaga, « Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, 1957, pp. 313-342.

⁶⁴ *Les nouvelles exemplaires, op. cit.*, p. 77. Rinconete y Cortadillo, *op. cit.*, p. 240 : « servir de ejemplo y aviso a los que las leyeren ».

Seuils de l'art entre utopie et réel

Camilla BEVILACQUA

Lorsque j'ai pris connaissance du thème de ce colloque, ma première idée a été de traiter non pas de l'utopie, mais de sa forme inversée, l'anti-utopie. Les récits catastrophiques d'un futur où les puissances mondiales auraient dissipé les ressources naturelles, provoquant l'irréparable déséquilibre de l'écosystème ou la mort de milliers d'êtres humains, me semblaient en effet plus proches de nos préoccupations actuelles que la construction d'une cité idéale. L'abondance d'œuvres littéraires ou cinématographiques récentes témoignant de cette même inquiétude me renforçaient dans l'idée que l'épaisseur et la complexité du monde contemporain avaient participé à notre vision sans issue du futur, ou plutôt qu'ils avaient ôté au futur sa possibilité de projeter un ailleurs qui ne soit pas déjà déterminé par l'actuelle configuration territoriale et politique.

L'utopie me semblait prise au piège par le réel, ainsi que ses manifestations artistiques, désormais vouées à prospecter des scénarios catastrophiques pour mieux relever le paradoxe d'une utopie perdue, ou en tout cas affaiblie, se repliant de plus en plus dans la sphère subjective de l'imaginaire, du rêve, de la rencontre amoureuse, seule promesse de libération dans un

monde si oppressant – je pense particulièrement à un film comme *Brazil*, de Terry Gilliam.

C'est à partir de ces réflexions que j'ai commencé à m'interroger sur la notion de réel, et plus particulièrement sur sa relation avec l'art. À une première vision trop contrastante, qui obligeait l'art à accepter ou à refuser en bloc le réel, je suis passée à une relation plus progressive, ayant lieu à travers des passages, des « seuils ».

L'un de ceux-ci, peut-être le plus manifeste, me semblait avoir été franchi par les avant-gardes à l'aube du XX^e siècle, au moment où elles se sont définies comme le dépassement du réel, son affranchissement ou sa négation. L'art comme conquête d'un nouveau territoire, "déterritorialisation", pour utiliser des termes deleuziens, l'art comme fondation d'un nouvel horizon du sens, comme inévitable u-topos, non-lieu non déterminé, non définissable, renvoie à l'infini vers un ailleurs – cet art qui ne reflète plus les utopies d'une société, son rêve d'évasion ou son modèle de perfection, inaugure à mes yeux l'ère d'une confrontation dialectique vis-à-vis du réel, car tantôt il prend les devants sur l'opacité de celui-ci, son non-sens, pour se charger alors du rôle de guide, de lumière révélatrice, tantôt il lui tourne fièrement le dos, pour suivre la direction contraire, celle des profondeurs de l'inconscient, de l'onirique, reflète cette fois-ci d'une réalité vécue intérieurement.

Qu'il soit un terme antagoniste ou référentiel, le réel perd dans l'art du XX^e siècle son ancienne connotation, et demande alors à être redéfini : Clément Rosset nous suggère par exemple le terme d'« insignifiance », qui fait appel à cette propriété inhérente à toute réalité, d'être toujours indistinctement fortuite et déterminée, « à la fois anyhow et somehow : d'une certaine façon, de toute façon »¹. Selon cette théorie, aucun principe ne régit le réel, aucune signification : juste une forme quelconque, quoi qu'il arrive – que cette forme soit d'ailleurs chaotique et incohérente ou alors trompeusement ordonnée et continue. Or, le propre de l'homme est d'interpréter le réel, de lui attribuer

une signification ou une valeur imaginaire, une valeur ajoutée : Platon en premier, avec la catégorie du double, aura opposé au contact rugueux, froid et solide du réel – contact que Rosset compare à celui qu'on peut avoir avec une pierre – le contact lisse, poli, miroitant des images. La pierre et le miroir, donc. Deux mondes séparés, comme le réel et ses représentations, les choses et les images.

Et pourtant il y a des situations où la pierre brise le miroir, et où l'être humain se retrouve face à face avec le spectacle de la réalité : en niant la distinction platonicienne, nombreux ont été les philosophes qui ont vu dans l'œuvre d'art cette force de révélation du réel.

Selon cette conception, qui pourrait réunir idéalement *Holzwege* de Heidegger, *Principe Espérance* de Bloch, mais aussi – et cela nous intéressera d'avantage – les travaux de Deleuze, l'insignifiance du réel ferait même de l'œuvre d'art le moyen privilégié d'une ouverture sur le sens, mais cette fois un sens inattendu et indéterminé, c'est-à-dire toujours en transformation, événementiel (tout le contraire donc du réel, qui n'est ni événement – puisqu'il n'advient pas, il est de toute façon – ni richesse de significations – puisqu'il est exactement ce qu'il paraît). Dans son évidente altérité par rapport au réel, l'œuvre d'art puise alors sa valeur de révélation ; parce qu'énigmatique, elle renvoie à l'énigme qui habite non pas dans les choses, mais les choses mêmes, leur existence. Dans ces conditions, elle ne viendrait pas fournir un sens à un réel insignifiant, mais serait elle-même, dans sa manifestation réelle et concrète, sens immanent, en rupture avec tout ce qui l'entoure et lui préexiste – d'où sa promesse de bonheur, son utopie immanente.

Deleuze ne parle pas d'autre chose lorsqu'il écrit dans *Image-Temps* : « Seule la croyance au monde peut relier l'homme à ce qu'il voit et entend. Il faut que le cinéma filme, non pas le monde, mais la croyance à ce monde, notre seul lien ». Le mot n'est pas prononcé, mais l'utopie est ici au cœur d'une réflexion sur le cinéma et l'art en général : c'est elle en effet qui restitue le

réel non pas dans son insignifiance, mais selon la foi et la croyance qu'on lui accorde : opération qui n'ajoute rien à l'« insistance » et à la « consistance » de l'œuvre (ni message utopique, donc, ni espoir de rédemption) ; la seule présence de l'œuvre est déjà utopie.

Mais il existe aussi une deuxième conception du rapport entre art et réel : celle-ci apparaît comme le contraire même du mouvement d'ouverture précédent, car en tournant de 180° sa direction, elle s'adresse maintenant à une réalité opposée, celle de l'être humain et de son inconscient. L'œuvre d'art, toujours au seuil entre cette nouvelle réalité et l'utopie, représente encore une fois l'enjeu majeur pour une révélation du sens : plus spécifiquement d'un sens souterrain, invisible, prenant toujours forme dans des œuvres concrètes.

L'hypothèse selon laquelle l'utopie serait une forme constitutive de l'inconscient n'est pas nouvelle : très souvent, à cause de son lien avec l'imaginaire et la projection de désirs, elle a été apparentée au rêve ou à la rêverie. Or, le rêve et l'utopie ne sont pas pareils, même si cette affirmation pourrait déplaire aux surréalistes. Roger Dadoun² énumère ces différences de manière éclairante – mais nous nous limitons à remarquer avec lui cette différence majeure : alors que le travail du rêve semble tout entier tourné vers la face interne de la réalité psychique individuelle, le travail de l'utopie se dessine comme un autre versant de cette même réalité, comme une puissance de l'inconscient tournée, en quelque sorte, vers la face externe de la réalité individuelle. « On y verrait un effort pour dépasser ou s'arracher à cette strate individuelle : en visant quelque chose d'universel, par un recours à la rationalité ; en visant la réalité sociale, grâce à des constructions appropriées ; en visant enfin une expression langagière claire, précise, communicable par l'écriture ».

Selon la thèse de Dadoun, l'utopie est donc générée par ce retournement vers l'extérieur, ce virage rationnel pris par l'inconscient qui, à travers son travail essentiel d'élaboration, de

construction sociale, affirme non pas tant son désir de fonder une nouvelle réalité, que la pulsion du désir en tant que tel : comme force régénératrice, créatrice, subversive.

À inverser ce point de vue on comprend encore mieux la nature de ce désir : les récits utopiques révèlent en effet des inconscients complexes, souvent traversés par la volonté de concilier les contraires, de fonder le lieu impossible du neutre, « mais le neutre comme l'écart des contradictions, la contradiction même maintenue entre le vrai et le faux (...) ; troisième terme, mais supplémentaire, et non synthétique »³, comme le dit Louis Marin dans son ouvrage fondamental sur l'utopie.

Interpréter les images de l'utopie à travers l'inconscient collectif c'est aussi l'enjeu principal de cet ouvrage unique, mélange d'urbanisme, sociologie, histoire et philosophie, qui est *Paris, capitale du XX^e siècle*. Si Benjamin y évoque l'apparition au début du siècle de nouveaux matériaux de construction, comme le fer ou le verre, c'est pour désigner là la présence d'une utopie. Il écrit en effet : « À la forme du nouveau moyen de production, qui reste d'abord dominée par la forme ancienne (...), correspondent dans la conscience collective des images où s'entremêlent le neuf et l'ancien. Ces images cristallisent des désirs, en elles la collectivité cherche tout ensemble à supprimer et à transfigurer l'inachèvement du produit social, ainsi que les défauts inhérents à l'ordre social de la production. [...] Dans le rêve où chaque époque se dépeint la suivante, celle-ci apparaît mêlée d'éléments venus de l'histoire primitive, c'est-à-dire d'une société sans classes. Déposées dans l'inconscient collectif, les expériences de cette société se conjuguent aux réalités nouvelles pour donner naissance à l'utopie, dont on retrouve la trace en mille figures de la vie [...] »⁴.

Benjamin semble ici précéder la thèse de Louis Marin selon laquelle le désir de l'utopie tend naturellement, inconsciemment, vers la figure du neutre, c'est-à-dire vers la

non-séparation des ambivalences, vers le mélange, souvent improbable dans le réel, de termes contradictoires ou différents.

Or, cette utopie comme « raison de l'inconscient », semble en nette contradiction avec l'utopie de la conception précédente, qui était plutôt un « rêve de la conscience », rendu possible par l'ouverture sur le réel en même temps que sur son double, son contre-jour, son aspect invisible.

Loin de nous l'idée de vouloir concilier deux approches si différentes – en gros, l'une de type psychanalytique ou anthropologique et l'autre d'envergure plus philosophique, voire ontologique : ce qui nous intéresse ici c'est d'analyser les enjeux esthétiques propres à chacune des deux approches, et éventuellement d'en relever quelques points communs afin de dresser un premier portrait de l'art utopique dans le monde contemporain.

Sur l'utopie comme seuil entre l'inconscient et l'œuvre d'art nous avons déjà relevé une première figure : celle du neutre. Roland Barthes, et encore plus Mario Perniola, ont rapproché cette figure à la tendance « déssexualisante » de l'art contemporain ; qu'on pense aux personnages hybrides, mi-hommes mi-machines, qui peuplent les films de Cronenberg, ou aux expériences de transformation corporelle de Orlan, le neutre semble de plus en plus fonctionner comme la forme « autre » de référence, la seule qui puisse, utopiquement, dépasser les antagonismes du genre et de l'appartenance.

De l'utopie imminente à l'œuvre, on a déjà dit qu'elle ne se manifeste que de manière événementielle, en laissant apparaître des réalités auparavant masquées. Deleuze a sans doute été l'un des premiers à avoir saisi le mouvement d'ouverture du sens propre à l'œuvre d'art : chez lui la révélation correspond si étroitement au devenir, que l'œuvre même ne peut que déterritorialiser, propulser vers des nouveaux territoires, et ainsi afficher son utopie « nomade » ou « rhizomique » en contraste avec la détermination monotone du réel.

Dès lors, le topos de cette nouvelle utopie n'est plus ce lieu double en dehors du monde, avec sa carte géographique imaginaire et son réel à venir, mais le parcours même qu'on aura choisi pour franchir les territoires du réel, que ce soit horizontalement, en arpentant et en habitant chaque heurt, chaque surface irrégulière, ou bien verticalement, en s'immergeant dans la dispersion et l'obscurité de la matière, ou encore de manière oblique, en vol plané, en construisant et en détruisant tous les obstacles devant nous.

Cette esthétique nomade de la déterritorialisation, n'est pas sans rapport avec celle du neutre : toutes les deux provoquent une perte qui est aussi une nouvelle richesse : perte du territoire, perte de l'identité, seraient alors l'égal de transition, transformation, mutation, hybridation. Des mots utopiques, ceux-ci, aujourd'hui plus que jamais.

Pour conclure j'emprunterai à Calvino, cet auteur hautement utopiste, une dernière définition de l'utopie moderne et contemporaine : « Pour ma part, je tente seulement ici de reconstruire le journal de mes rapports (essentiellement privés) avec l'utopie, en tenant compte de leurs hauts et bas. La machine logico-fantastique autonome me tient à cœur dans la mesure où (et si) elle peut servir à quelque chose d'irremplaçable : élargir la sphère de nos représentations, introduire, dans la limitation de nos choix l'«écart absolu» d'un monde conçu, dans tous ses détails, selon d'autres valeurs, d'autres rapports. En somme une utopie conçue comme une cité qui ne saurait être fondée par nous, mais devrait se fonder elle-même au-dedans de nous, se construire pièce après pièce à travers notre capacité de l'imaginer, de la concevoir jusque dans ses moindres détails ; une cité qui pourrait nous habiter – et non être habitée par nous – et qui ferait ainsi de nous les habitants possibles d'une tierce cité, autre que l'utopie et que toutes les cités bien ou mal habitées d'aujourd'hui, une tierce cité née du heurt entre les nouveaux conditionnements, intérieurs et extérieurs »⁵.

Cette définition réunit à mes yeux les deux conceptions que nous avons essayées de dégager – il paraît d'ailleurs que c'est là le privilège du grand art par rapport à la philosophie, celui de faire comprendre sans avoir besoin d'expliquer.

Par rapport à notre première vision, pour le moins pessimiste, de l'utopie dans le monde contemporain, l'utopie née du heurt entre conditionnements extérieurs et intérieurs dont nous parle Calvino, correspond aux seuils que l'art traverse dans ses propres parcours vers le réel ou l'inconscient : seuils qui maintenant sont à interpréter comme le dépassement des limites, des territoires, des distinctions, comme la chance que l'art nous offre de retourner l'ancienne soumission de l'utopie au réel en émergence de nouvelles entités où les deux termes seraient en continuel échange, en dialogue infini.

¹ Clément Rosset, *Le réel, traité de l'idiotie*, Paris, Editions de Minuit, 2003, p. 13.

² Roger Dadoun, *Utopie, haut lieu de l'inconscient*, Paris, Sens & Tonka, 2000.

³ Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Editions de Minuit, 1973, p. 21.

⁴ Walter Benjamin, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2000. p. 47.

⁵ Italo Calvino, *La Machine Littérature*, Paris, Seuil, 1993, pp. 185-186.

L'œuvre d'art totale, une utopie ? Utopie et œuvre d'art totale

Lise BROSSARD

Pourquoi le concept d'œuvre d'art totale s'est-il imposé dans cette réflexion sur l'utopie ? Plusieurs raisons à cela. Depuis quelques mois en effet, mes investigations, à propos des confrontations des formes sonores et visuelles dans les arts plastiques du XX^e siècle, m'ont amenée sur les terrains de l'œuvre d'art totale souvent associée à l'utopie.

« Utopie » et « œuvre d'art totale » ont fait l'objet de nombreuses études et recherches. Les contraintes matérielles de cette communication m'ont incitée à faire des choix qui pourront apparaître comme réducteurs...

Dans un premier temps, nous tenterons de préciser les acceptions retenues pour ces deux concepts, utopie et œuvre d'art totale. Puis, en quoi ce concept d'œuvre d'art totale est-il porteur d'utopie ? Et, à partir de deux entreprises artistiques comment ce concept mûrit et se concrétise à l'initiative non pas de musiciens mais d'artistes venant d'univers différents, Gustave Klimt et Kasimir Malevitch, au tout début du XX^e siècle.

Ce terme d'« utopie » sous la plume de musicologues, de critiques, voire d'artistes recouvre souvent le sens courant d'impossible ou de chimère¹. Ne peut-on pour autant adopter, le temps de cet exposé, le sens que lui attribuaient son créateur Thomas More², au XVI^e siècle, et les auteurs qui l'adoptèrent c'est-à-dire celui d'élargir le champ du possible ? Souvent cette littérature évoque des lieux fictifs, des situations imaginaires où l'exploration fait partie du voyage et l'issue en constitue un idéal.

L'exploration est bien ce qui nous relie aux territoires des artistes, *terra incognita* s'il en est ! Dans ce continent inconnu explorons, à la suite de quelques artistes, ce territoire envisagé comme utopique qu'est l'œuvre d'art totale.

Comment apparaît cette notion ou ce concept d'œuvre d'art totale ? Si l'on se réfère, entre autres, au colloque qui a eu lieu en 2004 « L'œuvre d'art totale, un simple décor ? »³, ce terme *Gesamtkuntwerk* prend une dimension particulière avec Richard Wagner.

Littéralement, *Kunstwerk* se traduit par « œuvre d'art » et, *gesamt* par « total, entier, complet, global, etc. ». De façon implicite, ce mot sous-entend une idée de communauté, de réunion des arts, de fusion des moyens et/ou de réunion d'artistes dans un but commun. En soi, il y a déjà un défi puisque depuis Lessing les arts s'étaient vus attribuer des territoires bien distincts.

C'est dans le « Programme » de 1846 présentant la IX^e *Symphonie* de Beethoven, que Richard Wagner emploie pour la première fois le terme de « musique absolue »⁴.

Puis, alors qu'il se trouve en exil à Zurich, déçu après avoir participé à la révolte réprimée de Dresde, Wagner se consacre à des écrits théoriques où il reprend cette expression et la développe en tant que concept dans *L'Œuvre d'art de l'avenir*⁵. Pour lui, « L'égoïsme des arts doit être vaincu et remplacé par leur communisme »⁶ à l'exemple du drame grec où les arts semblent se conjuguer pour atteindre le même but.

Wagner formule l'idée de réunir une pluralité d'expressions artistiques dans un projet esthétique fort, le « drame intégral » comme œuvre d'art totale qui réunit bien une pluralité au sein d'une unité. D'abord la danse, la musique, la poésie dont la dimension est le temps, auxquelles s'ajoutent les arts de l'espace : l'architecture, la peinture et la sculpture. Tous les arts, comme les humains, doivent vaincre leur égoïsme et œuvrer dans un désir commun. Pour Wagner, le *Gesamtkunstwerk* s'accomplit au théâtre, il conçoit l'opéra comme une dramaturgie sacrée⁷ : chant, musique, danse, poésie et arts plastiques sont mêlés de façon indissociable. De plus, pour mettre les spectateurs en prise directe avec cette mystique lyrique, il plonge la salle, jusqu'alors éclairée *a giorno*, dans le noir et fait disparaître l'orchestre dans une fosse.

Déjà, à la fin du XVI^e siècle, la *Camerata* florentine, cercle de poètes fondé d'après le modèle de l'académie antique, élabore l'idée d'un spectacle total faisant revivre la tragédie grecque et aboutit à ce que l'on appelle aujourd'hui « l'opéra »⁸ ; l'*Opera* est conçu à ce moment-là comme une ré-animation de la tragédie antique, imaginée comme entièrement chantée et dansée. Telle est l'idée que l'on se faisait alors du drame grec : une pluralité de langages et une multiplicité d'expressions dans une unité religieuse.

Mais, en ce milieu de XIX^e siècle, cela n'est plus le cas. L'opéra se développe sur des rivalités, des découpages et des hiérarchies entre la voix qui porte le texte (le récitatif sans accompagnement instrumental), les morceaux de bravoure de l'orchestre qui prend le dessus, etc. pour n'être plus, comme le déplore Wagner, qu'un divertissement bourgeois. Aussi, à son tour veut-il revenir aux sources, faire revivre le drame antique pour qu'il devienne l'œuvre d'art totale de l'avenir. Est-ce là une utopie ?

Dans cette conception de l'œuvre d'art totale apparaît le nécessaire franchissement des limites, de l'unité de chacun des genres pour une totalité, celle de l'œuvre. Cette conception

s'oppose à l'idée classique de la limite et de la spécialité des genres ; on peut se souvenir que pour les anciens le mélange des genres, l'hybride est souvent synonyme de monstrueux. C'est sans doute cette idée de mélange, de fusion qui va séduire les modernes et déborder à la fois le XIX^e siècle et le champ de l'opéra, pour féconder le champ des arts plastiques et du spectacle populaire⁹.

Si Wagner réussit d'une certaine façon cette fusion jusqu'à lui imparfaite dans le domaine de l'opéra classique qu'en est-il des autres domaines ?

En 1897, à Vienne, un groupe d'artistes protestataires¹⁰, dont faisait partie Klimt, lassés du jury rétrograde du *Kunstlerhaus*, décident de démissionner pour fonder la Sécession Viennoise. Gustav Klimt en devient le président. Ce mouvement a pour but de revivifier le monde des Arts, de promouvoir les œuvres de ses membres et de réformer les politiques d'expositions.

Le terme de Sécession apparaît avec et dans le premier numéro de leur revue *Ver Sacrum* (*Le Printemps sacré*). Ils adoptent ce terme pour se démarquer de l'art officiel. En France les artistes qui ont voulu faire de même choisissent le terme d'Indépendants (treize ans plus tôt).

A la suite de Jean Clair nous pouvons constater qu'une guerre d'indépendance n'est pas une guerre de Sécession¹¹... La première se passe entre deux pays étrangers et la victoire s'obtient contre la tutelle d'une autorité extérieure. La seconde (la Sécession) se livre à l'intérieur des frontières d'un même pays ; guerre plus ou moins civile dont l'enjeu est de créer son propre contrat. Loin de faire table rase du passé, les artistes de la Sécession vont plutôt se positionner de façon critique par rapport à lui, afin de lui donner un sens nouveau. Leur programme est celui de l'Art Nouveau, avec le désir de créer un art de synthèse des différentes disciplines artistiques, abolissant ainsi toute forme de hiérarchies.

En 1870, dans son essai consacré à Beethoven¹², Wagner remarque que dans cette œuvre « chaque partie d'accompagnement, chaque signe rythmique, et même le silence »¹³ participent à son unité et de fait, Beethoven rejette la forme sonate au profit de la continuité de la mélodie. C'est l'unité de l'œuvre qui dicte en quelque sorte la forme.

Jean-Paul Bouillon précise à ce sujet toute l'importance de ce texte pour les artistes de l'Art Nouveau pour qui « l'œuvre d'art totale ne résultera pas de l'imitation réciproque des arts, mais de la "coïncidence" du travail spécifique de leur forme »¹⁴.

En 1902, Klimt et les artistes de la Sécession vont chercher à concrétiser cette synthèse des arts pour la XIV^e exposition du groupe¹⁵. Cette synthèse se fera dans ce que Ernst Stöhr nomme « le meilleur de ce que les hommes de toutes les époques ont pu offrir : l'art du Temple (*Tempelkunst*) »¹⁶. Un Temple de l'art « au service de l'idée d'espace » précise-t-il, où pour l'occasion les peintures, sculptures et objets seront présentés dans un ensemble unitaire.

Qui dit temple pense divinité. Dans ce temple de l'art, une figure s'impose aux artistes : celle de L. V. Beethoven. Ils reconnaissent en lui un novateur¹⁷, un génie dont l'œuvre exalte l'amour, le sacrifice capable d'apporter à l'humanité son salut et son esprit républicain¹⁸. Sa IX^e *Symphonie* exalte implicitement un espoir de liberté par les paroles du finale empruntées à l'*Ode à la Liberté* de Schiller. Ce poème écrit vers 1793 fut censuré, l'esprit de la Révolution française était trop proche : Schiller le nomma l'*Ode à la Joie*... Lorsque Beethoven reprend ce poème en 1824, Maeternick dirige l'Allemagne. Ce dirigeant n'est ni un modèle de tolérance ni un modèle de liberté d'expression et, Beethoven fera entonner aux chœurs et aux solistes les paroles de l'*Ode à la Joie*...

Au-delà de Beethoven, ou par-delà Beethoven c'est aussi la musique, art du temps, qui sera présente dans ce temple de l'art. Joseph Hoffmann qui organise l'architecture intérieure du Palais de la Sécession pour cette manifestation, va moduler

l'espace vide de l'architecture brute autour de la sculpture de Max Klinger représentant Beethoven (jeune, torse nu, le poing droit serré et le regard dirigé vers le lointain), assis sur un trône de pierres polychromes¹⁹.

Gustav Klimt réalise dans ce lieu une frise qui se développe sur plus de trente-quatre mètres de longueur. Le programme iconographique, la forme en trois parties²⁰ sont issus de l'écoute de la *XI^e Symphonie* de Beethoven interprétée par R. Wagner. La frise se situe dans la salle à gauche de l'entrée, le parcours de l'exposition est pensé à partir et autour de la sculpture de Klinger afin que le spectateur participe, à son tour, à l'ensemble par son déplacement. La frise se situe en haut des murs puisque certains s'ouvrent sur la pièce centrale afin de laisser voir la sculpture de Klinger.

Cependant, Klimt par l'organisation formelle de la frise, alternance de groupes de figures chargés²¹ et de motifs éthérés²², porte un éclairage différent (de celui de Klinger) sur Beethoven. Il consacre deux pages du catalogue pour commenter son parti pris²³. La Frise se termine sur « Joie, belle étincelle des dieux (*Freude, schöner Gotterfunken*) » et « Ce baiser au monde entier (*Diesen Kuss der ganzen Welt*) » deux vers de l'*Ode à la Joie* de Schiller repris dans le finale de la *IX^e Symphonie*. Klimt est proche, dans ce programme, du commentaire que rédige Wagner dans la présentation de la *IX^e Symphonie* qu'il interprète à Dresde en 1946, donnant un nouveau souffle à cette œuvre. Pour Wagner, en effet, le premier mouvement est un « combat [...] de l'âme luttant pour la joie contre l'oppression de cette puissance ennemie qui se place entre nous et le bonheur terrestre »²⁴, c'est ce combat qui détermine le point de vue exprimé par Klimt sur l'ensemble des trois panneaux.

Le 15 avril 1902, le projet d'œuvre d'art totale s'accomplit lorsque, dans l'espace du temple, retentit le finale de la *IX^e Symphonie* sous la direction de Gustav Mahler. Le spectateur est, l'espace d'un instant, immergé dans l'image et le son. L'espace comme le spectateur deviennent le réceptacle de cette synthèse

des arts voulue par les artistes de la Sécession. A ce moment-là, musique et arts plastiques ne font plus qu'un dans la communion de l'instant.

Pour terminer cette première partie, deux remarques. Ce désir d'œuvre d'art totale où les arts plastiques et décoratifs, c'est-à-dire arts majeurs et mineurs, unis et au même niveau, invitent la musique à ne faire qu'un avec eux, se réalise en dehors du théâtre et du drame lyrique. La deuxième remarque est pour souligner le caractère éphémère de la manifestation, équilibre magique entre matériel et immatériel. Caractère utopique ? Difficile à formuler. Cependant cette idée d'œuvre d'art totale va faire son chemin, et c'est dans un contexte bien différent mais tout aussi exaltant que l'on va la retrouver dans la Russie des années 1910.

Dans ces années-là, la Russie est agitée par un certain nombre de jeunes artistes prêts à en découdre avec l'ordre établi pour renverser un enseignement de l'art qu'ils jugent académique et sclérosé. Certains vont faire des séjours plus ou moins longs à Paris, Berlin ou Munich²⁵ et revenir avec la conviction de promouvoir un art nouveau. Ceux qui ne voyagent pas, tel Malevitch, peuvent voir le travail des artistes étrangers grâce aux collectionneurs russes amateurs de peinture occidentale. Morozov ou Chtchoukine notamment apprécient et achètent des toiles des Nabis, de Gauguin, des Fauves, de Cézanne, Matisse et Picasso entre autres.

Cette découverte renforce le désir d'un renouvellement total ancré d'une part dans les recherches de ces avant-gardes historiques et d'autre part dans la culture russe (traditions populaires du loubok, art des icônes, etc.). Ils se réclament « aveniriens » et « aveniristes » qui pourraient se traduire par gens de l'avenir ou futuristes, ils utilisent le scandale²⁶ pour rameuter le public et veulent changer les règles de la société. Vaste programme qui s'inscrit dans une optique révolution-

naire. Les « aveniristes » ont pour cible la revue *Apollon* qui défend l'esthétique symboliste.

Frédéric Valabrègue²⁷ note qu'une des particularités des aveniristes est d'avoir placé la question du langage au centre de leurs préoccupations. La poésie a toujours été très populaire en Russie et Malevitch se trouve entouré d'un certain nombre de poètes : V. Maïakovski, D. Bourliouk, Kroutchonych²⁸ et sa compagne Olga Rozanova, etc. De plus, on note aussi dans son entourage le linguiste Roman Jacobson, Viktor Chlowski et Vélimir Khlebnikov mathématicien de formation qui a eu comme professeur Vassiliev adepte des thèses de géométrie non-euclidienne du mathématicien Labotchevski. Khlebnikov effectue un double travail sur la racine des mots et sur les sons, il est à l'origine de ce qu'il nomme le « sdvig »²⁹ (déplacement ou glissement).

En 1913, Malevitch engage ses recherches dans ce qu'il nomme le cubo-futurisme. C'est à ce moment-là que le projet d'un opéra voit le jour en réponse à une commande de l'Union de la Jeunesse à A. Kroutchonykh.

La Victoire sur le soleil, opéra « aveniriste » se présente comme une « expérience d'œuvre d'art totale » à laquelle collaborent Mikail Matiouchine, pour la musique, Alexei Kroutchonykh pour la rédaction du livret et l'interprétation, de Vélimir Khlebnikov pour le prologue et Casimir Malevitch pour les costumes et décors. Pour la première fois, Malevitch utilise un carré noir pour le costume du Fossoyeur ; dans la toile peinte du quatrième tableau où le soleil est éclipsé par ce même carré et enfin dans le cinquième tableau, le rideau de scène est constitué d'un carré noir coupé en deux dans la diagonale.

La représentation de l'opéra a lieu, le 3 décembre 1913 au théâtre du Lunapark à Saint-Pétersbourg à l'initiative de l'association Union de la Jeunesse, animée par Mikail Matiouchine. En quoi cette œuvre relève-t-elle à la fois de l'utopie et de l'œuvre d'art totale ?

Du côté de l'utopie, on peut placer leur intérêt pour les thèses du physicien et écrivain Piotr Ouspensky qui fit paraître *La 4^{ème} dimension* en 1909. En 1911-1912, Matiouchine et sa femme Gouro travaillent à un article sur le sens de cette 4^e dimension. Ouspensky associe à la 4^e dimension l'intuition, Frédéric Valabrègue dans son ouvrage sur Malévitch³⁰ précise « une intuition prête à faire éclater un espace aussi étouffant que la vieille caverne platonicienne ». Le thème de la 4^e dimension appartient au domaine de l'utopie, intangible, impalpable, pure spéculation ? Pourtant cette recherche est partagée, à la même époque, par le groupe de Puteaux autour de Marcel Duchamp. Ce dernier si l'on en croit ses exégètes, fut un fervent lecteur de Gaston de Pawlowski qui fit paraître dans *Comœdia*, le journal qu'il dirigeait, différents récits (« Etrange voyage », « Contes futurs », « Récits des temps surhumains », etc.) qui trouvent un fondement rationnel dans les théories des lois sur la relativité, publiées depuis peu par Poincaré et Einstein. Jean Clair fut un des premiers à signaler le rapport existant entre le *Grand Verre* et *Voyage au pays de la 4^e dimension* toujours de Gaston de Pawlowski. *Voyage au pays de la quatrième dimension* se situe à mi-chemin entre le roman d'anticipation et l'essai sur les mœurs, il relève aussi du conte philosophique, mais il s'agit en fait d'une pure science-fiction.

Pawlowski écrit : « Qu'entendons-nous en effet par 4^e dimension ? Le symbole nécessaire d'un inconnu sans lequel le connu ne pourrait exister. La 4^e Dimension, [...] est une inconnue providentielle, une variable : le temps »³¹.

Mais, les artistes russes ont une conception différente. C'est Khlebnikov qui aurait initié Malevitch à une autre idée de l'espace-temps.

On retrouve cette thématique dans la *Victoire du Soleil*, l'histoire est celle d'un groupe d'Hercules aveniristes qui se libèrent de l'attraction terrestre au moment où disparaissent les repères conventionnels de l'espace et du temps. Pour arriver à leur fin, il leur faut arracher le soleil au ciel.

Pour ce qui est de la musique il n'en reste aucune trace... Pour les décors et les costumes, il reste les dessins et esquisses de Malevitch. L'œuvre est élaborée en commun durant l'été 1913, Matiouchine écrit « Kroutchonykh, Malevitch et moi-même travaillions ensemble. Et chacun d'entre nous, avec les facultés d'expression qui lui étaient propres, parlait aux autres de ce qu'il avait entrepris et tentait d'en clarifier l'objectif. L'opéra a grandi grâce aux efforts de toute la collectivité à travers les mots, la musique et l'image spatiale de l'artiste »³².

Dans la *Victoire sur le Soleil*, le sujet remet en cause l'esprit de rationalité qui domine le réalisme. Cette fable cosmique a pour enjeu la libération des préjugés concernant la beauté ou l'excellence de la nature. Le soleil est trompeur. On retrouve des personnages allégoriques : le Sportif, le Costaud ou l'Hercule aveniriste, tous ont un air de bateleur, harangueur de foire. Le personnage le plus important est celui du Voyageur, interprété par Kroutchenykh qui est un hommage au poète et aviateur Vassili Kamenski considéré comme l'idéal aveniriste. Le dernier tableau met en scène l'accident d'avion qui faillit lui coûter la vie en 1911. L'aviateur tel un chevalier du futurisme se trouve propulser dans une autre dimension. Cette nouvelle dimension est accessible grâce à sa monture : l'avion. Celui-ci est à la fois une exaltation de la machine par sa perfection technologique et l'image comme le précise F. Valabrègue « d'une nouvelle conscience scientifique, celle de la quatrième dimension [qui] doit permettre aux artistes d'aller vers des formes inconnues que leurs yeux ne pourraient jamais rencontrer sous la lumière du jour »³³.

Derrière l'intrigue, capturer le soleil, l'empêcher de diffuser la lumière du jour lui qui n'éclaire que des ombres, se cachent, entre autres, une attaque en règle de la revue *Apollon* et l'idée de ne plus se laisser tromper par le monde des apparences véhiculée par la peinture occidentale.

Mais ce programme ambitieux ne va pas se dérouler comme prévu. Deux mois avant la représentation, le budget

s'avère insuffisant. Aussi, le projet devra se passer de chanteurs professionnels, le reste de la troupe est assuré par des étudiants. Sur un chœur de sept personnes, seuls trois savent chanter ; l'orchestre est réduit à un piano... Le seul point positif est que le théâtre du Luna Park a un appareillage de projecteurs efficace. Et ce détail va prendre toute son importance lorsque Malevitch va utiliser la lumière comme un élément à part entière dans le dispositif scénique. F. Valabrègue rapporte les propos de Bénédict Livchits qui sont d'une importance capitale pour comprendre le rôle que va jouer la lumière : « Dans une nuit de création du monde, les tentacules des projecteurs extrayaient par parties tantôt un objet, tantôt un autre et le saturant de lumière, lui communiquaient la vie. [...] L'innovation et l'originalité du procédé de Malevitch consistaient avant tout en l'utilisation de la lumière comme principe créant la forme et légitimant l'existence des choses dans l'espace. [...] Dans les limites de la boîte scénique, la stéréométrie picturale prenait naissance pour la première fois [...] »³⁴.

En reprenant l'idée de *Gesamtkunstwerk*, les Aveniristes arrivent, dans cet opéra à une fusion du son, du texte et de l'image fédérée par le thème de la Victoire. Ce que Malevitch complète par le rôle tout à fait nouveau donné à la lumière. Si jusque-là, la lumière servait à éclairer ou créer un peu de mystère, elle devient tout d'un coup un élément constituant de l'œuvre, sculptant à la fois l'espace et les corps animés ou non qui le composent. Par nature immatérielle, la lumière renforce l'immatérialité de l'espace mais aussi l'immatérialité des mots de Khlebnikov ou celle des corps géométrisés dessinés par Malevitch lui-même. Ce jeu de lumière tel que décrit par Livchitz donne l'illusion d'être dans un autre espace-temps. L'œuvre d'art totale ainsi réalisée annonce l'immatérialité de l'œuvre faite uniquement de son et de lumière comme les *Polytopes*³⁵ et *Diatopes* de Xénakis, structurés par la lumière et le son à la *Dream House* de la Monte Young et Marianne Zazeela, entre autres.

Deux remarques pour terminer, concernant la *Victoire sur le Soleil* et la *Frise Beethoven*. Ces deux tentatives ont été porteuses d'espoir de changement, elles ont été pensées dans un esprit de complémentarité et d'égalité des arts entre eux, qu'ils soient arts de l'espace ou arts du temps, arts majeurs ou mineurs, populaires ou élitistes. Peut-être l'utopie réside-t-elle dans cet esprit d'ouverture, de tolérance et d'un possible « nouveau » à trouver, à venir ?

Que ce soit pour faire revivre la tragédie antique, utopie de cette recherche d'un monde disparu – comment faire revivre une totalité à partir de fragments de textes et de bas-reliefs ou fresques antiques... ? –, ou que ce soit pour rompre avec le passé, ces deux manifestations ouvrent la voie à ce qui nous est assez familier aujourd'hui, en tant qu'œuvre d'art totale, que ce soit le cinéma ou les grands spectacles de sons et lumières. Quant au domaine purement artistique, l'œuvre d'art totale abolissant les frontières entre les arts est une idée bien présente depuis la modernité jusqu'aux démarches contemporaines, depuis les avant-gardes historiques, jusqu'aux années 1960 avec l'arrivée de l'art vidéo (de Nam June Paik à Matthew Barney), dans l'art de la performance comme dans les happenings, etc. Jusqu'à aujourd'hui la liste d'œuvres d'art totales travaillées par l'utopie est longue et, chacun suivant ses expériences pourra la compléter.

¹ « Utopie lat. mod. *utopia* (Th. Morus, 1516) du lat. forgé sur le gr. *ou* “non” et *topos* “lieu” : “en aucun lieu”. 1 *L'Utopie* : pays imaginaire où un gouvernement idéal règne sur un peuple heureux. [...] Conception ou projet qui paraît irréalisable. ⇨ chimère, illusion, mirage, rêve, rêverie ». *Le Nouveau Petit Robert*, éd. 1993.

² Thomas More, *Utopia*, 1516 (nom d'une île située littéralement « en aucun lieu »). Bibliothèque nationale de France, exposition « Utopie, la quête de la société idéale en occident », juin 2000. Site : <http://expositions.bnf.fr/utopie>

³ Colloque « L'œuvre d'art totale, un simple décor ? », organisé en 2004 par Thierry Chabanne (ENSAB) et Jean-François Poirier (écrivain-traducteur) à l'École Normale Supérieure, Paris.

⁴ Wagner alors chef d'orchestre du Grand Théâtre de Dresde décide de monter la IX^e *Symphonie* de Beethoven, à cette occasion il rédige un *Programme* pour guider les spectateurs en restant assez proche des propres notes de Beethoven rédigées en 1823-24. Cité par Jean-Paul Bouillon, *Klimt : Beethoven*, Genève, Skira, 1986-88, p. 88.

⁵ Richard Wagner, *L'œuvre d'art de l'avenir (Das Kunstwerk der Zukunft)*, 1849-1850.

⁶ R. Wagner, Programme de 1846, cité par J.-P. Bouillon, *Klimt : Beethoven*, *op. cit.*, p. 88.

⁷ cf. Les quatre opéras de l'anneau du Nibelung.

⁸ *Opera* en italien mot féminin veut dire œuvre.

⁹ Le cinéma est l'exemple même d'une œuvre d'art totale et d'un spectacle populaire.

¹⁰ Ils sont une quarantaine environ dont les peintres G. Klimt, Carl Moll, Koloman Moser, Alfred Rolle ; les sculpteurs et architectes Otto Wagner, Josef Maria Olbrich, Josef Hoffmann, etc.

¹¹ Jean Clair, « Une modernité sceptique », catalogue *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse*, Paris, éd. Centre Pompidou, 1986, p. 47.

¹² Richard Wagner, *Beethoven*, 1870. Cité par Jean-Paul Bouillon, *op. cit.*, p. 26.

¹³ Cité par Jean-Paul Bouillon, *op. cit.*, p. 89.

¹⁴ *Idem, ibidem.*

¹⁵ Exposition qui s'est tenue du 15 avril au 27 juin 1902.

¹⁶ Ernst Stöhr, texte liminaire de l'exposition, cité par J.-P. Bouillon, *op. cit.*, p. 11).

¹⁷ Beethoven bouscule certaines conventions d'écritures musicales, notamment dans la forme.

¹⁸ Cf. *Fidelio*, la V^e *Symphonie* entre autres sont imprégnés de ses idéaux de liberté, de fraternité et d'amour de l'humanité.

¹⁹ Max Klinger travaille à cette sculpture qui mesure plus de trois mètres de hauteur, pendant plus de quinze ans, elle est conservée à Leipzig.

²⁰ Un panneau central de 6 m 30 et deux panneaux latéraux de 13 m 92 chacun.

²¹ Entre autres : groupe de six personnages « les souffrances de la faible humanité » ; au centre, celui des « puissances ennemies » : *les trois gorgones, filles du géant Typhée et, derrière elles, la maladie, la folie et la mort...* ; à droite, « Les arts »/ L'hymne à la joie, le chœur des anges du Paradis : « Joie, belle étincelle des dieux / *Ce baiser au monde entier* ».

²² Les *Figures flottantes* guident le spectateur dès l'entrée et font le lien entre les panneaux en se répétant tel un leitmotiv. Elles sont aussi espace de respiration comme le silence peut l'être à la musique.

²³ J.-P. Bouillon, *op. cit.*, p. 24.

²⁴ R. Wagner, cité par J.-P. Bouillon, *idem*, p. 26.

²⁵ Les frères Bourliouk sont à Paris et Munich en 1903 ; 1908, Alexandra Exter est à La Grande Chaumière à Paris ; 1906, Larionov et Gontcharova sont à Paris ; etc.

²⁶ Ils se peignent la figure en rouge, Maïakovski arbore blouse jaune et chapeau haut de forme. Une cuillère en bois sur la poitrine constitue le signe de ralliement des aveniristes.

²⁷ Frédéric Valabrègue, *Kazimir Sévérinovitch Malévitch*, Images En Manœuvres Editions, 1994, p. 56.

²⁸ Kroutchenykh est l'auteur de la langue *Zaoum'* (trans-mental), fruit de l'expérimentation linguistique du futurisme russe.

²⁹ Le *svig* est un phénomène phonétique qui permet de changer le sens d'un mot en fondant la fin d'un mot et le début du mot suivant. Catalogue *Futurisme et Futurismes*, éd. Gruppo Editoriale Fabbri, 1986, p. 197.

³⁰ Images En Manœuvres Editions, 1994, p. 51.

³¹ Gaston de Pawlowski, *Voyage au pays de la quatrième dimension*, Paris, Fasquelle, 1962, p. 12.

³² M. Matiouchine, *La voie créatrice de l'artiste*. Section des manuscrits de la maison Pouchkine de Saint-Petersbourg. Souvenirs inédits. Recueilli par Evguéni Kovtoun. Traduit par Valentine et Jean-Claude Marcadé. Cité par F. Valabrègue, *op. cit.*, p. 68.

³³ F. Valabrègue, *op. cit.*, p. 70-71.

³⁴ B. Livchitz, *L'archer à l'œil et demi*. Traduit, préfacé et annoté par Emma Sébald, Valentine et J.-C. Marcadé, Lausanne, Suisse, L'Âge d'Homme, 1971, cité par F. Valabrègue, *idem*, p. 71.

³⁵ Xénakis, *Polytopes* (1967-1978), spectacle électronique, où la lumière est prise comme matière de la sculpture de l'espace ; littéralement *polytope* signifie « plusieurs lieux » = superposition de différents espaces : son, lumière, architecture, couleurs.

Le jardin créole, utopie ou réalité ?

Alexandre P. CADET-PETIT

Sur le papier et dans la culture antillaise le terme « jardin » est vaste. Or l'adjectif créole qui s'étend au plan des idées d'aujourd'hui, complexifie le thème de l'exercice. Il est par conséquent possible que certains aspects du thème choisi puissent sembler tirés par les cheveux. Il est aussi vrai que peu de documents viendront étayer les idées suivantes. On y verra peut-être une part de fantasmes sinon un genre d'utopie, celle-ci pourtant localisable par des coordonnées géographiques et donc parfaitement visible, de sorte que les lecteurs ne se sentiront pas du tout plongés dans le rêve absolu. Les pistes que j'aborderai découleront d'une part, de ce qui, dans la période esclavagiste, me semble avoir été une utopie et qui d'autre part, demeure aujourd'hui un marqueur culturel, social et micro-économique aux Antilles, sous la même appellation : le jardin.

Le titre de la communication fait référence au jardin créole. Mais je vais d'abord tenter de respecter l'incontournable temporalité de ce lieu incongru, parce que redoutable par le passé et vénéré aujourd'hui, une fois transmis par la culture. Le jardin créole vient donc d'avant l'abolition. Le nom désigne des

lieux divers. Le plus large serait : partout où le colon travaille la terre sucrière. Un véritable crève-cœur. Ensuite vient le jardin vivrier attaché à la maison du maître. On lui doit plusieurs espèces végétales importées par le colon et en l'état présentes ou créolisées, hybridées, de nos jours. Enfin, le jardin est aussi l'espace concédé aux esclaves par le maître, non par bienveillance, mais pour éviter d'avoir à les nourrir. Un lieu-laboratoire où prospéreront d'avantage qu'ailleurs un certain nombre d'espèces nourricières endémiques des populations caraïbes, d'Afrique et plus tard d'Inde. Aussi pour mettre à jour quelques différences avec ce qui se passe de nos jours, nous appellerons l'espace anciennement concédé aux esclaves, le « jardin nègre ». C'est donc le point de départ de cette communication. Globalement on peut le situer dans une période qui va du début de l'économie de plantation basée sur l'exploitation esclavagiste, jusqu'après 1848, date de l'abolition. A partir de ces cadres géographiques, culturels et fonctionnels, nous chercherons à examiner la situation particulière de ce que j'ai appelé le jardin nègre, en procédant à une audacieuse tentative : jeter un pont entre certaines définitions courantes attachées aux utopies et le jardin nègre du plein esclavage.

Ensuite on en viendra au jardin créole d'aujourd'hui. On va tenter de voir en quoi, tant le jardin nègre que ce qu'il en reste de nos jours, auxquels je trouverai quelques accents libertaires, répondent aux codes d'une « esthétique par nécessité, plutôt que par choix », pour reprendre l'expression du grammairien Charles Nodier¹. Et pour faire très court, nous soumettrons rapidement à votre réflexion certains traits esthétiques, certains mythes, des attitudes ou convictions de la société créole qui s'attachent « au lieu jardin », lequel garde encore de nos jours des traces évidentes de sa situation initiale de non-lieu, à qui sait le voir dans les fonds reculés, encore souvent usurpés par les campagnards.

Toutefois, j'ai aussi envie de sortir le terme même d'utopie du paradoxe de la chose à la fois imaginée et non imaginable, de

dire en sorte que l'utopie peut manifestement être sortie des limbes de la loufoquerie où certaines définitions la plongent, au point qu'il existe souvent un abîme entre utopie et pratique, dans le débat courant.

Le jardin nègre, une utopie pirate ?

La fin d'un bon repas amenant toujours des rôts de satisfaction à la bouche d'un colon replet, pour vous mettre pareillement en bouche l'ambiance de ces temps reculés, un extrait du journal du colon Pierre Dessalles² : « Mercredi 23 août 1848 [3 mois après l'abolition]. Le soleil était sur le morne depuis plus de 35 minutes lorsque les travailleurs se sont rendus au travail. J'ai fait observer à Saturnin qu'il devrait être sur la pièce afin de marquer les absents³. Les négresses surtout sont d'une insolence affectée : elles passent et repassent devant moi sans rien dire, s'arrêtent et vous regardant avec dédain pour exciter votre colère, et alors elles se laissent aller à toutes les injures les plus mordantes. Plus je vais moins je pense que le travail reprendra. Nous sommes débordés par les mulâtres. A la corne de 2 heures, les travailleurs ne sont sortis de leurs cases qu'à 3 heures. Ce soir, les commissaires sont venus se plaindre de cette irrégularité et des insolences de Joséphine, qui ne peut être commandée par personne et qui reste au jardin, appuyée sur sa houe sans rien faire ». Le mot jardin est ici dans sa définition la plus large. Il s'agit des carrés de terre défrichés par l'esclave pour une exploitation qui concerne la globalité économique. Le même terme peut aussi désigner l'espace réservé aux besoins quotidiens du maître, (le jardin vivrier, repas, soins, etc., à la charge des esclaves).

Mais avant de répondre à la question du sous-titre qui s'attache à une définition plus étroite du jardin, nous dirons un peu cavalièrement que le jardin nègre a ancré les esclaves dans « la pensée d'un possible qui s'annonce », expression de

Dominique Berthet dans un ouvrage collectif à propos de William Morris et de ses *Nouvelles de nulle part*. C'est-à-dire que selon nous, l'irruption d'un tel lieu dans l'univers esclavagiste originel annonce ou a contribué à créer dans les imaginaires un ailleurs plausible, d'abord chez l'esclave lui-même, avant de s'ancrer avec le temps, dans la libre pratique culturelle et micro-économique actuelle.

L'ancrage du mot, l'utopie, est difficile à cerner de par sa grande « porosité » sémantique. Dans *Introduction à l'Utopie en question* - Paris 2001, Riot-Sarcey Michèle⁴ affirme que « l'utopie se dérobe à toute tentative de catégorisation générique ». Raison pour laquelle nous pourrions je pense, nous entendre à propos de ce qui va suivre. Une catégorisation serait, Utopie, utopia, un « non-lieu », selon Thomas Morus en 1516, un pays imaginaire où un gouvernement idéal règne sur un peuple heureux. Pour le Télémaque de Fénelon en 1699, l'utopie est une vue politique ou même sociale qui ne tient pas compte de la réalité à la française. C'est d'abord sous l'angle de cet écart d'avec la réalité esclavagiste, que nous nous questionnerons à propos du jardin nègre.

4 bœufs = 1600 francs

Comment germe cette affaire-là ? De deux concessions, l'une de l'esclave au maître et l'autre du maître à l'esclave. Pour introduire quelques réponses, laissons d'abord venir d'autres extraits du journal de Pierre Dessalles, les premiers répondant à une mise à disposition par le nègre d'une pharmacopée tropicale des espaces naturels :

« Jeudi 20 janvier 1842 [en plein esclavage] : M'étant senti souffrant hier, et ayant éprouvé de fort éblouissement, j'ai cru prudent de me purger : en conséquence, j'ai pris ce matin une médecine de casse, [pulpe de canéficier, sorte de cannelle adaptée aux Antilles – Larousse], et sel qui m'a bien purgé. ».
« Samedi 12 février 1842 : Quoique j'ai passé une excellente nuit,

je souffre plus que jamais. J'ai fait venir le nègre de Louis Littée, qui ne voit rien d'inquiétant dans mon état ; il a ordonné de nouveaux bains, et l'application de manioc pour nettoyer la plaie. Mes nerfs sont excessivement irrités ». « Mardi 8 mars 42 : je devais aller ce matin suivre les travaux de la Caféryère : mais mon bobo, envenimé par le remède que j'ai fait, m'a retenu à la maison. Je me suis décidé à écrire à Louis Littée pour le prier de m'envoyer son cuisinier [en plein espoir, maître et esclave, même utopie ?] qui est venu à 4 heures après-midi : il a commencé ses remèdes, [notons l'adjectif possessif] et il me semble qu'il y a de l'amélioration ». Et enfin les citations qui suivent, pour réfléchir à ce qui est soignable par la pharmacopée du jardin local et ce qui ne l'est pas. La première montre que le bobo de Pierre Dessalles laissera froid le médecin. Tous deux parleront de tout autre chose. « Mercredi 16 mars 42 : j'ai eu la visite du docteur La Peyre : je lui ai parlé des vols qui se faisaient à bord des caboteurs... » Et quelques lignes après le départ du docteur, revenant à ses douleurs : « mon bobo n'allait pas mieux, je l'ai saupoudré avec du quina ». Par contre le docteur La Peyre interviendra le lendemain pour une autre forme de mal, peut-être plus familier au corpus français. « Jeudi 17 mars 42 : M. La Peyre est venu voir la négresse Joséphine, il lui a donné 20 grains de quinine ; la fièvre a cessé... » Revenons encore au bobo tropical de Pierre Dessalles, qui semble être ce que nous appelons ici un « *мапыанм* », peut-être diabétique mais sans doute inconnu des médecins de l'époque. Que dit le colon ? « Vendredi 18 mars 42 : Mon bobo ne guérit pas ; il est plein de chairs mortes qui contrarient les remèdes. Le nègre de Louis Littée essaye d'un nouveau remède ». Ce qui établit donc peut-être que l'espoir d'une guérison laisse place au savoir de l'esclave, différent de par ses origines géographiques et culturelles. Nous ne nous éloignons donc ni du sujet, ni de l'angle examiné.

Je disais tout à l'heure que le jardin nègre vient d'une double concession. La seconde, du maître à l'esclave, est

délictueuse au regard des lois de l'époque : un bout de terre qu'il lui laisse aux confins de l'habitation et un jour de la semaine le samedi, si les coups de feu au champ ou son bon vouloir ne l'interdisent pas ce jour-là. N'est-ce pas là une utopie, quoique masquée par l'avantage substantiel que s'octroie le maître en permettant à son esclave de se nourrir sans qu'il ait à dépenser son argent, des francs à l'époque : (4 bœufs = 1600 francs, un nègre entre 1400 et 1600 francs). En tout cas, côté maîtres et avant l'abolition, la pratique de cette concession est en totale rupture avec les normes, les lois et toute la réalité administrative, politique et sociale imposées par le système esclavagiste. C'est donc la délinquance des colons esclavagistes qui va de fait créer le jardin nègre, un « non-lieu ». Il contredira deux articles importants du dispositif esclavagiste, le Code Noir de 1685, notamment l'article XXII qui impose aux maîtres de fournir chaque semaine quelques chiches vivres définis aux esclaves, et aussi l'article XXIV qui pareillement défend aux maîtres de se décharger de la nourriture et subsistance de leurs esclaves en leur permettant de travailler dans ces jardins vivriers, notamment le samedi.

Si la pratique s'est largement développée dans les habitations, elle restera jusqu'au bout illégaliste, incorporelle. Or il convient de souligner qu'aucune réprimande, qu'aucune disposition prise par les administrations ne parviendront à la faire disparaître. Le jardin nègre ne s'inscrit donc pas dans la réalité vraie du monde esclavagiste. Il se développe totalement dans l'ailleurs. Alors, si on laisse de côté les considérations et les ressentis moraux liés à la criminalité du système esclavagiste tout entier, on peut être tenté d'établir un parallèle, entre la généralisation des jardins nègres d'habitation en habitations et le thème qui nous rassemble, l'utopie. Et dans ce cas, permettez-moi de lui appliquer le concept de Zones Temporaires Autonomes proposées par Hakim Bey en 1991⁵ dans le cadre des pratiques particulières de la piraterie qu'il analyse et dont il dégage le concept « d'Utopies Pirates ». Dans chacune des

habitations et particulièrement le samedi, les jardins nègres formaient alors avec les habitations, ce que Hakim Bey définit également, comme « des microsociétés vivant délibérément hors-la-loi et bien déterminées à le rester, ne fût-ce que pour une vie brève, mais joyeuse ». Rappelons que ces définitions que je me propose de reprendre pour le jardin nègre, s'appliquent au lieu et font volontairement abstraction de toute compassion ou révolte légitimes, face aux cruautés du système en place. Mieux encore de cette utopie pirate, les inspecteurs désignés par le pouvoir colonial central pour arpenter les habitations et faire appliquer les circulaires répressives des Gouverneurs et les ordonnances royales, bizarrement, étaient tous frappés de cécité. En tout cas, le plus souvent ils n'en voyaient pas. On pourrait alors aussi reprendre mot à mot d'autres termes d'Hakim Bey à propos des « ces microsociétés pirates » qui, je cite encore, « se manifestent à qui sait la voir, “apparaissant-disparaissant” pour mieux échapper aux Arpenteurs de l'Etat... »

Une Zone temporaire autonome

Côté esclaves, le jardin nègre (celui qu'il exploite pour son propre compte), est bien un autre lieu que celui où ils vivent (l'habitation esclavagiste). La permissivité délictueuse du colon fait de l'esclave, le personnage central d'un ailleurs. L'ailleurs d'une certaine liberté, dans la précarité étroite d'un samedi hebdomadaire, lequel est ou n'est pas concédé. Que se passe-t-il dans la tête des Nègres ? Nous pourrions voir ces jardins nègres (lieu de subsistance), sous l'angle d'une « utopie en oeuvre », ou selon un autre concept proposé en 1999 par Daniel Cohn-Bendit⁶ dans *Sois jeune et tais-toi*, une « utopie réaliste », qui désormais fait physiquement et mentalement osciller l'esclave, entre une série de systèmes, de situations, dont au moins celle-là, le jardin nègre, est parfaitement irréaliste quoique mise en oeuvre dans la réalité. D'un côté, l'état de servitude jour et nuit toute l'année, un état de meuble susceptible d'être à tout moment

détruit, au meilleur cas corvéable, rossé et taillé à souhait. Pierre Dessalles : « Lundi 10 octobre 1842 : Joséphine et Joseph recommencent leur train. On m'a conduit le dernier, auquel j'ai fait appliquer 29 coups de fouet ; Joséphine a reçu le même châtiment ; de plus, je lui ai fait mettre le collier de fer et elle gardera la barre pendant quelques mois ».

Hors le précédent drame et dans le cadre de cette « utopie en œuvre » à l'autre bord, le jardin nègre pointe l'antilogie d'un espace abstrait et tangible à la fois, où s'inscrit à la houe dans la terre, la projection d'une autre vie. Qu'est-il dès lors possible d'espérer, quand la pratique du jardin plonge un bref instant l'esclave dans un état d'être humain, même provisoire ? Sinon une vision, voire un état de « liberté », pourtant absente au plan juridique, humain, global. Et chacun de nous circonscrit bien entendu ici cette liberté, à l'étroitesse de la Zone Temporaire Autonome. Cependant, il n'empêche que le terme de « liberté possible » fait sens dans ce samedi octroyé. Osons donc une proposition circonstancielle de condition : pour l'esclave, la réalité devient irréalité ou l'irréel devient réalité pourvu que le maître s'entête. Vu sous cet angle, le jardin nègre libère le réel en ouvrant le champ d'un possible. Dans cette réflexion, faisons donc toujours preuve du même toupet et posons-nous une nouvelle question : ne pourrions-nous pas aussi parler d'uchronie, en ce sens que la pratique fait incursion dans l'avenir ? En tout cas, dans le jardin du nègre précédemment margé, la liberté devient fonctionnelle par anticipation.

C'est au cœur de cette uchronie, face au travail servile, au travail exclusivement « pour l'autre », que va doucement poindre chez l'esclave, secrètement, tout à fait *ambafey*, (terme créole signifiant, caché), une autre conception du travail, le *travay bakômwen* en créole, (le travail pour soi). Quel lien il y a-t-il entre l'étroite marge de ce travail *bakômwen*, et deux valeurs contradictoires encore sociétales de nos jours : le « faire débrouillard » marqué du farouche « chacun pour soi », qui

s'exprime dans l'espace contemporain par un goût immodéré pour le travail souterrain des populations laissées pour compte d'aujourd'hui et même dans les classes moyennes ? Que lire dans le « *sé an lanmen ka lavé lot* » (une main lave l'autre), qui défait encore de nos jours le maillage des administrations de plus en plus scrupuleuses à régenter, ou desserre les tenailles de l'état de manque des plus pauvres ? En tout cas, cette valeur de l'entraide s'exprime toujours de nos jours dans le *bokantaj*, (le troc en français) ou le coup de main dit *kajoumen* en créole. Par le passé, tout ceci va aussi se développer *anbafey* dans l'uchronie du jardin nègre. Et bien que l'espace de l'esclavage n'ait pas encore purgé tout son pus, bien qu'on soit loin d'une pêche dans la « rivière enivrée »⁷ du savoir, ces pratiques sont remarquées par des chercheurs émérites. Dans cette minuscule brèche du jardin nègre, s'infiltré en tout cas un autre possible dans la vie des esclaves. Y germe un début d'économie. Une économie du *sé yon-nalot*, c'est-à-dire d'un partage communautaire volontaire de l'un à l'autre et ceci dans une liberté relative, complètement à l'opposé du système esclavagiste subi ; une sorte d'alter économie dans l'époque. L'approche est d'ailleurs notée par Caroline Oudin-Bastide. Elle y fait référence au XIX^e siècle, plus riche en documents que les siècles précédents. L'auteur déclare : « et bien, dans ce petit coin de terre, ils font du manioc, des patates, des ignames et d'autres racines qu'ils viennent vendre le dimanche à la ville, se procurant ainsi leur nécessaire (...) mais ils sont peu nombreux, parce qu'un jour par semaine ne suffisant pas pour soigner leurs jardins, ils sont obligés d'y travailler souvent la nuit, et l'on conçoit que tous n'ont pas la force de sacrifier un repos qui leur est indispensable »⁸. Et c'est ainsi que le jardin nègre pourrait peut-être bien répondre pareillement à la définition des « utopies pratiquées »⁹, pour reprendre de nouveau un concept affiné de Daniel Cohn-Bendit, dans *Sois jeune et tais toi*.

De plus, si nous admettons que l'anarchie, comme l'utopie, est aussi polymorphe qu'évolutive, nous pouvons lancer

une idée cavalière : le jardin nègre aurait pu être un microcosme géographique qui place l'esclave au cœur d'une certaine pratique anarchiste. Une anarchie que nous pourrions préciser avec les vocables d'aujourd'hui, comme « anarchie pragmatique », ou « anarchie possible », ou encore « anarchie praticable », car vécue ce samedi-là, hors du système global et portant en germe sa propre viabilité dans un système sociétal qui lui est complètement opposé. Par exemple, Caroline Oudin-Bastide note qu'à la Martinique, le Père Du Tertre associe le développement du marronnage à la pratique du jardin nègre. Elle produit une lettre du gouverneur Fénelon qui écrit en 1763 au ministre : « Le samedi est un abus introduit, souffert depuis longtemps dans les colonies, que nous avons projet d'attaquer, M. De la Rivière et moi. Il est d'autant plus essentiel à corriger que c'est là que les nègres livrés tout le jour à eux-mêmes pourraient former un complot contre leurs maîtres. C'est ce jour-là qu'ils s'arrangent et qu'ils font leurs friponneries et les vols dont cette race est capable... »¹⁰. Dès lors si nous acceptons de voir dans cette pratique, la trame d'une histoire politique à venir, c'est la définition de Roland Schaer qui me servira de conclusion partielle : « On appellera utopie la distance qu'une société est capable de prendre avec elle-même, pour feindre ce qu'elle pourrait devenir »¹¹. Mais, pour éviter toute confusion, avant d'en rester-là et faire court, signalons que nous n'avons pas choisi de parler du grand jardin potager du maître, servilement cultivé, importateur d'espèces européennes et soutenu financièrement déjà, par l'administration coloniale.

Le jardin créole d'aujourd'hui, vu comme une esthétique de l'agir

Place maintenant aux jardins créoles actuels, sous l'angle de quelques-uns de leurs traits esthétiques, ou mythiques. Mais, pour encore éviter les confusions, en parlant du jardin créole, nous ne faisons pas référence aux plantations actuelles de la moyenne paysannerie locale, celle par exemple de l'OPAM¹², des

plantations également appelées « jardins créoles » et toujours soutenues par le pouvoir central. Nous laisserons de côté ces entreprises qui roulent en marge des grosses exploitations des Békés et bataillent pour ne pas « se laisser faire chocolat » dans la répartition du gâteau de subventions. C'est donc dans la survivance d'enclaves plus modestes, souvent familiales ou carrément marronnes, c'est-à-dire sur des terres usurpées, des espaces tenus presque cachés, parfois grignotés à bout d'ongle en bord de cours d'eau encaissés, que nous convoquons le jardin créole pour la suite de ces propos, afin d'en tirer cette fois, toute utopie mise au jour, une esthétique.

Monter et descendre

L'un de leurs premiers traits esthétiques se dégage à travers leur inscription particulière dans l'espace naturel. Le jardin créole ne répond pas aux canons habituels de la perspective cavalière (*in Petit Robert* : « perspective de convention, l'œil de l'observateur étant supposé situé à l'infini »). En effet, ici et encore de nos jours, on monte ou on descend au jardin. Monter et descendre induisent aussi un effort. Car, comme il en était du jardin nègre, le jardin créole dont je parle, est le plus souvent situé dans une zone d'accès difficile, en haut d'un morne raide, ou dans les bas flancs des lieux humides. Ces expressions évoquent donc une certaine verticalité, effective souvent et parfois conceptuelle. Le jardin est communément presque caché à la vue, dans les espaces naturels qui montent ou descendent, en tout cas difficilement accessibles. Ce caché serait-il une résurgence de la période esclavagiste ? Possible, puisque le maître concédait un bout de terre aux esclaves justement dans des zones les plus impropres à la grande culture. Peut-être une des raisons pour laquelle les inspections ne les voyaient pas à l'époque. Quoi qu'il en soit et puisqu'en abordant la notion de perspective nous touchons à un canon de la représentation, il est courant de constater que cette verticalité d'une part et l'enchevêtrement des à-plats qui marquent

l'expression plastique nègre, ont été à la base d'une révolution de la représentation en Occident, singulièrement en Europe. Ainsi, à partir des canons de l'art nègre, Picasso tourne le dos à des siècles de classicisme européen attachés à rendre au mieux la chose vue. Avec lui, la peinture occidentale n'est plus qu'un prétexte qui témoigne seulement du rendu objectif de l'idée qui émane de la chose vue. C'est avec le traitement réservé aux choses et aux gens par la culture nègre qu'il fait du sujet un événement. Le sujet n'est désormais qu'un prétexte. Ainsi la peinture de Picasso inspirée de l'art nègre, est désormais traversée de toute la trame philosophique et sociale du siècle nouveau. Le même au cours duquel le Nègre passe également de l'état de non-être à une vie historique, en attendant la reconnaissance intellectuelle et la négritude des Césaire, Senghor et Damas plus tard, avec des propositions conceptuelles reconnues et concrètes. Il n'empêche que la proposition empruntée par Picasso déforme les visions étroites d'avant et recrée une autre réalité visible qui recompose des territoires neufs, de nouvelles conventions possibles. (Utopie ?). Et parmi elles, nous autres Noirs nous voyons bien la rencontre qu'il provoque entre l'Europe et l'Afrique, avec des gens de chez lui et des vies d'ailleurs, des mises en scène d'ailleurs et des sentiments de chez lui, étroitement liés pour le meilleur et malgré le pire, par exemple dans *les Demoiselles d'Avignon*. Et il n'est pas tant étonnant qu'en début de siècle, les bonnes gens de France ont hurlé, dépassés ou accrochés à leur conservatisme mis en pièces par Picasso qui leur fout du nègre en pleine figure et de ce fait aborde le concept non encore défini ou trouvé de la « créolisation ». Dans *les Demoiselles d'Avignon*, des ocres rapidement barbouillés en bord, bravent les bleus et gris. C'est bien entendu une gamme de couleurs propre à sa culture. Mais traitées en larges à-plats, presque à la va-vite, ces couleurs deviennent aussi sauvages que celles plus familièrement utilisées dans les espaces nègres. Et quoi voir ? Cinq femmes nues. Ou presque, donc à demi, comme les demi-jours empruntés aux

totems. Une nudité en tout cas non sublimée. Femmes toutes d'aplats jaunis rapides. Au centre, l'une d'elles nous dévisage, sa torsade sur la tête comme il en était encore d'une coiffure à la mode. Et à côté, une autre semble surgir avec un nez cubique et gros comme une guenon. Strié ! Un déjà vu dans les rues de Fort-de-France, de Bamako ou Dakar, tout comme l'autre femme assise au premier plan à ses pieds et peinte de dos. Mais la tête à l'envers. Malgré le dos tourné, elle aussi nous regarde donc fixement, avec un œil tout bleu ! Je suis fasciné devant l'œuvre par cette impression familière et reconnue, un déjà-vu chez moi tous les jours. On dirait une diablesse des Antilles ou des ailleurs nègres, le nez empâté qui fait face au regardeur dans le dos du sujet, les fesses au bon endroit calés sur la bordure d'une sorte de petit banc, les jambes ouvertes vers le fond du petit tableau, comme une marchande de légumes au Grand Marché tropical. Picasso monte et descend, comme le jardin créole.

Un caché corps

Dans le jardin créole d'aujourd'hui, celui de subsistance où l'on monte ou descend toujours, un parallèle est aussi à établir avec les pratiques amérindiennes que maîtres et esclaves ont largement copiées. J'ai noté les propos de l'anthropologue Thierry L'Etang, lors du forum « le jardin créole, comment perpétuer la tradition »¹³. Je cite Thierry L'Etang : « A l'arrivée des Européens dans les îles, ce qui intéresse en premier les envahisseurs, c'est d'abord l'eau et ensuite de trouver des vivres frais. Or les Caraïbes offrent au monde une immense variété de plantes. Nous avons affaire chez eux à une véritable agriculture de civilisation qui fait appel à une observation quasi scientifique des végétaux, des saisons et du ciel¹⁴. Rien n'est moins naturel, naturel au sens sauvage, que ces espèces qu'ils nous lèguent. Elles sont souvent déjà à l'époque le produit d'hybridations, de sélections savantes. Ces envahisseurs européens vont donc systématiquement piller les plantations des Caraïbes. Et on va

assister au fait que les Indiens vont cacher leurs jardins. Ces jardins que tous les navigateurs voyaient de leurs navires, vont disparaître. On ne les voit plus. Ils sont cachés à l'intérieur des terres inaccessibles. J'ai presque envie de proposer le concept de « jardin caché », quand on sait qu'ils ont aussi été plantés en secret d'îles en îles, hors de vue, pour servir ensuite de lieux étapes, donc de relais politique au ravitaillement lors de la migration des Indiens fuyant les Petites Antilles vers les grandes îles de la Caraïbe »¹⁵.

Nous en avons déjà parlé, au plan d'une esthétique spatiale, ce côté caché, hors de la vue, demeure encore de nos jours. Mais par-delà ces appropriations sauvages le jardin occupe géographiquement souvent des « non-lieux » dans des zones de non droit. Des problèmes se posent publiquement aujourd'hui : il suffit de lire la presse à propos des conflits entre gros Békés et petites gens des campagnes pour ces lopins de terre, jadis enfouis sous la jungle ou inaccessibles par l'en fond, et non repérés dans les cadastres. Des « terres sans papiers », si j'ose dire. Mais de fait plus ou moins occupés depuis des lustres par des familles locales, dont les descendants sont aujourd'hui expulsés au nom des lois d'une vague propriété évoquée par les héritiers békés ou leurs acheteurs fortunés du monde antillais moderne. Des familles sans papiers, sur des terres sans papiers, qui abordent douloureusement ainsi la nouvelle société de droits, du papier signé qui a remplacé la parole donnée et qui aboutit au XXI^e siècle à la dépossession des populations de tout droit ancestral.

Mais laissons cela aux juristes et à l'université et revenons à l'esthétique, aux beaux-arts.

Un esprit corps

Un autre point important du jardin créole se présente au ras du sol. On plante en fosse. Mais ce n'est pas un trou que l'on voit. On voit un monticule. La fosse est donc bien ce qui nous fait penser au cimetière. Thierry L'Etang rapporte un mythe, à

l'origine de la fosse : « les Amérindiens parlent souvent d'une femme qui aurait été sacrifiée puis réduite en cendres et enterrée. Sur sa tombe, des parties distinctes de son corps seraient nées les diverses plantes cultivées dans le jardin – la tête aurait donné le giromon [citrouille si vous voulez], les dents le maïs, les seins la douceur du melon, le sexe aurait donné naissance à la patate douce. Dès cette époque lointaine, le mot “patate” est tabou. Dans les sociétés amérindiennes, on ne le prononce pas à n'importe quel moment »... « De ce tabou, poursuit Thierry L'Etang, le monde créole a gardé le juron *patate manmanw* particulièrement infamant quand il est lancé à la face d'un individu. [La patate de ta mère, c'est-à-dire sa vulve]. En réalité, cette patate tabou, est cette patate de la terre mère, de la mère sacrée qui nous a donné les moyens de tirer force dans son sacrifice initial ». Ainsi donc sur les fosses, la mise en culture d'un jardin s'articule encore souvent autour des patates ou des choux dachine. Et quand cet ordonnancement linéaire est respecté plus ou moins, en bénéficiant de la protection des feuillages plus larges ou des tiges plus hautes, aux abords, le jeu des plantes basses offre un parti pris esthétique particulièrement intéressant sur lequel je reviendrai quelques lignes plus loin. Avant, il convient de continuer à citer Thierry L'Etang : « un autre mythe chez les Tupis au cœur de l'Amazonie, fait état du sacrifice d'un petit enfant blanc portant le nom de Mani dont le corps enfoui a donné le manioc – *mani o ka*, signifiant dans la langue des Tupis, “la maison de Mani” choisi pour le manioc dont le cœur est également blanc ».

Or donc, et détournant presque le mythe de la maison de Mani, au plan de l'esthétique, le parti pris du jardin créole est une représentation symbolique du corps. Une esthétique du corps, certes, mais pas n'importe laquelle. Une esthétique du corps à travers ses organes et ses besoins. Dans ses conférences Roland Pavila (ville de Sainte-Marie, Martinique), tente de parler du jardin créole comme d'une œuvre d'art contemporaine, et lors des nombreux entre-nous, la disposition du jardin créole

encore respectée aujourd'hui – (jusqu'à quand ?) –, évoque en effet le corps de façon singulière. La première disposition avant la fosse est cette esthétique particulière que j'évoquais plus haut : une chevelure au vent, après un certain nombre d'arbres feuillus plantés ou trouvés là quand la parcelle est usurpée. Le début de la culture sera toujours une haie souple de plantes spécifiques, aux ligotages serrés au sol, aux feuillages livrés au mouvement du vent, comme souvent des pois, sous les fruitiers aux décors colorés. La zone, cette chevelure au vent, symbolise et propose dans la terre d'en dessous, les protections utiles au corps, face au climat d'abord sous les feuillus, ensuite contre les créatures surréalistes possiblement maléfiques. Au plan visuel, de même que les éléments naturels offrent au-dessus la puissance d'un tracé spatial foisonnant d'ombres fortes, de motifs aussi baroques que le dessin chargé, l'en bas s'ensemencent de multiples liens neuronaux. C'est pour l'exemple ce qu'il en est des vétivers, sur terrain sec, et leurs racines qui retiennent si bien les terres en dévers. Ou des bouquets farouches d'herbe de Guinée, une graminée fourragère qui pousse à la va-vite, toujours dressée au vent mais dont les racines soulagent, lorsqu'on le sait et qui frappe le corps du désagrément permanent douloureux d'avoir envie de pisser ou de déféquer. Ainsi, sous la chevelure épaisse, de l'en fond du cerveau symbolique, la mauvaise graine de « yeux bourriques » regarde de haut l'ignorant sous le cil, ses grosses fleurs jaunes en grappes verticales. Elles sont suspendues à un pédoncule très long et dont les fruits sont des gousses oblongues hérissées de poils roux et piquants. Un machin végétal sans queue ni tête qui prend de la place et se multiplie dans l'espace étroit de la petite plantation. Mais jamais coupé par l'initié : les graines sont diurétiques et excitantes, autant que son compère le « bonnet carré » aux larges feuilles qui se lance à l'assaut de son tronc. La liane herbacée soigne pareillement les affections de la vessie et des voies urinaires. Bref, cette zone du corps est la tête, « chargée » comme on le dit pour tout ce qui touche le corps et

tue ou guérit. Ces plantes du second rang des fosses sont en effet le « pouvoir » du jardin. Sa capacité à se défendre de la vermine et à défendre le lieu et le planteur, sinon à le masquer de toute vue malveillante. Ainsi, sous le manteau, la nature offre au corps les vermifuges indispensables, les lavements, les fumigations, etc.

Dans cette disposition venue des Caraïbes, les fosses évoquées par Thierry L'Etang parlent toutes seules. La zone n'en est pas moins un lieu où se concentrent toutes les exigences et les outils du corps, si nous retenons quelques termes utilisés par L'Etang, tête, dents, seins, sexe, etc.

A l'heure du bataclan chimique

Eloignons-nous des fosses pour regarder de plus près ce qui se passe ailleurs, un peu plus loin. Après les herbages culinaires qui parlent de nez et de papilles gustatives, le potager. Signalons cependant que dans cet estomac, les plants locaux venus des Caraïbes, d'Africains ou d'Inde vont se métisser avec des plantes européennes, (importées jadis par les colons pour leurs jardins vivriers personnels). Ce petit potager se situe, soit à côté d'un apprentis de fortune ou en bordure de case, dans l'à-côté de la couche du propriétaire. Pourquoi parler d'estomac, cet organe passionnant du corps ? Ici va naître une autre série de plantes courtes, souvent d'aspect robuste ou presque ornemental. Mais qu'on ne se y trompe pas. On ne peut ignorer que le corps est souvent soumis à la désagrégation possible liée à des maux bien plus courants que les précédents. C'est ainsi qu'au bord de cet espace, on pourrait presque poser le symbole des officines autorisées. Il s'agit là d'une pharmacie avec une ribambelle de plantes médicinales ou utiles au corps en froid, parmi la citronnelle et autres mystères d'à tous maux d'une part. Et d'autre part, quand les empierrements et leurs larges taches ocre ou blanchâtres rivalisent avec l'envahissante richesse sauvage de verts mêlés, au coin d'une case ou à l'angle d'un jardin grand'bois où l'on descend et monte, pour les occultes

savants, des pores s'affichent et se gorgent sur la figure du sol derrière les *Marie dèyè lopital*, la *lantana camara* savante. Un petit arbrisseau qui déroule un capitule axillaire solitaire pour suspendre toute l'année au ras du nez, de grosses fleurs blanches et leurs drupes noires souvent épineuses. Elles offrent en secret les bains et frictions chauds. Prisée en infusion de feuilles et de fleurs sudorifique, stomatique, la *Marie dèyè lopital* lutte contre l'atonie du tube digestif. D'autres plantes bien curieuses poussent là au coin de la case : si elles n'ont pas l'odeur du bébé, quand l'une d'elles par contre présente une fine tige fragile, quand les deux pennes s'ouvrent comme des petits yeux bridés, si les feuilles se ferment pudiquement quand on les touche et se rouvrent dès qu'on a le dos tourné, c'est *mimosa pudica*. Cette sensitive, également dite *mariwont* (Marie la honteuse) ou herbe mademoiselle, veille farouchement sur le bébé et combat sa coqueluche. Bien d'autres sont mises en terre, plus contrôlées, sont destinées à parler sexualité, regain d'énergie féminine ou masculine, accouchement ou avortement. Par contre lorsqu'elles font étirer les lèvres de dégoût et plisser instinctivement le nez, ce sont celles qui repoussent ou attirent les esprits bien plus malins, ceux qui mettent le corps en mille miettes. C'est par exemple le terrible *datura* qui permet de voir au-delà du vu, ou ceux-là qui font les yeux cernés ou la cataracte par exemple et contre lesquels luttent les crêtes coq d'inde, leurs tiges dressées à un mètre, poilues, épaisses et branchues au-dessus des larges feuilles ovées, aux limbes gaufrés, bleues, violettes ou mauves. Mais par-delà les coquelicots rouges et les à tous maux en bulbes, le rendu à la vue est bien réel d'une conformation du lieu jardin comme un corps émouliant en survie. Est-ce utopie que de parler ainsi de la nature ?

Un corps en décors de tragédie

Au moins dans les campagnes de Sainte Marie, en Martinique où j'ai eu un atelier durant quelques années, la pratique de la récupération, de la transposition d'objets, qu'il m'a

été donné d'observer est une autre particularité esthétique de ces jardins. En particulier celle des bouteilles en verre plantées et formant frontière entre les petites zones où poussent les plantes domestiques ayant vertu médicinale. Plusieurs petits paysans de ces jardins (souvent officiellement ouvriers d'usine, camionneurs ou maçons), m'ont répondu qu'il s'agit de protéger ces lieux fragiles des mauvais esprits. Il serait bon de voir quel avenir, quelle utopie se cache derrière le mot « esprit » quand il revient sans cesse. Naïvement je veux bien les croire pour l'heure. Tout comme je n'ai pas réussi à faire dire à mon voisin ou à d'autres propriétaires de chevaux, pourquoi ils logent jour et nuit une chèvre dans le box du cheval. Chacun hoche une tête baissée, comme en butte à un muet refus de désigner quelque pouvoir mystérieux. Car du jardin, celui qui sait, sait. Celui qui ne sait pas, ne sait pas. Mais lorsque celui qui ne sait pas se laisse aller à une sensibilité exacerbée, tout cela fait du jardin créole un spectacle qui englobe tout : caractère des familles, histoire, expression et pensée dans l'agencement des actes accomplis au fond des bois, ou en vue de maison. De ces « installations » brutes, baroques, spontanées de nature, s'écrit à chaque fois une tragédie, au sens littéraire du mot puisque la tragédie imite non les humains, mais l'action, la vie, comme l'écrit Aristote « le bonheur et le malheur résident aussi dans l'action, et la fin que nous vivons est une action, non une qualité : c'est en fonction de leur caractère que les hommes sont tels ou tels, mais c'est en fonction de leurs actions qu'ils sont heureux ou pas »¹⁶. Ainsi tiré des pénibles heures passées à mettre en place le jardin créole, le bonheur réside sans doute dans l'action de tous ceux qui revisitent, non leur qualité d'individu en train de faire, mais un savoir venu du passé, mis en œuvre, au jour et en action. C'est pourquoi j'ai parlé au début de cette communication, de ces jardins, nègres ou créoles, comme d'importants marqueurs culturels, d'une utopie à réaliser : une économie de subsistance réelle, le respect manifeste à la terre dans une mise en culture qui respecte l'environnement naturel. L'humain.

La protection du vieux machin végétal des tropiques

L'Unesco a un terme spécifique pour définir tous les vieux machins culturels ou d'ordre phytothérapeutique qu'il faut protéger, mais dont l'économie officielle, sous le mode de la piraterie moderne, s'empare. La razzia opère souvent aussi dans le tohu-bohu d'une salle de marché en crise d'hystérie, une maladie cependant bénigne du nouveau monde de barbarie. Permettez-moi donc d'aborder cette partie de texte, sans rechercher exactement le docte thème qui vise à protéger de la voracité des amasseurs de brevets les patrimoines immatériels des peuples, mais dont les dispositifs, certes frémissants, demeurent encore peu palpables puisque la généreuse mise en place de l'Unesco fait peu de place aux recours d'une législation claire et puisque les dispositifs demeurent essentiellement dépendants du bon vouloir et des entre-nous des princes et seigneurs des pays riches sur le feutre des ambassades nationales implantées chez les plus pauvres. Même le fichier laboratoire de Guyane expédie des plantes à la demande et sans retour vers les laboratoires du monde qui en font ce qu'ils veulent. Ainsi, loin d'un dispositif prometteur d'une démocratie des peuples, pouvons-nous encore dire que ce petit ganglion de loi à venir est encore infructueux sous bien des angles. Si certains utopistes ne veillaient au grain dans des combats herculéens, on pourrait croire les pays du sud dupés. Mais laissons ça.

Puisque rien n'est perdu, si on veut bien avoir des pensées et élaborer des systèmes utopiques, tout se transforme. En témoigne le dernier point d'une esthétique du jardin créole : alors que les fosses sont particulièrement entretenues, les paysans laissent bizarrement pousser des halliers d'herbes folles qui dessinent par conséquent un nouveau paysage graphique qu'il convient de souligner. Que l'on ne s'y trompe pas. Dans et autour du jardin, il ne s'agit pas du tout d'un laisser-aller. On pourrait y lire plastiquement comme dans la *Vitrine de référence* de Christian Boltanski (presque utopique en 1971), des traces

évidentes d'une autobiographie, celle du jardin nègre qui veut garder sa ressource au secret derrière l'aspect peu engageant. Rappelons-nous quelques citations précédentes du colon Pierre Dessalles, auxquelles j'ajouterai pour le plaisir d'autres mots. « 10 août 1842 : Depuis trois jours j'ai la fièvre. M. Dorval est venu me voir ; je croyais qu'il emploierait de suite la quinine ; il a ordonné une limonade de casse qui a produit le meilleur effet ; il n'y a pas eu de fièvre... »

Ces vieilles herbes des halliers ou du jardin créole, témoignent d'une association aujourd'hui incontournable entre l'homme et la nature, association heureuse qu'offre la phytothérapie populaire, même lorsque l'on peut lui reprocher, au plan populaire, un certain agir dans l'à-peu-près. Il faut se rappeler que la phytothérapie a été longtemps jugée par le monde de la chimie moderne, comme une vision utopique du soin. Certains médecins voulant se spécialiser ont même été décriés, ou bien plus grave, on y a vu une vieille superstition dépassée. En tout cas, dans la graphie en apparence folle de ces herbages envahissants et difficiles à contraindre, chacun s'en vient à lire maintenant la persistance d'une science véritable : les *rimèdrazyé* créoles (médicaments des halliers) ont longtemps lutté contre la maladie et la mort, ou se sont montrés aptes à provoquer cette dernière extrémité des organismes (dans notre culture, par les empoisonnements pratiqués par les esclaves pour se défendre). Ceci est mis en lumière dans de nombreux ouvrages ayant trait à la lutte anti-esclavagiste des victimes du système. Pour tenter maintenant de conclure vraiment, disons quelques mots des programmes Tramil¹⁷. Tramil, est l'association d'une poignée de scientifiques jeunes et moins jeunes en réseau dans la Caraïbe et l'Amérique Latine. Le programme et les actions de Tramil sont liés aux paysans pauvres de la plupart des régions qui touchent la mer des Caraïbes. Depuis longtemps, ils travaillent autour de la nature, à recueillir, à sélectionner, à analyser en laboratoire une série de

ces plantes, des halliers naturels tropicaux et équatoriaux, qui souvent s'auto-protègent par leurs épines acérées. Il n'y a pas si longtemps un tel programme était réellement taxé d'utopie. Et pourquoi pas ? Car s'il faut y lire autant une utopie qu'une esthétique particulière, c'est pour Tramil sous l'angle de cette « esthétique par la nécessité » que définit Charles Nodier. On parlera aussi d'« utopies pratiquées » qui se révèlent parfois réalistes par la force de la nécessité. Une nécessité qui devient aujourd'hui palpable face à la mainmise des grandes firmes supranationales sur les brevets, les laboratoires et le savoir-faire des scientifiques coûteux, à l'heure de la monopolisation abusive de la ressource moléculaire des plantes tropicales par l'industrie pharmaceutique des pays riches, qui curieusement contribuent à l'exclusion aux soins des populations de plus en plus pauvres du Sud. En abordant ce point et quelques autres liés au programme Tramil Monsieur Nossin, un pharmacien martiniquais de la commune du Prêcheur et personnalité agissante du programme, m'a écrit récemment à propos de ces plantes : « sur l'utopie, il y aurait à dire » et il a poursuivi avec humour : « Le jardin est sans espace limité. Un *rimèdrazyé* est rarement, par définition, planté, donc domestiqué. Il est *razyé*, hors du champ de prévision. Il pousse quand il veut, contre la volonté de l'homme qui l'appelle pour ça, "mauvaise herbe". Et l'air de ne pas y toucher, ses propos entrouvrent le travail colossal qui l'engage au coude à coude avec toute une nouvelle génération en action dans ces régions, à peine trentenaires ou septuagénaires, mais toutes issues des pays de résistance. Certes, les contrats avec l'Etat providence français offrent une retraite paisible au bout d'une belle autoroute bien plane et bardée d'un dispendium pharmaceutique moderne. Certes les Etats du Nord en débâcle proposent des plans en milliards de millions pour lutter contre l'assèchement de l'économie de production au profit de l'unique loi d'un capital gazeux et profitable aux pipe-lines boursiers, mais si les utopistes relâchent leur vigilance et croisent les bras, on peut craindre que le monde finira par inscrire son droit à

l'avenir dans la colonne perte d'un funeste bilan. Je vous prie de pardonner cet engagement plus politique qu'esthétique. Mais l'analyse du concept d'utopie ne peut se séparer du politique. « Ceux qui voudront traiter séparément la politique et la morale n'entendront jamais rien à aucun des deux »¹⁸, a écrit Rousseau. Seule l'utopie, le rêve que contient la belle phrase ou veut mettre en œuvre, est une des bases de la morale humaine qui se secoue devant le cerné, la chose établie. On doit sans doute à l'utopie d'avoir mis en lumière la flèche des premiers hommes, nouvel outil et pourquoi pas, scientifique, puisqu'il allait plus vite et mieux qu'un coup de poing sur la tête d'un bestiau. Ainsi, pour le pharmacien Nossin de Tramil au fil d'une autre conversation, ces *raziés* sont des phares qui éclairent la voie, au bout des bleus barbeaux des mers du Sud en pleine utopie assumée : « hors du temps ces *razyé*, sont ainsi des espèces médicinales. Elles ont leur saison et leurs "caprices". Par exemple, le "danday" tige monte à une période bien définie. Seuls les connaisseurs l'attendent au détour. As-tu remarqué que les plantes médicinales qui sont incluses dans le "jardin créole classique" courant, sont généralement des européennes ou cosmopolites, le thym, basilic, menthe, anis, sureau, absinthe, etc. » En effet, celles-ci sont les seules répertoriées dans le catalogue de Richelieu, mais seule classification qui s'applique ici en cas de revendication, puisque les Outre-Mer sont françaises. Et monsieur Nossin poursuit : « alors que les vraies, les "dures", sont dites *razyé*, jusqu'à ce qu'on parvienne à démonter le verrouillage républicain qui fait de l'Outre-Mer un non-lieu, au plan mondial... ». Par conséquent, si on veut bien regarder l'utopie sous l'angle moderne d'une stratégie de changements et admettre qu'il repose sur la réalisation d'alternatives, forts des résultats positifs de leurs recherches sur les plantes tropicales et les pharmacopées populaires de la zone, les programmes Tramil et leur utopie réalisée, trouvent adhésions dans une part importante des pays qui nous entourent. Les paysans en Amérique latine par exemple, à Cuba également, au Mexique où se trouvent de bons

laboratoires actifs à la cause, tous consentent de plus en plus à planter ces *razyés* en grands champs jusque là hors des sélections de la grande agriculture, (les nouveaux champs de *razyés* sont plantés en Amérique latine en particulier). En Martinique, Tramil a obtenu récemment le soutien de l'Assemblée indépendantiste du Conseil Régional. Et puisqu'on est sur cette île restons-y, qui ne connaît pas Christine, une « apothicaire créole » sur le grand marché de Fort-de-France, rate un sacré personnage qui en sait long. Mais en attendant, nos *razyés* ont encore obligation de marronner. Marronner, une survivance culturelle et historique qui nous ramène encore à une utopie du passé : la liberté. Et malgré les idioties identitaires désuètes qu'on en tire toujours et dont il faudra bien se débarrasser pour trouver la route de l'utopie nouvelle, la plus simple et claire, comprise et admise par tout peuple : l'avenir.

Enfin. A l'heure d'une utopie de l'avenir à venir, aujourd'hui imposée de plus en plus par la redéfinition du vivant qu'augurent les technologies globales de la communication et de la robotique, la reproduction ou l'effacement de l'humain, ce jardin dont je parle pourrait à son tour dire ces mots qui appartiennent à Boltanski : « ce qui reste à accomplir est grand et combien se passera-t-il d'années, occupé à chercher, à étudier, à classer, avant que ma vie soit en sécurité, soigneusement rangée et étiquetée dans un lieu sûr, à l'abri du vol, de l'incendie et de la guerre atomique, d'où il soit possible de la sortir et la reconstituer à tout moment, et que, étant alors assuré de ne pas mourir, je puisse, enfin, me reposer ». L'utopie est également une manière de s'émerveiller.

¹ In *Larousse*.

² Henri de Frémont et Léo Elisabeth, *Pierre Delassalles, la vie d'un colon, à la Martinique, au XIX^e siècle* – Journal 1848-1856, t. 4, Fort-de-France, Editions Désormeaux, 1986.

³ Acte d'association : Il n'est pas possible de partager la possession, mais seulement l'exploitation des terres. Une partie est mise dans l'Association pour la culture des cannes ; une partie est cultivée par des salariés du propriétaire ; les autres parties sont attribuées aux jardins des travailleurs (tous contigus), aux pâturages, etc. Art. 10 – (extrait). La journée de travail sera de 9 h. Elle commencera au lever du soleil et finira à son coucher. Cependant aux époques de la fabrication, il sera loisible au propriétaire de prolonger de 2 h. Cet espace de temps sera coupé par des intervalles de repos suivant l'usage de l'habitation, mais qui ne pourront excéder, ensemble, 3 h. Le propriétaire sera tenu de fournir à chaque travailleur une houe en échange de laquelle sera remise la vieille... Art. 11 – Il sera tenu par le propriétaire un registre sur lequel un compte sera ouvert à chaque travailleur. Tous les soirs, le chef d'atelier rendra compte au propriétaire des heures de travail fournies par chaque travailleur, et il en sera tenu note sur ce registre... Les manquements au travail pour cause de maladie ou par suite de permission accordée par le propriétaire d'accord avec le Conseil de Prud'hommes donneront lieu à une retenue personnelle... A cet égard, il est expressément convenu que ... 9 h. d'absence, consécutives ou non, équivaldront à une journée de travail...

⁴ Michèle Riot-Sarcey, *L'Utopie en question*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « La philosophie hors de soi », 2001.

⁵ Hakim Bey, de son vrai nom, Peter Lamborn Wilson, *TAZ - Zone Autonome Temporaire*, édition originale : New York, Automédia, 1991 - édition française : Paris, Editions de l'éclat, 1997.

⁶ Daniel Cohn-Bendit, *Sois jeune et tais toi*, Paris, L'Esprit frappeur, 1999, p. 19.

⁷ Pratique de pêche, extrêmement courante de l'époque esclavagiste, mais totalement interdite par la loi. Consiste à verser dans un bassin de rivière une grande quantité d'alcool pur à presque 90°, puis de ramasser bien confortablement les poissons de suite enivrés.

⁸ Caroline Oudin-Bastide, *Travail, capitalisme et société esclavagiste. Guadeloupe, Martinique (XVII^e – XIX^e siècles)*, Paris, La découverte, 2005.

⁹ Daniel Cohn-Bendit, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰ Caroline Oudin-Bastide, *op. cit.*, pp. 195-96.

¹¹ Roland Schaer, « L'utopie, le temps, l'espace, l'histoire », in *Utopie, la quête de la société idéale en Occident*, Paris, Fayard, 2000.

¹² Organisation patriotique des agriculteurs de la Martinique.

¹³ Dimanche 20 novembre 2005. Parc Naturel en fête, Parc Naturel de Tivoli.

¹⁴ Quelques plantes apportées au monde moderne par les Taïnos : plusieurs variétés de pois, le maïs, le manioc amer ou doux, la patate douce, plusieurs espèces d'ignames dont le couscouche, la calebasse dont la calebasse liane, l'ananas, l'envè, la pistache, le tabac pour leur usage rituel avant sa désacralisation, le corossol, le fruit de la passion, le cachiman, l'abricot tropical, le cerisier tropical, la quénette, le roucou, etc.

¹⁵ Je remercie Thierry L'Etang de m'avoir confié le texte de cette communication et de m'avoir autorisé à le citer.

¹⁶ Aristote, *La Poétique*, chap. VI, trad. frç Michel Magien, Paris, le livre de Poche, coll. « Classiques », 1990.

¹⁷ Tramil est un programme de recherche appliqué à la médecine traditionnelle populaire de la Caraïbe et de l'Amérique latine. Le but, (utopique ?), est de proposer un outil destiné à la formation de médecins, de pharmaciens, de personnels de santé de la zone.

¹⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Emile ou l'éducation*, Paris, Garnier-Flammation, 1961, p. 306.

Dégoût du futur journalistique

Dominique CHATEAU

Il y a une manière postmoderne d'aborder notre sujet : la fin des utopies. Au vrai, ce constat vise moins les utopies elles-mêmes que leurs échecs, au moment où, par les tentatives de les réaliser, elles ne sont déjà plus des utopies. Pour avoir devant les yeux des cendres au lieu de l'idéal promis, nous pensons dans l'oubli de l'enthousiasme dont les grandes utopies des siècles précédents ont nourri les peuples. Le rêve est clos, et la machine tourne. On se laisserait aller à la félicité de cette temporalité apaisée, n'était que le schème historique qui nous gouverne désormais, diamétralement antinomique avec l'utopie, a de quoi nous inquiéter : je veux parler évidemment de la grande mutation atmosphérique qui attire irrésistiblement l'humanité sur une pente descendante. C'est cela qui nous hante maintenant. On doute de pouvoir dire encore avec Hume qu'« il n'est pas contraire à la raison de préférer la destruction du monde entier à une égratignure de mon doigt »¹. Devant l'égoïsme, que le postmodernisme propose volontiers comme la réclame d'une libération de l'idéalisme naïf, se dresse désormais l'horizon d'une sombre prédestination que l'homme s'inflige à lui-même.

L'instantanéisme et le sentiment de la fatalité peuvent bien se contredire ou faire couple (« je sais, mais je ne veux rien savoir »), il semble que nous en soyons réduits au pur plaisir numismatique de faire l'archéologie de l'utopie. Un rien de couper-coller dans nos archives et peuvent renaître sous nos yeux, mais sur le papier seulement, diverses figures de l'illusion perdue. Cependant, la distance de la remémoration, en même temps qu'elle nous sépare de ces figures, nous instruit sur le miroir que nous leur tendons encore, sur son pouvoir de réfraction. Non seulement le passé reparait autrement, mais, en le prenant à son tour pour référence, c'est aussi le présent qui passe en jugement. Les figures de l'utopie que nous pouvons réviser, alors qu'un voile recouvre ce mode d'être-au-monde-tout-en-s'y-soustrayant, nous apprennent en même temps à voir autrement ce point de vue qui prétend les reléguer. Et, peut-être alors, commençons-nous à ressentir le dégoût du futur journalistique...

Des utopies...

Le pluriel d'« utopies » peut être compris de différentes façons. Notamment, il peut donner à songer qu'il y a des types d'utopies différents. On peut discerner ainsi l'utopie qui tient compte de la réalité et celle qui n'en tient pas compte. La première consiste en un projet de transformation de la réalité existante à l'aune d'une idéalité ; la seconde est un rêve qui vise moins à être appliqué qu'à profiter de sa propre efficacité, fantasmatique. Mais on doit sans doute nuancer l'opposition : l'idéal impliqué dans l'utopie réaliste ou politique s'éloigne censément de la réalité considérée, tandis que la fantasmatique impliquée dans l'utopie irréaliste ou onirique représente souvent une réinterprétation de la réalité. C'est aussi bien l'idéal lui-même qui peut être taxé d'utopie, tandis qu'il y a, on le sait, des moyens psychologiques, parfois pathologiques, de vivre réellement dans un monde possible.

On trouve cette imbrication du réalisme et de l'irréalisme dans la manière dont Platon mêle utopie philosophique et utopie politique : l'utopie philosophique est une critique radicale de la réalité politique, tandis que l'utopie politique répond à l'exigence de réaliser les conclusions de cette critique. L'utopie philosophique platonicienne est radicale ; son modèle, le Bien, n'admet aucune concession avec l'altérité qui, au contraire, caractérise le monde du sensible ; l'instauration politique de ce modèle implacable exige une table rase, à la manière du peintre qui nettoie sa toile avant d'y faire surgir un monde. L'utopie est présente à la fois dans l'idéalité autour de laquelle se construit la version langagière de l'utopie et dans l'hypothèse même (hyperbolique dit le texte) de la réalisabilité de cette utopie, hypothèse d'une transformation, un jour, de la réalité qui la remettrait à hauteur de son modèle — le Bien, qui est à la fois l'objet que poursuit le *logos* et le modèle de l'instauration politique, est une utopie ; il n'a pas de lieu ou du moins, son lieu est un au-delà du lieu ; mais il s'agit aussi d'espérer le transférer de ce lieu/non-lieu qui lui est propre vers un lieu impropre, rebelle, indiscipliné.

On peut encore enrichir la typologie des utopies en distinguant l'utopie-projet et l'utopie en suspens, différée. Hegel assigne à la théorie rationnelle de l'histoire des limites philosophiques strictes : « La philosophie ne s'occupe pas de prophéties. Sous le rapport de l'histoire nous avons affaire à ce qui a été et à ce qui est, mais en philosophie, il ne s'agit pas seulement de ce qui a été ou de ce qui devra être, mais de ce qui *est* et qui est éternellement : il s'agit de la Raison, et avec elle nous avons assez de travail » ; et il enchaîne : « Après en avoir fini avec le Nouveau Monde et les rêves qui peuvent s'y rattacher, passons à l'Ancien Monde. C'est lui qui est le théâtre de l'objet de nos considérations, c'est-à-dire de l'histoire universelle »². Ainsi, le Nouveau Monde apparaît-il ici sous la forme d'une utopie onirique qui, parce qu'elle est accrochée à la description d'une réalité en gestation, reste en suspens. Ce

Nouveau Monde, c'est l'Amérique qui est « le pays de l'avenir où dans les temps futurs se manifesterait, dans l'antagonisme, peut-être, de l'Amérique du Nord avec l'Amérique du Sud, la gravité de l'histoire universelle. (...) C'est un pays de rêve pour tous ceux que lasse le bric-à-brac historique de la vieille Europe ». Ainsi, à l'aune de la Raison, critère d'explication et non plus, comme chez Platon, projet d'instauration, un monde en gestation serait l'aliment d'une utopie onirique ; et ce monde serait susceptible, après évolution, de supplanter le monde dominant en devenant le centre de gravité de la puissance rationnelle, laquelle renvoie censément à une autre forme d'utopie : l'utopie de la Raison, de cet idéal fondateur d'une histoire universelle.

Hegel se défend de prophétiser, mais le fait. En perdant toute dimension utopique à l'épreuve du réel, le rêve américain est devenu, pour nous, la mondialisation américanisante, ou plutôt nord-américanisante. J'entendais, ces jours-ci, un journaliste dire que les États-Unis étaient encore « la locomotive de l'économie mondiale » étant donné la croissance toujours vivace de leur consommation, mais qu'ils espéraient, vu l'aggravation inexorable du déficit commercial qui s'ensuit de ce leadership, que l'Europe prenne le relais. On verrait là la revanche de la Vieille Europe, par-delà son « bric-à-brac historique », n'était qu'il s'agit de lui faire jouer le rôle du relais d'une mondialisation qui lui échappe. Vous imaginez : le vieil Européen repu, obèse, surconsommateur de Coca-cola maintenant fabriqué à Shanghai !

L'utopie en suspens peut tout aussi bien se manifester au creux du projet utopique radical. Platon, après qu'il a évoqué le « différend (...) de longue date entre la philosophie et l'art de poètes », concède que ce serait « sans doute un bénéfice pour nous, que la poésie se révèle être, non seulement agréable, mais encore utile » ; et d'ajouter : « dans le cas où la poésie imitative visant au plaisir aurait quelque raison à faire valoir pour la nécessité de sa présence dans un État régi par de bonnes lois, ce

serait avec joie que, nous au moins, nous l'accueillerions, ayant bien conscience en effet du charme magique qu'elle exerce sur nous personnellement »³. On peut s'intéresser à cette hésitation entre la réduction de l'art à la fonctionnalité sociale sur laquelle l'utopie philosophique prétend exercer un absolu gouvernement et la promesse de plaisir dont chacun éprouve en soi et pour soi le pressant besoin. Platon honnit le charme magique de l'art lorsqu'il en observe les effets sociaux, notamment sur la jeunesse si facilement corruptible, mais lui donne un accent positif comme expérience personnelle. À l'utopie théorique, radicale, s'oppose cette utopie intrusive, hésitante mais obsédante. Chassez le poète par la porte politique, il revient par la fenêtre de l'intimité...

Sans doute peut-on encore voir là un mécanisme illusoire ? On songe ici à ce que dit si bien Bourdieu : on est volontiers subjectiviste quand il s'agit de soi, objectiviste quand il s'agit des autres ; autrement dit, on se pense comme nature spontanée, tandis qu'on voit la loi dans l'autre. On se méfierait donc des utopies personnelles si elles nous servent à nier l'utopie des autres. Mais on n'oubliera pas pour autant de s'intéresser aux utopies qui pointent là où on ne s'attend pas à leur survenance. Dans les repoussoirs de l'utopie-projet nichent des bribes utopiques qui sont, en germe, les ferments de renversements singuliers. Ce n'est pas un hasard si l'art est ici impliqué. Comme dit à peu près Hannah Arendt, l'art devient exemplaire pour la société parce qu'il lui résiste. Il lui résiste par sa propension à l'utopie et, qui plus est, par le fait qu'il donne un lieu à l'utopie : le lieu de l'œuvre. L'utopie a trait à la liberté sociale, l'inscription dans l'œuvre à la manière d'être social — selon l'idée d'Adorno que l'art est autonome vis-à-vis du social et social en tant qu'autonome.

L'utopie appelle la critique en proportion de sa négligence de la réalité. Cette critique, certes, nous libère du béat attachement aux utopies kitsch ; l'expression « découvrir l'Amérique », qui n'est plus tellement usitée, désignait

ironiquement le fait de se rendre compte naïvement de l'existence de quelque chose de connu. Inversement, l'utopie est étroitement liée à la critique en tant qu'elle exprime la découverte d'horizons libérateurs au sein même des idéologies conservatrices.

L'esthétique, née officiellement dans le giron de l'esprit critique, en apporte la preuve. Lord Shaftesbury, qui, en bon platonicien, établit la prééminence de la beauté rationnelle sur les beautés inférieures, s'inquiète du goût qui l'attire vers certaines configurations apparemment irrationnelles de la nature. Par un subtil renversement, il réintègre ce goût romantique dans sa philosophie rationaliste⁴ :

« Je ne résisterai pas plus longtemps à la passion qui croît en moi pour les choses de la sorte naturelle (...). Même les énormes rochers, les cavernes couvertes de mousse, les grottes irrégulières et non travaillées, le cours rompu des cascades, ainsi que toutes les grâces farouches de ces solitudes, représentent mieux la nature, m'intéressent davantage et m'offrent plus de magnificence que le faux appareil des jardins princiers. (...) Désormais donc je n'aurai plus sujet de craindre ces beautés qui excitent une sorte de mélancolie, comme les lieux que nous avons nommés, ou les bosquets enchantés dont vous parliez. Je ne chercherai plus à éviter les accents émouvants de la douce musique, ni les traits enchanteurs du plus beau visage humain ».

Analogiquement, Hutcheson, successeur du précédent, constate qu'un Goth « se trompe lorsque, du fait de son éducation, il imagine que l'architecture de son pays est la plus parfaite. Une conjonction d'idées hostiles peut lui inspirer de l'aversion à l'égard des édifices romains, et lui faire projeter de les démolir »⁵ ; mais il ajoute que « ce qui plaît à un Goth, c'est

bien une beauté réelle, fondée sur l'uniformité au sein de la variété ». Et il étend son goût au-delà de la régularité gothique :

« Même les édifices indiens ont une sorte d'uniformité, et maintes nations orientales, quoiqu'elles diffèrent beaucoup de nous, font pourtant preuve d'une grande régularité dans leur style, comme les Romains dans le leur. Nos paravents indiens, qui fournissent merveilleusement à l'imagination des idées de difformité dont la nature est très avare et mesquine, sont certes dépourvus de la beauté qui naît de la proportion des parties et de la conformité à la nature, et pourtant ils ne peuvent se dépouiller de toute beauté et de toute uniformité dans leurs parties prises séparément. Et cette manière de diversifier le corps humain par différentes contorsions peut procurer quelque plaisir sauvage né de la variété, dès lors qu'une certaine uniformité avec la forme humaine est conservée ».

C'est encore quelque chose comme un « plaisir sauvage » soustrait aux rigidités rationnelles que Baudelaire évoque dans sa conception du beau contre les théories des « *modernes professeurs-jurés* d'esthétique » : « Le beau est toujours bizarre ». Permettez-moi de citer longuement le début de ce remarquable texte composé par le poète à l'occasion de l'Exposition universelle de 1855⁶ :

« (...) je le demande à tout homme de bonne foi, pourvu qu'il ait un peu pensé et un peu voyagé, — que ferait, que dirait un Winckelmann moderne (...) en face d'un produit chinois, produit étrange, bizarre, contourné dans sa forme, intense par sa couleur, et quelquefois délicat jusqu'à l'évanouissement ? Cependant c'est un échantillon de la beauté universelle ; mais il faut, pour qu'il soit compris, que le critique, le spectateur opère en lui-même une transformation qui tient du mystère, et que, par un

phénomène de la volonté agissant sur l'imagination il apprenne de lui-même à participer au milieu qui a donné naissance à cette floraison insolite. Peu d'hommes ont, — au complet, — cette grâce divine du cosmopolitisme ; mais tous peuvent l'acquérir à des degrés divers. Les mieux doués à cet égard sont ces voyageurs solitaires qui ont vécu pendant des années au fond des bois, au milieu des vertigineuses prairies, sans autre compagnon que leur fusil, contemplant, disséquant, écrivant. Aucun voile scolaire, aucun paradoxe universitaire, aucune utopie pédagogique, ne se sont interposés entre eux et la complexe vérité. Ils savent l'admirable, l'immortel, l'inévitable rapport entre la forme et la fonction. Ils ne critiquent pas, ceux-là, ils contemplent, ils étudient.

Si, au lieu d'un pédagogue, je prends un homme du monde, un intelligent, et si je le transporte dans une contrée lointaine, je suis sûr que, si les étonnements du débarquement sont grands, si l'accoutumance est plus ou moins longue, plus ou moins laborieuse, la sympathie sera tôt ou tard si vive, si pénétrante, qu'elle créera en lui un monde nouveau d'idées, monde qui fera partie intégrante de lui-même et qui l'accompagnera, sous la forme de souvenirs, jusqu'à la mort. Ces formes de bâtiments, qui contrariaient d'abord son œil académique (tout peuple est académique en jugeant les autres, tout peuple est barbare quand il est jugé), ces végétaux inquiétants pour sa mémoire chargée des souvenirs natals, ces femmes et ces hommes dont les muscles ne vibrent pas suivant l'allure classique de son pays, dont la démarche n'est pas cadencée selon le rythme accoutumé, dont le regard n'est pas projeté avec le même magnétisme, ces odeurs qui ne sont plus celles du boudoir maternel, ces fleurs mystérieuses dont la couleur profonde entre dans l'œil despotiquement, pendant que leur forme taquine le regard, ces fruits dont le goût trompe et déplace les sens,

et révèle au palais des idées qui appartiennent à l'odorat, tout ce monde d'harmonies nouvelles entrera lentement en lui, le pénétrera patiemment, comme la vapeur d'une étuve aromatisée ; toute cette vitalité inconnue sera ajoutée à sa vitalité propre ; quelques milliers d'idées et de sensations enrichiront son dictionnaire de mortel, et même il est possible que, dépassant la mesure et transformant la justice en révolte, il fasse comme le Sicambre converti, qu'il brûle ce qu'il avait adoré, et qu'il adore ce qu'il avait brûlé ».

Je retiens d'abord de ce texte l'idée d'une conversion esthétique à l'altérité — disons même une conversion esthésique, puisque le goût des sens modélise ici le sens du goût. Ce n'est pas simple métaphore : « la vapeur d'une étuve aromatisée » dont parle Baudelaire a pénétré l'esthétique des professeurs-jurés eux-mêmes qui, bien que certains savants postmodernes (sociologues, anthropologues, etc.) ne s'en rendent pas compte, ont abandonné depuis belle lurette l'académisme du Beau pour l'esprit cosmopolite.

Du futur...

De la citation de Baudelaire, je retiens encore autre chose — ce pourquoi elle fut longue... Je retiens ce temps du futur qui investit l'énonciation du poète après qu'il a évoqué « tout ce monde d'harmonies nouvelles »... La cause n'est pas gagnée, la conversion au cosmopolite n'est pas instantanée : c'est une lente métamorphose au terme de laquelle peut s'opérer un jour, dans un futur plus ou moins lointain, le basculement de l'utopie dans la vie.

Or, paradoxalement, le discours postmoderne est envahi par le futur, mais sous une forme toute antinomique, la forme dite journalistique. En effet, le futur journalistique est un tic grammatical qui a contaminé progressivement l'usage du

français. Les journalistes ont commencé, suivis par les historiens. Un journaliste historien d'une télévision nationale a coutume de parler ainsi à l'antenne, avec un lyrisme de pacotille : « Et alors Napoléon va faire ceci, va décider cela... Puis, il ira ici ou là... C'est alors qu'il aura l'idée de... » Même un professeur de philosophie peut se laisser prendre aux bénéfices douteux de cette théâtralisation discursive. On vient de publier un commentaire de *La Phénoménologie de l'esprit de Hegel* qui use et abuse du futur journalistique : « La solution de ce paradoxe va être de donner comme objet au désir un objet qui serait capable de s'auto-supprimer... » / « Hegel va distinguer trois types de contestataires : le jouisseur, le terroriste et l'idéaliste (...). Ces trois contestataires (...) vont correspondre aux trois moments de la conscience de soi... » / « Or, et c'est là où il va y avoir un choc, en se réduisant ainsi à sa pureté négative, la conscience, telle que nous l'avions vu fonctionner dans le monde de la culture, dans le monde de l'*en deçà*, va se trouver confrontée à son autre aspect... »⁷.

On peut voir là une facilité ; peut-être que l'emploi du présent signifierait qu'on s'embrouille à la complexité des temps du passé, tandis que l'emploi de ces derniers connote l'élitisme ou le suranné. Mais, ce n'est pas surinterpréter que de voir dans le recours à l'effet de suspense à bon marché que provoque la répétition du futur substitué au passé ou au présent une forme de dénégation de l'accompli. La logique des temps du passé oscille entre l'actualité d'où l'on parle des événements et l'actualité du temps où ils ont eu lieu. Plutôt que d'accréditer le fait accompli, antérieurement au moment où l'énonciateur parle, celui-ci se replace dans le présent antérieur à l'événement supposé avoir lieu tout à l'heure, quand on le dira. Pour un peu, on croirait que sa propre parole crée cet événement. Ce n'est pas une posture d'historien, mais d'acteur prophétique (pour une prophétie « à la petite semaine », il est vrai !).

Loin, bien sûr, qu'il faille exclure de notre répertoire grammatical l'usage du futur, comme le texte de Baudelaire en

témoigne, parmi d'autres⁸. Il a sa place notamment, dans la narration historique au passé : « Par ce tour, dit une grammaire, le narrateur crée un décalage expressif dans un récit dont les verbes sont à un temps du passé ou au présent historique. Fort de ses connaissances, il évoque au moyen du futur des faits qui sont passés par rapport à lui, mais qui étaient à venir par rapport au moment où se situe l'histoire racontée »⁹. Ce n'est là, en effet, qu'un tour, un bel effet quand il survient ponctuellement, comme par surprise, dans le récit. Entre deux événements ou deux séries d'événements qui se sont succédés dans le passé du locuteur, celui-ci décide de transporter sa propre énonciation au point de la bascule du temps, entre l'avant et l'après. Qu'il manifeste la conscience du narrateur ou qu'il modalise le récit lui-même, le futur reste ainsi un effet ponctuel, attestant le souci de variation qui caractérise la bonne littérature.

Avec la généralisation du futur au récit, l'effet est brouillé, noyé. On ne peut plus penser à l'intention passagère, traversière, de souligner la bascule temporelle et, en quelque sorte, de la rendre un moment palpable. C'est désormais comme un saut à répétition vers l'avant mais sans jamais prendre d'appui pour sauter. C'est comme avancer à pieds joints mais sans jamais retomber sur ses pieds. C'est une fuite en avant qui ne cesse d'attraper l'après par la queue...

Ainsi, d'abord intrigué par la corruption de la langue que représente le futur journalistique, j'en suis venu à penser qu'il révélait une manière de vivre le temps. Sous la grammaire donc, une phénoménologie. Car, au lieu de poser le temps sur le socle du présent, y compris pour raconter ce qui est accompli ou ce qui entré en devenir depuis plus ou moins longtemps, on relate tout désormais comme futur immédiat. Cela arrivera ; pire : cela va arriver. Rien n'arrive plus ou n'est plus arrivé, tout va arriver, est en passe d'arriver. Restez accrochés aux lèvres du bonimenteur qui, « fort de ses connaissances », vous demande de feindre de croire que ce qu'il feint de prophétiser n'est pas déjà accompli...

Ce ne sont pas simplement les temps grammaticaux du français qui rétrogradent et, pour certains, dépérissent. Dans l'idéologie de l'usage généralisé du futur, c'est la logique même de la temporalité qui est atteinte, puisque sont amoindris, sinon abolis, les concepts de présent et de passé. En sautant d'un futur à l'autre, incessamment, on nie la dimension spécifiquement ontologique du présent, la verticalité, on vide le présent de toute la densité qui, selon Bachelard, comble l'instant. Quant au passé, suggère Merleau-Ponty, veut-on se le remémorer « tel qu'il fut en son temps », que s'ajoute « une inexplicable altération, une étrange distance »¹⁰ ; cette distance, ajoute-il, la remémoration « la franchit mais ne l'annule pas ». Le faux prophète qui égrène ce passé au futur journalistique n'en a cure : il annule la distance de la remémoration en se situant toujours devant l'événement. Il entend se passer de tout temps, énoncé au présent ou raconté au passé, sur lequel on devrait prendre appui pour fonder le rebond. Il ne s'appuie pas sur l'accompli en tant qu'il préfigure un tant soit peu l'avenir, mais considère que l'après suffit à justifier qu'il avance. L'essentiel est d'être aspiré vers ce futur qu'on attrape toujours par la queue...

Je formule l'hypothèse que, dans ces conditions, l'utopie n'a plus lieu. J'aime l'expression : l'utopie n'a plus lieu, puisque l'utopie est d'abord le non-lieu, le sans lieu. Non seulement sans domicile fixe, mais sans domicile du tout. Le nomadisme n'est pas utopique ; il lui faut un espace pour bouger incessamment. L'utopie n'a aucun espace, même à traverser, et où errer. L'utopie n'a plus lieu voudrait dire une impossibilité du sans lieu ; et donc que tout, au contraire, est dans le lieu, pris dans le lieu, bloqué. Peut-être parce que « la planète terre s'est rétrécie aux limites du village planétaire » comme écrit Roger Toumson dans *L'Utopie perdue des îles d'Amérique*¹¹. L'auteur privilégie explicitement le paramètre spatial, topographique, dans son analyse, mais la temporalité y est présente, voire prégnante — ce qu'indique « s'est rétrécie » dans la citation précédente, par exemple. Le futur journalistique est un signe de ce monde trop

fini, déjà achevé. Roger Toumson continue : « L'espoir que la vie soit possible sur d'autres planètes s'amenuise à mesure que s'accélère la conquête de l'espace. Or, sans l'espoir et le rêve, la vie est impossible ».

L'utopie a besoin pour s'épanouir d'un temps, d'un rythme, incompatible avec le paradigme du futur généralisé. L'utopie se dit évidemment au futur, lors même qu'elle réinvestit le mythe, l'*arché* ou l'histoire expurgée de la contingence. Mais il ne saurait s'agir du futur pressé autant que du besoin pressant. C'est un futur envisagé, rêvé, qui n'est pas encore réalisable ; réalisée, l'utopie est niée comme telle. L'utopie ne se réalise donc pas dans le moment suivant. Elle prend son temps. Elle nous donne le temps de rêver en elle. Elle ne peut pas être aspirée par l'accomplissement immédiat du moment suivant et, moins encore, par le cortège des événements successifs. L'utopie nous libère du temps qui passe comme du moment qui vient. Aurait-on perdu définitivement le sens de cette liberté ?

Du symbolique...

J'ai lié, en commençant, instantanéisme et égoïsme. La liberté de l'utopie, elle, est liée à la loi, c'est-à-dire au symbolique. Peirce dit que « le symbole est une loi, une régularité du futur indéfini »¹². Un symbole, d'un côté, doit avoir trait à quelque chose, il implique des indices, et, d'un autre côté, mobilise des images mentales du possible — c'est son côté iconique. L'utopie incarne un symbole constitué d'une indicialité en suspens, différée, et d'une iconicité ouverte, fantasmatique. Historiquement, les grandes utopies ont rémunéré en rêve l'humanité dominante de la violence qu'elle faisait subir à l'humanité dominée, à la fois en niant l'humanité du dominé et en positivant cette négation dans toutes sortes de fantasmes ; on reconnaît là, par exemple, le thème de l'utopie de l'Orient dans la belle théorie d'Edward Saïd : « "L'Orient" est une création de l'Occident, son double, son contraire, l'incarnation de ses

craintes et de son sentiment de supériorité tout à la fois, la chair d'un corps dont il ne voudrait être que l'esprit »¹³. Il ne s'agit donc pas, pour nous qui sommes conscients du vice de cette sorte de rêve, de vouloir le rétablir.

Mais il ne faut pas non plus confondre les thèmes de ces utopies douteuses avec le schème général de l'utopie. Le dégoût du futur journalistique peut être salutaire s'il réveille en nous le désir du symbolique, du lien non seulement social, mais ontologique dont il est le symptôme sémiotique. Suspendons, au moins par moments, l'indicialité frénétique de cette histoire humaine qui nous enchaîne dans l'immédiat, l'indicialité de l'événement, du reportage, de la contingence, non seulement pour rêver encore aux icônes artistiques et à leurs mondes possibles — Sartre avait bien vu que le film, voire l'œuvre d'art, est le contraire de la contingence —, mais encore pour inventer ces autres mondes possibles, ces altermondes politiques, qui projettent l'humanité dans un futur indéfini au lieu de se résigner à sa fin. On peut reprocher aux altermondialistes de dire qu'ils veulent construire un autre monde possible. S'ils ont quelque intention politique, c'est plutôt un autre monde réel qu'ils veulent construire. Mais quoi qu'on pense de leurs actions actuelles, c'est aussi qu'ils croient encore à l'utopie d'un autre monde possible. On peut manquer cela comme on a manqué l'utopie écologiste, avant quelle ne s'installe, certes contradictoirement, dans le politique. On reproche toujours aux utopies le suspens de l'indicialité et la naïveté des représentations iconiques. Mais on sait aujourd'hui que la symbolique écologique était bien plus prévoyante que l'industrialisation aveugle, comme on saura un jour, si on ne le sait déjà, que la symbolique altermondialiste est plus clairvoyante que la pensée libérale unique. Face au futur journalistique du marché mondial qui prétend demander seulement qu'on le laisse aller, des utopies sont encore là pour introduire l'écart d'un éveil. Ne restons pas aveugles à leur symbolique...

¹ *Traité de la nature humaine*, Paris, Garnier-Flammarion, II, III, III, 1991, p. 526.

² *La Raison dans l'histoire, Introduction à la philosophie de l'histoire* (1822-1830), trad. par Kostas Papaioannou, Paris, 10/18, pp. 242-243.

³ *République*, 607 b-e, *Œuvres complètes*, tome I, trad. Léon Robin, Gallimard, nrf, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 1222.

⁴ *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, vol. I-III, édition de Londres, J. Purser, 1737-1738, Indianapolis, Liberty Fund, Inc., 2001, vol. II, *The Moralists, A philosophical Rhapsody* (1709), pp. 220-221.

⁵ *Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu*, trad. d'Anne-Dominique Balmès, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, Coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1991, [p. 102](#).

⁶ « Exposition universelle, 1855, Beaux-Arts, I. Méthode de critique, de l'idée moderne du progrès appliquée aux Beaux-Arts, Déplacement de la vitalité », *Écrits sur l'art*, éd. d'Yves Florenne, Paris, Gallimard et Librairie générale française, Le livre de poche, 1971, t. I, pp. 374-375.

⁷ Jean-François Marquet, *Leçons sur la Phénoménologie de l'esprit de Hegel*, Paris, Ellipses, Coll. « L'université philosophique », 2004, resp. pp. 89, 191 et 318.

⁸ Des exemples semblables abondent, par exemple dans *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau : « Cet amour des objets imaginaires et cette facilité de m'en occuper achevèrent de me dégoûter de tout ce qui m'entourait, et déterminèrent ce goût pour la solitude qui m'est toujours resté depuis ce temps-là. On verra plus d'une fois dans la suite les bizarres effets de cette disposition si misanthrope et si sombre en apparence, mais qui vient en effet d'un cœur trop affectueux, trop aimant, trop tendre, qui, faute d'en trouver d'existants qui lui ressemblent, est forcé d'alimenter des fictions ». (Paris, Imprimerie nationale Éditions, 1995, tome I, p. 196) « Les événements en ont été si variés, j'ai senti des passions si vives, j'ai vu tant d'espèces d'hommes, j'ai passé par tant de sortes d'états, que dans l'espace de cinquante ans j'ai pu vivre plusieurs siècles si j'ai su profiter de moi. J'ai donc et dans le nombre des faits et dans leur espèce tout ce qu'il faut pour rendre mes narrations intéressantes. Peut-être malgré cela ne le seront-elles pas, mais ce ne sera point la faute du sujet, ce sera celle de l'écrivain » (*ibid.*, notes p. IV).

⁹ R. L. Wagner, J. Pinchon, *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette, 1962, p. 349.

¹⁰ *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, coll. « Tel », p. 166.

¹¹ Paris, Honoré Champion, 2004, p. 328.

¹² *Collected Papers*, éd. par Ch. Hartshorne et P. Weiss, Cambridge, London, The Belknap Press of Harvard University Press, vol. I-II, 1931-1960, 2. 293, p. 166. Sur l'icône et l'indice, *ibid.*, 2.274 *sq.*, pp. 156 *sq.*

¹³ *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident* (1978), trad. Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1980, Quatrième de couverture.

L'utopie de l'art et les utopies rivales dans l'art du XX^e siècle

Gérard DUROZOI

Pour un certain nombre d'entre nous, l'art, comme activité, ou dans les œuvres auxquelles il aboutit, dans son élaboration comme dans ses résultats, a sans doute quelque chose à voir avec l'utopie. Mais il est également vraisemblable que chacun d'entre nous privilégie, peut-être implicitement, une acception parmi d'autres du terme que nous devons à Thomas More. « Utopie » est en effet devenu suffisamment polysémique pour que chacun puisse y trouver (en commençant par l'y mettre) ce dont il a besoin. Pour ma part, je commencerai par le prendre dans une acception simple – par souvenir du sens initial : c'est le « sans lieu », ou « sans lieu dans la réalité » (ou du moins dans ce qui s'en manifeste pour notre perception ordinaire).

S'il y a de l'utopie dans l'art, c'est parce que les œuvres mettent à notre disposition des figures, des espaces, des façons d'être, des relations entre les choses qui ne se présentent pas dans ce que nous prenons quotidiennement pour le « réel ». En d'autres termes : sans les œuvres d'art, nous n'aurions aucune

perception possible de ce qui est sans autre lieu que l'art lui-même.

De ce point de vue, on peut sans doute considérer que tout art – ou toute l'histoire de l'art – n'en finit pas de matérialiser ou d'objectiver un « irréel » – qu'il s'agisse des peintures pariétales de la préhistoire, des œuvres à contenu religieux ou de la série des *Caprices* de Goya. Affirmer que l'art est ainsi utopique, ce n'est jamais que souligner autrement sa relation avec l'imaginaire, ou reformuler sa définition hégélienne : c'est précisément parce que l'œuvre est manifestation sensible d'une idée qu'elle introduit dans le sensible quotidien quelque chose d'idéal ou d'utopique. Ce qui (n')était (que) pensé trouve à s'objectiver et participe – même si ce n'est que très localement ou ponctuellement – à la transformation du quotidien en même temps, si cette objectivation rencontre un « public ».

A ce titre, l'invention artistique est de même nature que toutes les innovations – notamment scientifiques ou techniques : tant qu'elle n'a pas fait ses preuves, elle semble du domaine de l'impossible ou de l'impensable, mais une fois réalisée, elle trouve sa place dans la réalité et paraît venir la « compléter ». Mais il demeure bien sûr une différence capitale entre l'invention artistique et les autres : celles-ci correspondent à l'organisation fonctionnelle du réel, tandis que l'œuvre d'art n'est guère justifiable par son « utilité » ou sa portée pratique. On le sait depuis Kant : le beau est ce qui donne une « impression de finalité sans fin » – et il n'y a bien que l'œuvre d'art qui semble en mesure de susciter une telle impression à l'état pur.

En sorte que, si j'interprète Kant en le rendant un peu plus agressif, j'admettrai que l'art présente une qualité qui se rencontre bien dans les utopies politiques : il contredit la marche ordinaire du réel et en propose plus ou moins clairement une critique – ne serait-ce qu'en donnant indéfiniment la preuve que

cette marche ordinaire du réel n'épuise pas toutes les conceptions possibles du monde.

L'art moderne (celui que l'on fait classiquement commencer avec Manet) ajoute à cette critique du réel une sorte d'autocritique permanente, dans la mesure où son développement suppose que l'histoire antérieure de l'art n'a pas épuisé toutes les conceptions possibles l'art lui-même, ni tout ce que l'art peut concevoir. La succession de plus en plus rapide des courants ou écoles qui composent la modernité propose d'ailleurs un exemple particulièrement clair de ce que peut être une accélération de l'histoire : chaque mouvement dure peu, et à peine est-il admis, reconnu ou officialisé qu'il est déjà condamné à être remplacé par le suivant. On peut y trouver une confirmation de ce que Marx signalait dès 1848 : la bourgeoisie (puisque c'est bien elle qui finance l'art moderne) a transformé les œuvres en simples marchandises, soumises comme telles aux lois du marché et de la concurrence. Intervient cependant un phénomène qui rend la circulation des œuvres-marchandises un peu plus complexe : comme nouvelle classe dominante, la bourgeoisie est soumise à un principe de parodie, qui l'entraîne à apprécier des œuvres ressemblant à celles qu'appréciait la noblesse. Conséquence : elle soutient (achète) les « Pompiers » (Gervex, Bouguereau, Detaille, etc.) et refuse les « modernes » (qui parfois se nommeront en reprenant positivement à leur compte les injures que la bourgeoisie leur adresse : Impressionnistes, Cubistes, Fauves...). Ce pourquoi les Modernes ne seront collectionnés que par les « marges » de la bourgeoisie (écrivains, artistes...) ou... par les industriels américains (qui, pour ce qui les concerne, n'ont en effet rien à parodier).

Cet échec des Modernes auprès de la classe bourgeoise, qui entend d'abord avoir les pieds sur terre et se soucie très peu de soutenir des visions du monde qui viendraient contredire la sienne (« naturellement » la seule possible ou légitime), constitue

à sa manière une confirmation du caractère utopique qui travaille la modernité dès ses débuts.

Par définition, l'utopie concerne l'avenir – même s'il n'est pas précisément situable : c'est parce que le présent est décevant, parce qu'il ne comble pas le désir, que l'imaginaire entend y porter remède. Il n'y a donc de pensée utopique, ou d'utopie dans l'art, que si l'Histoire est conçue comme une dimension fondamentale de l'existence, tant individuelle que sociale. La modernité inclut cette dimension historique, puisque toute école « moderne » se définit à la fois relativement à ce qui la précède et, en complément, relativement à un au-delà d'elle-même : son existence implique que, puisqu'elle a été capable de remplacer les mouvements antérieurs, elle risque à son tour de se trouver supplantée par un mouvement ultérieur. De la sorte, les mouvements modernes s'articulent dans une histoire qui obéit bien à une orientation – telle qu'une « régression » vers un état antérieur de l'art semble invraisemblable (ou peu recommandable : elle sera condamnée par le modernisme). Dans un tel contexte peut alors se manifester l'hypothèse d'un « dernier tableau », qui viendrait achever toute l'histoire de la peinture.

C'est ce que signale, de manière anecdotique, la réaction de Derain mis en présence des *Demoiselles d'Avignon* : il aurait alors déclaré qu'on trouverait un jour Picasso pendu derrière son grand tableau. La rupture effectuée par ces *Demoiselles* par rapport à toute l'histoire de l'art et à l'ensemble des conventions antérieures est telle qu'elle paraît sanctionner la fin de la peinture (en même temps que la fin du peintre). De façon plus théorique (ou plus sérieuse), l'idée du « dernier tableau » est affirmée par Nicolaï Taraboukine à propos d'une toile que montre Rodtchenko dans l'exposition « $5 \times 5 = 25$ », en 1921 au Club panrusse des Poètes. C'est, écrit alors Taraboukine, « une petite toile presque carrée entièrement couverte d'une unique couleur rouge » – et il la juge immédiatement « significative de

l'évolution subie par les formes artistiques au cours des dix dernières années. Ce n'est plus une étape qui pourrait être suivie de nouvelles autres, mais le dernier pas, le pas final effectué au terme d'un long chemin, le dernier mot après lequel la peinture devra se taire, le dernier "tableau" exécuté par un peintre. [...] En tant que maillon d'un processus de développement historique, elle "fait époque", si on la considère non comme une valeur en soi (ce qu'elle n'est pas) mais comme une étape dans une chaîne d'évolution ». Tout en reconnaissant que Malevitch a précédé Rodtchenko dans ce genre de proposition minimale, Taraboukine considère que « la toile de Rodtchenko est, elle, logiquement plus symptomatique et historiquement plus adéquate »¹.

Ce « dernier tableau » marque ainsi la mort de la peinture de chevalet, en même temps que celle du Suprématisme et du Constructivisme analytique. Il s'agit dès lors, pour Taraboukine, d'en venir au Productivisme. Seul ce dernier répond aux nouvelles conditions sociales et peut en conséquence assurer « les nouvelles formes » et « le nouveau contenu de l'art » : l'avant-garde russe abandonne le principe de l'autonomie nécessaire de l'œuvre d'art, pour lui substituer celui d'une utilité extra-artistique. La tâche de l'art ainsi redéfinie consistera à esthétiser le social – ce dont Tatlin avait un an plus tôt esquissé la possibilité avec sa maquette pour un *Monument à la III^e Internationale*.

Une telle conversion, de l'art pur à l'esthétisation du quotidien, ne constitue sans doute qu'un exemple en un sens paroxystique du destin de l'art moderne. Il semble pourtant, indépendamment de ce moment qui, en U.R.S.S., prépare, même très involontairement, la domination du Réalisme Socialiste, qu'il y ait dans la Modernité et dans son utopie une tendance à unir, tant bien que mal, la quête d'une pureté de mieux en mieux affirmée, en quelque sorte ontologique, de chaque domaine artistique, et le souci d'imprégner le social de ces conquêtes. Les Modernes héritent en effet de tous les

espoirs de la Philosophie des Lumières : leur rationalisme va de pair avec le programme d'une démocratisation de l'art, l'expérience commune de la liberté devant s'accompagner d'une connaissance de plus en plus précise de la nature de l'art.

C'est pourquoi l'histoire de l'art moderne, telle qu'elle est conçue et rédigée par les Modernes eux-mêmes (à commencer par Clement Greenberg, néo-kantien par excellence, et « de gauche ») accorde à la succession des mouvements picturaux une signification finale, une orientation globale qui permet de situer chacun sur une ligne d'évolution : du Cubisme à l'Ecole de New York, la peinture conquiert et affirme sa planéité, c'est-à-dire sa stricte définition, en se débarrassant de tous les aspects inutiles qui l'encombraient et empêchaient de la percevoir en tant que telle, d'en saisir la pure picturalité : la figuration, la narration, la littérature (tant pis pour le Surréalisme, condamné par Greenberg), le sujet anecdotique, etc. Dans une telle histoire, tout se passe, même si on ne l'affirme pas clairement, comme si le « dernier tableau » était sans cesse attendu, sinon programmé. Par chance, il n'apparaît jamais, et les avant-gardes modernes peuvent continuer à se substituer l'une à l'autre. L'Utopie maintient ainsi sa possibilité, puisque la modernité implique à la fois l'espoir de son propre achèvement et la pratique du dépassement interminable de ses derniers acquis.

Il existe de la sorte une téléologie des avant-gardes qui, en affirmant l'universalité de leurs conquêtes, ignorent de mieux en mieux le goût propre à une société et élaborent une conscience ou une connaissance de l'esthétique « pure », détachée de toute appartenance à un univers particulier, notamment social². Lors d'un Colloque de Cerisy, consacré au « Discours utopique » en 1975, Daniel Charles formulait déjà, à propos de la musique, un propos comparable : « Cette “dissolution de tout goût déterminé quant à son contenu” (Gadamer) est l'utopie même de la musique d'aujourd'hui. Et cette utopie n'accorde à la musique qu'une histoire de pure forme. Téléologie : oui, la musique va

quelque part. Où ? Nulle part ailleurs que là où doit – ou devrait – être LA musique : hors espace, “hors temps”. L’utopie musicale est uchronie. L’avant-garde est évasive »³.

Mais puisqu’il est question (dans mon titre) de l’existence d’utopies rivales dans l’art du XX^e siècle, je dois, face à l’utopie moderniste, en distinguer au moins une autre.

C’est celle que je qualifie de « rebelle », qui démarre avec Dada, et resurgit périodiquement, dans des mouvements artistiques qui en réactivent certains aspects (le Surréalisme évidemment, mais aussi les Affichistes, les Nouveaux Réalistes, Gutai, Fluxus), ou dans des attitudes et positions ne concernant pas seulement l’art, comme l’Internationale Situationniste. Tous ces mouvements ont en commun de contester les fondements mêmes de la modernité : rationalisme, recherche de la pureté, respect pour l’histoire et volonté d’élaborer, par des moyens très divers mais toujours révélateurs d’un certain optimisme, des « lendemains qui chantent ».

Les stratégies⁴ mises en œuvre par les mouvements rebelles s’en prennent aussi bien à la respectabilité attribuée comme automatiquement à l’œuvre d’art qu’au caractère spécialisé de l’activité artistique ou aux modes de diffusion des œuvres (galeries, musées, marché). Et il est facile, malgré ce qu’un tel recensement peut avoir d’un peu caricatural, d’aligner les caractères contradictoires des œuvres modernes et des productions rebelles : d’un côté, on revendique compétence technique, lucidité, maîtrise de la pratique, de l’autre on se fie au hasard, à l’automatisme, on regarde volontiers du côté des malades mentaux. Quand on est moderne, on est sérieux, on a le sens de ses responsabilités, tant artistiques qu’historiques ; quand on est rebelle, on joue, on fait l’enfant ou le fou, on pratique la dérision, on chérit le sans importance. Le moderne est rationnel, ou au moins raisonnable, il cherche à être clairement compris, respecte la langue commune ; le rebelle aime les mots sans suite, les paradoxes et l’absurde, la poésie

phonétique ou les borborygmes. L'artiste moderne est un homme de métier, un spécialiste ; le rebelle traverse les disciplines, intervient dans tous les domaines, les mélange. D'un côté, on élabore des tableaux, des sculptures, des dessins ; de l'autre on déchire et on colle, on assemble, on effectue des montages incongrus, on bricole des objets du quotidien, on a des pratiques volontiers bâtardes. L'homme de métier apprécie les matériaux nobles, les matières réputées artistiques ; le rebelle ramasse des déchets, assemble des rebuts. L'artiste moderne produit des œuvres destinées à durer, le rebelle se contente de choses éphémères, ou bien il accomplit quelques gestes ou actions fugaces, qu'il ne tient pas à reproduire.

L'un pense à l'histoire, à ce qu'il doit y ajouter.

L'autre écrit comme Picabia : « Rien pour hier, rien pour demain. Tout pour aujourd'hui ».

En brisant tous les codes admis, les Rebelles exaltent l'inventivité du moment vécu, la vie dans son exubérance, ils aimeraient réaliser une coïncidence définitive entre la vie la plus ordinaire et l'art. Pour George Brecht, figure exemplaire de Fluxus, « boire un verre d'eau est une œuvre d'art », et traverser la rue peut le devenir – mais il ne s'agit pas cette fois d'esthétiser le social en lui ajoutant (imposant ?) un supplément artistique : il s'agit, en sens inverse, de prouver que tout moment vécu avec intensité peut remplacer n'importe quelle œuvre officielle. Si un tel programme se réalisait, c'en serait fini de l'écart entre la production artistique et sa consommation : tout individu pourrait faire de sa propre existence une suite d'instantanés créatifs⁵. Telle serait l'Utopie des rebelles : la pure et simple abolition de l'art comme activité séparée – et c'est bien une telle abolition que réclamait très franchement Guy Debord.

On dira qu'ils ont perdu – et que leur Utopie semble plus que jamais irréaliste ou irréalisable – de même que paraît impossible la « fusion » recherchée ou espérée avec le fou, l'enfant, le « sauvage » – représentants d'un « primitivisme » sans

doute plus productif par les refus qu'il implique que par ce qu'il peut emprunter à ses « modèles ». Mais cette défaite de l'utopie rebelle ne signifie aucunement une victoire de l'utopie moderniste.

Tout d'abord parce que l'idéologie moderniste s'effondre officiellement dans les années 1980 : c'est la fin des avant-gardes – et la chute du Mur de Berlin désigne à son tour, en 1989, la fin d'un certain type d'espoir politique. Mais cette fin des avant-gardes n'est peut-être pas encore le phénomène le plus significatif, dans la mesure où le Post-moderne qu'elle instaure signifierait, plutôt que le simple renoncement à l'Utopie moderne, une mise en cause de la dimension utopique de l'art lui-même – ce qui risque d'avoir des conséquences sur les deux utopies que je crois bon de distinguer, aussi bien la rebelle que la moderne. En d'autres termes : ces deux utopies n'auraient été efficaces que jusqu'aux années 1980 – et il est possible que l'art tel qu'il se produit depuis, et surtout tels qu'en sont depuis organisés le marché et la circulation, n'ait plus grand chose à nous proposer en fait de portée ou de dimension utopique⁶.

Ce n'est pas toutefois parce que Dada se retrouve en 2005 à Beaubourg que l'Utopie (rebelle) perd de son sens. Il est sans doute « normal » que l'institution expose ce qui, dans l'histoire du XX^e siècle, « fait date » – et de ce point de vue, Dada a autant d'importance (même si pour en exposer les « œuvres », on ne peut en montrer que ce qui en a survécu, accompagné d'une importante documentation en guise de contexte) que le Cubisme ou Pollock.

Si l'Utopie est affaiblie ou languissante, c'est pour des raisons beaucoup plus diffuses – et donc sans doute plus difficilement maîtrisables. J'en indiquerai quatre, pour simplement esquisser une sorte d'état des lieux.

1) Cela fait plus de vingt ans que la Doxa (entre autres ministérielle) admet que « tout est culturel », ce qui a pour conséquence que tous les phénomènes culturels méritent d'être

également pris en considération. Le terme de « créateur » en vient ainsi à désigner indifféremment un styliste de mode⁷, le designer qui propose un nouveau modèle de chaise longue, un bijoutier, un interprète de rap, Magritte ou Picasso. Le « génie » semble désormais la chose du monde la mieux partagée, et nous n'en sommes plus à l'époque où Thomas Mann s'inquiétait sur l'avenir de la civilisation après avoir entendu qualifier de « génial » un cheval de course... Il en résulte que « tout se vaut » – c'est l'un des dogmes ou postulats de la vulgate post-moderne – et qu'aucune valeur ne peut être préférée à une autre. Or la mentalité utopique choisit au contraire de défendre ou de réaliser une ou des valeurs plutôt que d'autres. Première difficulté.

2) L'art lui-même a atteint aujourd'hui ce que Yves Michaud nomme son « état gazeux »⁸. Dans la mesure où tout est admis comme « esthétique », l'œuvre d'art devient de plus en plus difficile à définir dans ou par une matérialité : elle délaisse son statut d'« objet » pour se faire relationnelle, communicationnelle, virtuelle, ou n'avoir d'existence très relative que grâce au réseau (Internet nous promet de ce point de vue un bel avenir). Etant, potentiellement, partout, elle n'est plus nulle part. Dans une telle diffusion ou dilution, elle perd évidemment son aura (au sens de Benjamin) et s'offre à une consommation aléatoire ou ludique, en tout cas de surface. Ce qui importe est moins son éventuelle signification que le simple fait qu'elle ait fugacement « lieu », en quelque arrêt momentané de son nomadisme. Consommée en temps réel, il lui devient pour le moins difficile de suggérer quoi que ce soit qui puisse concerner un avenir souhaitable ou désiré, qu'il s'agisse de son propre avenir ou de celui de la collectivité.

Mais parallèlement à cette mutation des œuvres en un gaz esthétique qui peut venir nimer n'importe quelle situation, on assigne volontiers à l'art une fonction qui me paraît en totale contradiction avec sa dimension éventuellement utopique : il lui

reviendrait d'instaurer « du lien social ». Autrement dit : ce que le politique est incapable d'assumer doit être pris en charge par les artistes ou les organisateurs d'expositions, et l'art se trouve doté d'une tâche thérapeutique – il devrait être en mesure d'effacer (ou de faire oublier) les disharmonies qui perturbent le corps social. L'ouverture du Musée d'Art contemporain du Val-de-Marne à Vitry-sur-Seine en novembre 2005, soit au moment où se déchaînaient quelques violences dans les « banlieues », en a fourni une illustration remarquable. Cette ouverture a bénéficié d'une couverture médiatique tout à fait inhabituelle (tant dans la presse « spécialisée » que dans les quotidiens ou à la télévision). Sans être trop agressif, on peut admettre que la collection de ce nouveau musée n'a pourtant rien d'éblouissant, mais c'est que, comme l'a joliment souligné Alexia Fabre, sa conservatrice en chef, dans une interview : « Pour le premier accrochage, nous avons décidé de travailler sur des questions liées à l'humain : l'action, la lumière, le paysage, puis la vie moderne »⁹. Que voici une heureuse coïncidence !

Les Modernes et les Rebelles avaient au moins une chose en commun : la pratique des ruptures – soit d'un point de vue formel, soit du point de vue plus général de la définition et de la réception de ce qui peut être considéré comme « œuvre ». Ces ruptures supposaient une visée critique, fondatrice de leurs utopies. On voit au contraire comment, s'il s'agit de faire du lien social, on commence par gommer la possibilité même de la rupture : l'art y perd aussi bien sa portée critique que sa dimension utopique.

3) A l'ère des mégacollectionneurs, le marché construit les notoriétés artistiques par des voies qui n'impliquent plus guère de jugements de valeur esthétique, mais qui supposent seulement des paris sur la valeur économique des œuvres. Peut-être est-ce d'ailleurs la seule modalité de l'avenir qui se trouve encore prise en compte : en termes de rentabilité et de profit espéré. Ce qui résulte d'une collusion assez nouvelle entre

mégacollectionneurs, salle des ventes publiques (François Pinault est le propriétaire de Christie's), marchands privés et conseillers-experts – dont le travail consiste à repérer, dans les stocks disponibles, les œuvres dont l'achat et la revente fourniront un bénéfice substantiel¹⁰. Un tel système de valorisation et d'élaboration des notoriétés demande une rotation accélérée des signatures : les « vedettes » – à la fois du marché et de l'art contemporain – sont promues dès leur première manifestation notable, sinon même avant, et à un rythme tel qu'on découvrira bientôt un nouveau génie du siècle par semaine.

Ainsi, du Moderne et du Post-moderne, il émerge surtout un art à la mode en même temps qu'une mode de l'art contemporain. Non seulement parce que ce sont les mêmes groupes financiers qui s'occupent des maisons de couture ou des produits « de luxe », du soutien aux expositions institutionnelles et du marché de l'art, mais aussi parce que l'art est de plus en plus organisé autour de moments forts et de véritables « saisons » : les grandes Foires, qui jouent le rôle des défilés de haute couture, en proposant de nouveaux « modèles » d'œuvres (réciproquement, il n'est pas surprenant que l'inauguration d'un immeuble voué au commerce « de luxe » soit accompagnée d'un petit « plus » artistique – installation d'une œuvre de commande, performance conçue pour la soirée, ainsi que l'a fait, même si cela a suscité quelques remous dans le milieu de l'art, Vanessa Beecroft pour un maroquinier-bagagiste-marchand de vêtements, etc.). Comme, selon la formule connue, la mode, c'est ce qui se démode, les artistes eux-mêmes risquent d'être victimes d'une désaffection aussi rapide que leur percée (certains sont déjà... passés du risque à la réalité la plus déprimante). Dans ce contexte, les œuvres, ravalées au rang d'objets à la fois publicitaires et de consommation, perdent leur dimension utopique et n'exhibent ou ne conservent un vague sens qu'à très court terme.

4) L'art n'est sans doute ici que le symptôme d'une situation historique plus globale, entièrement dominée par les considérations à court terme. Malgré les désastres qu'il a vécus, le XX^e siècle s'efforçait de croire en l'avenir. La conscience collective avait beau connaître, même vaguement les impasses du socialisme réel ou les catastrophes du maoïsme, un choix semblait encore possible entre différentes solutions économiques, sociales et politiques. Or nous n'en sommes plus là ; nous vivons dans un monde entièrement dominé par le capital et la « mondialisation », un monde qui n'a plus d'extériorité, et pas davantage la simple possibilité de désirer autre chose. Le personnel politique n'a plus de projets, il se contente d'administrer tant bien que mal les affaires courantes ; l'individu est submergé par les systèmes d'information qui lui livrent les événements, si hétérogènes soient-ils, en « temps réel », et ses projets, lorsqu'il en élabore, témoignent de la dispersion de ses intérêts : quel que soit le domaine concerné (vie familiale, loisirs, travail), il lui devient difficile de prévoir au-delà de six mois ou un an (et ce n'est pas le contexte économique qui peut l'y encourager !). S'affirme en complément une forme contemporaine d'hédonisme, qui implique une satisfaction partagée en groupe ou en « tribu » : on « fait la fête » – ce peut d'ailleurs être au cours du vernissage d'une exposition ou dans les heures qui le suivent – mais c'est pour y goûter une suspension des contraintes ordinaires et l'absence momentanée de souci du lendemain. La « fête » ainsi pratiquée n'a plus grand chose à voir avec ce qu'en disait Bakhtine : parce que la fête ancienne affranchissait de tout utilitarisme et de tout but pratique, il y voyait le « moyen d'entrer temporairement dans un univers utopique ». Mais la fête contemporaine paraît bien avoir une utilité : elle confirme l'appartenance à un groupe, et le partage de satisfactions immédiates (la danse, la techno, la transe). Au lieu d'ouvrir sur un univers utopique, elle semble du coup être surtout l'illustration du slogan des années 1970-80 : « No future ».

Eclatement du social en tribus, crise des modèles et des projets réellement politiques, impuissance ressentie devant une Histoire qui de toute façon se fera sans que l'on puisse la façonner : de telles conditions ne sont évidemment pas favorables à l'élaboration de l'utopie – que ce soit en art ou ailleurs. Bien entendu, on peut aussi penser que c'est précisément face à de tels blocages que l'utopie est plus nécessaire que jamais : au moins témoignerait-elle d'un retour actif de l'imaginaire, capable de fissurer ou de mettre en question toutes ces pesanteurs. Il serait outrageusement pessimiste de considérer que les artistes seraient devenus définitivement incapables de redonner à leurs pratiques une dimension qui puisse concerner l'existence collective, mais il est aussi à craindre qu'un tel enjeu dépasse la seule « bonne volonté » de chacun.

¹ N. Taraboukine, *Le dernier tableau*, trad. A. B. Nakov et M. Pétris, Paris, Champ Libre, 1972, pp. 40-41.

² L'histoire de la Modernité ne concerne que la culture occidentale...

³ *Le Discours utopique*, Paris, coll. 10/18, 1978, p. 164.

⁴ Pour le détail de ces stratégies, je me permets de renvoyer à mon ouvrage *Dada et les arts rebelles*, Paris, Hazan, 2005.

⁵ Lorsque Villeglé commence sa collecte d'affiches lacérées en 1949, il pense que n'importe qui pourra suivre son exemple, et ne se considère pas encore comme un « artiste ». C'est parce que son intérêt pour le « lacérateur anonyme » demeure singulier qu'il se trouve amené à endosser le statut d'artiste...

⁶ Constat d'Armand Labelle-Rojoux, artiste particulièrement turbulent : « Personne aujourd'hui – seul ou en groupe – ne peut plus trompeter sans ridicule ou angélisme charmant que son œuvre aura une incidence non seulement sur le présent mais sur le futur, en particulier une incidence sociale ou politique. L'utopie est derrière

nous. Le messianisme avec. Les credos radicaux apparaissent après coup bien dérisoires » (« Après la fin de l'art », entretien avec C. Dufour, in *Dada circuit total*, Lausanne, L'Age d'Homme, collection « Les Dossiers H », 2005, p. 623).

⁷ Marc Jacobs, « directeur artistique » de Vuitton, affirme par exemple : « Mes idées ne sont pas inédites. Je suis juste un créateur qui fait de son mieux »...

⁸ Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003, réédité dans la coll. « Pluriel », Hachette Littératures, 2004.

⁹ *Art Press* n° 318, décembre 2005.

¹⁰ Vingt pour cent des œuvres proposées en vente chez Christie's le 9 novembre 2005 avaient été acquises au cours des cinq années précédentes.

Les métamorphoses de l'utopie chez Georges Perec

Véronique HALPHEN-BESSARD

W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec : un livre où l'auteur a mis « peut-être le plus de lui-même »¹, une œuvre hybride qui déconcerte le lecteur. Deux textes y sont entrelacés. Dans le prière d'insérer, Perec en a expliqué le principe : « l'un de ces textes appartient tout entier à l'imaginaire : c'est un roman d'aventures, la reconstitution, arbitraire, mais minutieuse, d'un fantasma enfantin évoquant une cité régie par l'idéal olympique. L'autre texte est une autobiographie : le récit fragmentaire d'une vie d'enfant pendant la guerre ». Derrière le tragique de l'autobiographie (Perec est un enfant juif traqué pendant la Seconde Guerre mondiale devenu orphelin – son père meurt au combat en 1940 et sa mère, envoyée à Auschwitz, y disparaît en 1943) le lecteur éprouve le plaisir ludique de suivre la piste de deux récits enchevêtrés cherchant des échos de l'un dans l'autre. A cela s'ajoute le plaisir du romanesque car le début peut se lire comme un roman de Jules Verne avec « un bateau qui s'en va » et, « à l'autre bout du monde », le lecteur découvre une île où serait établie une société idéale. Mais cette île utopique qui voue un culte au sport cache, on le découvre petit

à petit, une île concentrationnaire où règnent l'inhumanité et la barbarie. L'utopie se métamorphose alors en contre-utopie. La contre-utopie va se transformer à son tour : c'est le réel qu'elle décrit.

C'est dans le chapitre XII de la seconde partie de l'ouvrage où alternent, à l'inverse de la première, chapitres pairs de fiction en italiques et chapitres impairs autobiographiques en caractères romains, qu'est évoquée l'île W pour la première fois. La description est assurée par un narrateur anonyme dans un style neutre qui fait penser à un reportage ethnographique. Il s'agit d'une île perdue au bout du monde non répertoriée sur les cartes. Ce lieu introuvable correspond au sens étymologique du mot utopie : *ou-topos*, « nulle part » : « Le voyageur égaré, le naufragé volontaire, l'explorateur hardi que la fatalité, l'esprit d'aventure ou la poursuite d'une quelconque chimère auraient jeté au milieu de cette poussière d'îles... n'auraient qu'une chance misérable de débarquer à W »². Protégée des intrusions par de hautes falaises et par une zone marécageuse à l'embouchure de deux rivières, l'île revêt toutes les caractéristiques du lieu utopique : l'insularité qui isole, l'inaccessibilité...

Son peuplement assure un autre trait spécifique de l'utopie. En effet, ses habitants sont des colons (« des colons blancs, des Anglo-saxons »³). L'un des chefs, selon une version, aurait souhaité bâtir une cité idéale perpétuant le rêve d'une certaine pureté bannissant toutes les dégénérescences propres aux cités humaines.

Les habitants se regroupent en quatre villages nommés en fonction des points cardinaux et situés à égale distance du plus ancien, le village W ; cette structure géométrique de l'habitat est aussi un trait distinctif de la colonie utopique : l'utopie établit toujours la maîtrise de l'espace où les constructions sont effectuées selon un ordre concerté⁴. Ainsi il est mentionné

qu'« au centre du quadrilatère formé par les quatre villages on trouve le stade central où ont lieu les sélections »⁵.

On sait par ailleurs que l'utopie prône en général le culte de la vie collective avec la défense commune d'aspirations ou de valeurs qui l'emportent sur les souhaits individuels, or sur W l'organisation collective est entièrement orientée vers le sport : « W est un pays où le sport est roi, une nation d'athlètes »⁶, ou encore « Le sport gouverne W [...] il a façonné au plus profond les relations sociales et les aspirations individuelles »⁷. Tous les domaines de la vie sociale sont donc orientés vers le sport. La société sur W est bâtie sur le culte de la compétition. Les regroupements sportifs sont strictement hiérarchisés en championnats de classement, championnats locaux, sélection, jeux. « Ces derniers sont au nombre de trois : Les Olympiades qui ont lieu une fois par an, les Spartakiades tous les trois mois et les Atlantiades tous les mois »⁸. Tout est décidé par un gouvernement central anonyme. Il se trouve logé dans la Forteresse. « Ce nom vient du bâtiment central, une tour crénelée presque sans fenêtre, construite dans une pierre grise et poreuse »⁹. C'est le siège du gouvernement central de W, là où les décisions sont prises dans le plus grand secret.

L'éducation des enfants est collective. Elle est assurée d'abord auprès des Mères qui vivent dans des gynécées puis dans la « Maison des enfants ». Cette éducation est placée sous le signe de la liberté. L'enfance est protégée, sans contraintes ni soumission. « Les garçons et les filles grandissent les uns près des autres dans une promiscuité entière et heureuse »¹⁰. Comme à Thélème « tous décident librement de leurs horaires, de leurs activités et de leurs jeux... »¹¹.

Mais cette « république des enfants » aux allures idylliques est évoquée après des chapitres sombres décrivant la sexualité qui a cours sur W. C'est l'institution qui régit la sexualité des individus : « La conception des enfants se fait à l'occasion d'une grande fête qu'on appelle Atlantiade »¹². Lors de cette fête, après une course sauvage, les femmes sont violées. L'institution décide

aussi de la politique eugénique (on élimine quatre filles sur cinq ainsi que les enfants mâles mal formés et inaptés au sport). Ainsi l'on voit cette société utopique que l'on croyait tournée vers le bonheur collectif se révéler être une contre-utopie. « D'un univers olympique, idyllique et un peu fade, on dérape peu à peu vers une société démente et criminelle »¹³.

Mais la réalité sinistre de l'île W ne se dévoile que lentement. Au chapitre XVI apparaît un détail inquiétant avec le caractère dérisoire de certaines épreuves sportives qualifiées « d'épreuves pour rire »¹⁴ (courses à cloche-pied des coureurs déguisés en clowns, courses en sac sur 1500 mètres, planche d'appel du saut en longueur dangereusement savonnée). De plus, les coureurs sont loin d'être des athlètes. Il est fait mention d'« un novice faiseur de grimaces ou affligé de tics ou légèrement handicapé, s'il est par exemple rachitique ou s'il boite, ou s'il traîne un peu la patte »¹⁵.

Le rythme des détails inquiétants va dès lors s'accélérer dans la narration. Le chapitre XVIII va mentionner la notion de « *struggle for life* »¹⁶ et indiquer au lecteur que « ce n'est pas l'amour du Sport pour le Sport, de l'exploit pour l'exploit, qui anime les hommes W, mais la soif de la victoire, de la victoire à tout prix »¹⁷. Et l'exclamation « Malheur aux vaincus ! »¹⁸ de retentir. C'est dans ce même chapitre XVIII que nous apprenons que ce sont des maîtres anonymes et sans visage qui organisent cet univers où les faibles sont éliminés, les forts préservés. Ce sont eux qui fixent le système d'alimentation où les vainqueurs ont droit le soir à un festin et où les vaincus sont privés de repas, qui mettent en place un système de « récompenses perverses » : Les athlètes soumis à un régime de carence voient leurs besoins comblés par les repas des vainqueurs mais ils ne renouvellent pas leurs exploits car « ils se sont empiffrés comme des goinfres et ont roulé sous la table à force de mélanger les alcools »¹⁹. La voix neutre du narrateur au passage aura loué la grande sagesse des organisateurs, « leur sagacité, leur profonde connaissance du cœur humain »²⁰.

L'éloge feint devrait nous alerter. L'admiration du narrateur pour le système mis en place par les organisateurs de W produit chez le lecteur un certain malaise car lui ne peut pas adhérer à un tel fonctionnement : « C'est ici que l'on pourra apprécier à quel point le système d'alimentation s'insère d'une manière subtile, dans le système global de la société et en devient même une des composantes essentielles »²¹.

Au chapitre XX est exposé avec la même admiration le système onomastique qui a cours sur W et qui obéit à une logique de la dépersonnalisation. Les individus n'ont pas de nom mais sont désignés par les victoires qu'ils ont remportées : « Dès la fondation de W il fut décidé que les noms des premiers vainqueurs seraient pieusement conservés et donnés à tous ceux qui leur succéderaient au palmarès. [...] À partir de cette idée clé – un Athlète n'est que ce que sont ses victoires – s'est édifié un système onomastique aussi subtil que rigoureux »²².

On peut se demander, à cette étape de la lecture, où Perc nous conduit. Petit à petit s'est construit un univers cohérent certes mais oppressant. Le vrai visage de W va alors se dévoiler. L'idéal de paix et de bonheur collectif qui apparaissait au début de la description de cet univers était en fait fallacieux.

En effet les chapitres XXIV et XXVI décrivent un monde dérégulé où règne l'arbitraire car l'injustice sur W est « organisée, fondamentale, élémentaire »²³. On l'observe particulièrement dans le système des châtiments mis en place. Si certaines brimades sont anodines comme courir avec ses chaussures à l'envers, d'autres peuvent mener les vaincus à une mort atroce comme le montrent les lapidations et « les cadavres exposés pendant trois jours accrochés aux crocs de bouchers qui pendent aux portiques principaux sous la fière devise de W – Fortius Altius Citius – avant d'être jetés aux chiens »²⁴. À l'horreur du châtiment s'ajoute le fait qu'il est arbitraire. W systématise, institutionnalise l'injustice : « La Loi est implacable, mais la Loi est imprévisible. Nul n'est censé l'ignorer, mais nul

ne peut la connaître »²⁵. Ainsi des handicaps injustes, des perturbations imprévues sont introduites dans les épreuves. Le jeu à qui perd gagne est introduit au dernier moment. Ce sont les Officiels qui décident du sort des athlètes. Ces derniers ne comprennent rien à ce qui leur arrive et ne songent pas à se révolter : « Immergé dans un monde sans frein, ignorant des Lois qui l'écrasent, tortionnaire ou victime de ses compagnons sous le regard ironique et méprisant de ses Juges, l'athlète W ne sait pas où sont ses véritables ennemis, ne sait pas qu'il pourrait les vaincre et que cette Victoire serait la seule qu'il pourrait remporter, la seule qui le délivrerait. Mais sa vie et sa mort lui semblent inéluctables, inscrites une fois pour toutes dans un destin innommable »²⁶.

Le bonheur collectif n'est plus de mise dans cet univers qui a désormais toutes les caractéristiques de la contre-utopie : absence de liberté individuelle, gouvernement opaque et tyrannique, modèle unique de comportement ramené à une unique obsession : la compétition sportive. « Le sport n'est pas l'activité par laquelle W donnerait le meilleur de lui-même, exprimerait une activité généreuse : il est l'idée fixe qui a tout dévoré en ne laissant derrière lui qu'un néant de civilisation »²⁷. Or dans les derniers chapitres de la partie fictionnelle un renversement va se produire.

Petit à petit le ton se fait plus violent. Le lexique lyrique de la grandiose fiction olympique fait place au lexique du sordide, du dégradant : « Les athlètes sont noyés dans les lavabos ou dans les chiottes »²⁸. La voix neutre du narrateur décrit maintenant le réel. La prestigieuse société W n'était qu'un mensonge. Les athlètes sont misérables, les performances dérisoires. Tout ce qui a précédé n'était que « la description travestie d'un camp de concentration »²⁹. Et la force littéraire du récit vient de ce que ce renversement a été retardé jusqu'aux derniers chapitres. Des visions horribles se font jour. Le chapitre XXXIV décrit une sous-humanité larvaire qui essaie

« d'arracher aux charognes des vaincus lapidés et pendus quelques lambeaux de chair »³⁰. L'univers concentrationnaire nazi commence à être plus explicite avec les ordres en allemand donnés à la fin de ce chapitre : « Mais il faut que les Hommes se lèvent et qu'ils se mettent en rang. Il faut qu'ils sortent des chambrées – Raus ! Raus ! – il faut qu'ils se mettent à courir – Schnell ! Schnell ! – il faut qu'ils entrent sur le Stade dans un ordre impeccable ! »³¹.

Le narrateur qui semblait rester étranger au spectacle adopte un ton moins distancié comme le montre ce passage du dernier chapitre fictionnel : « Courir. Courir sur les cendrées, courir dans les marais, courir dans la boue. Courir, sauter, lancer les poids. Ramper. S'accroupir, se relever. Se relever, s'accroupir. Très vite, de plus en plus vite. Courir en rond, se jeter à terre, ramper, se relever, courir. Rester debout, au garde-à-vous, des heures, des jours, des jours et des nuits. A plat ventre ! Debout ! Habillez-vous ! Déshabillez-vous ! Courez ! Sautez ! Rampez ! A genoux ! »³². Le style dans ce passage a changé, est devenu haletant. Comme l'a fait remarquer Franck Evrard « la brièveté et la juxtaposition des propositions, la succession des verbes à l'infinitif (des actions sans actant humain) traduit en la dénonçant la mécanique absurde d'un monde où l'humain a complètement disparu au profit d'un ordre qui s'exerce à vide »³³. L'ultime métamorphose se produit dans les dernières lignes du chapitre XXXVI lorsque « les magnifiques sportifs » des chapitres précédents deviennent des épaves humaines squelettiques, vêtues de tenues rayées qui disputent des épreuves grotesques. Le ton du narrateur se fait alors plus véhément : « Il faut les voir ces Athlètes qui, avec leurs tenues rayées, ressemblent à des caricatures de sportifs 1900 [...] il faut les voir, ces Athlètes squelettiques, au visage terreux, à l'échine toujours courbée, ces crânes chauves et luisants, ces yeux pleins de panique, ces plaies purulentes, toutes ces marques indélébiles d'une humiliation sans fin, d'une terreur sans fond, toutes ces preuves administrées chaque heure, chaque jour, chaque

seconde, d'un écrasement conscient organisé, hiérarchisé, il faut voir fonctionner cette machine énorme dont chaque rouage participe avec une efficacité implacable, à l'anéantissement systématique des hommes [...] »³⁴. L'image finale est celle d'un homme seul qui pénétrera dans la Forteresse et découvrira « enfouis dans les profondeurs du sol, les vestiges souterrains d'un monde qu'il croira avoir oublié : des tas de dents en or, d'alliances, de lunettes, des milliers et des milliers de vêtements en tas, des fichiers poussiéreux, des stocks de savon de mauvaise qualité »³⁵. Auschwitz, Sobibor, Maidanek, Treblinka... La fiction a basculé dans le réel. L'utopie a laissé la place à la réalité de l'Histoire.

En fait l'univers dément était déjà présent dès les premières lignes. Le fonctionnement criminel a été masqué sciemment par le narrateur. Les toutes premières phrases de la fiction auraient dû nous mettre en garde : « Il y aurait, là-bas, à l'autre bout du monde, une île. Elle s'appelle W »³⁶. Si le conditionnel marquait le caractère imaginaire du lieu, la seconde phrase au présent de l'indicatif semblait accrédi-ter sa réalité. De même dès le début de la description de l'univers W un lexique inquiétant apparaissait (« disloqué », « égaré », « misérable », « dangereux », « pestilentiel », « hostile », « tourmenté », « aride », « glacial et brumeux », « désertique », « sauvage », « maigre »³⁷) mêlé à un vocabulaire mélioratif concernant les habitants : « W est aujourd'hui un pays où le Sport et la vie se confondent en un même *magnifique* effort. La *fière* devise FORTIUS ALTIUS CITIUS orne les portiques monumentaux à l'entrée des villages ». Tout se déroule dans « l'émerveillement et l'enthousiasme »³⁸. La froide organisation du monstrueux mise en place et décrite si minutieusement aurait dû aussi nous alerter. En effet Perec a le goût de la description maniaque. Ainsi lorsqu'il énumère les différentes épreuves d'athlétisme pratiquées sur l'île ou le mode de répartition des titres en fonction des victoires remportées lors des différentes

compétitions que sont les Atlantiades, les Olympiades et les Spartakiades. Cette organisation hiérarchique est définie avec un soin obsessionnel. Elle obéit à ce que Perec lui-même disait de l'utopie dans *Penser/Classer* : « Toutes les utopies sont déprimantes, parce qu'elles ne laissent pas de place au hasard, à la différence, au *divers*. Tout a été mis en ordre et l'ordre règne. Derrière toute utopie, il y a toujours un grand dessein taxinomique : une place pour chaque chose et chaque chose à sa place »³⁹. Dans la description du système W ce « besoin pathologique de méthode, d'organisation » procure une impression d'étouffement. On retrouve la même impression dans la nouvelle « Le Terrier » de Kafka où le narrateur, un animal non déterminé qui renforce la sécurité de son terrier en accumulant les matériaux, est pris par une folie descriptive⁴⁰.

Le procédé de l'anamorphose utilisé en art nous permet peut-être de comprendre le fonctionnement de l'utopie pérecquienne. En effet l'anamorphose recompose le réel. Dans l'anamorphose un miroir placé au bon endroit vient réfléchir tous les points de vue du dessin et les recompose sur une surface. Donc pour voir la réalité tout dépend du point de vue où l'on se place. Tous les éléments de la description de W donnés par petites touches pouvaient laisser croire qu'il s'agissait d'un univers sain, jusqu'aux derniers chapitres qui révèlent l'ensemble : un univers dément. Nous n'avions rien vu parce que Perec s'était employé à produire un effet de brouillage en adoptant un ton admiratif qui n'était que de la froide ironie.

Ainsi on a vu l'utopie sportive se muer en contre-utopie dénonçant les perversions et la barbarie des sociétés humaines. Mais comme le dit Philippe Lejeune dans *La mémoire et l'oblique* : « il arrive un moment où la fiction n'a plus le courage de maintenir l'indirect, l'oblique »⁴¹ et l'on est passé alors à la réalité de l'Histoire. L'utopie de W reproduit l'utopie totalitaire d'Hitler. Comme elle, elle a sombré, minée par l'autodestruction.

Car nous savions, dès les premières lignes du premier chapitre, par les yeux d'un témoin, que W avait été engloutie : « Ce que ses yeux avaient vu était réellement arrivé. Les lianes avaient disjoint les scellements, la forêt avait mangé les maisons ; le sable [avait] envahi[t] les stades, les cormorans (s'étaient abattus) par milliers, et le silence, le silence glacial »⁴². L'œuvre de Perec nous apprend que les sociétés totalitaires périssent, du fait même de leurs contradictions, de la dégénérescence de leurs règles devenues folles. Sur ce point l'œuvre répond au projet « réaliste, critique donc moral » que Perec s'était donné.

¹ Maurice Nadeau, « Georges Perec », *La Quinzaine* du 16-31 mars 1982.

² Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975. Réédition en 1997, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », p. 93.

³ *Id. ibid.*, p. 95.

⁴ Cf. Georges Jean, *Voyages en Utopie*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1994, p. 15.

⁵ *Idem*, p. 104.

⁶ *Id.*, p. 104.

⁷ *Id.*, p. 96.

⁸ *Id.*, p. 105.

⁹ *Id.*, p. 103.

¹⁰ *Id.*, p. 188.

¹¹ *Id.*, *ibid.*

¹² *Id.*, p. 167.

¹³ Anne Roche, *W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*, Gallimard, coll. « foliothèque », 1997, p. 43.

¹⁴ Georges Perec, *op. cit.*, p. 119.

¹⁵ *Id.*, p. 120.

¹⁶ *Id.*, p. 123. C'est Perec qui souligne.

¹⁷ *Id.*, *ibid.*

¹⁸ *Id.*, *ibid.*

¹⁹ *Id.*, p. 128.

- ²⁰ *Id.*, p. 127.
- ²¹ *Id.*, p. 126.
- ²² *Id.*, p. 134.
- ²³ *Id.*, p. 149.
- ²⁴ *Id.*, p. 148.
- ²⁵ *Id.*, p. 157.
- ²⁶ *Id.*, p. 218.
- ²⁷ Isabelle Dangy, *Etude sur W ou le souvenir d'enfance*, Ellipse, 2004.
- ²⁸ Perec, *op. cit.*, p. 181.
- ²⁹ I. Dangy, *op. cit.*, p. 83.
- ³⁰ Perec, *op. cit.*, p. 210.
- ³¹ *Id.*, p. 211.
- ³² *Id.*, p. 218.
- ³³ Franck Evrard, « Mythologies et Ecriture du sport », in *Analyses et réflexions sur Perec*, Ellipses, 1994.
- ³⁴ Perec, *op. cit.*, p. 219.
- ³⁵ *Id.*, p. 220.
- ³⁶ *Id.*, p. 93.
- ³⁷ *Id.*, pp. 93-94.
- ³⁸ *Id.*, p. 96. C'est nous qui soulignons.
- ³⁹ Georges Perec, *Penser/Classer*, Hachette, coll. « Textes du XX^e siècle », p. 156.
- ⁴⁰ Rappelons que Perec était un grand lecteur de Kafka.
- ⁴¹ Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique, Georges Perec autobiographe*, Pol, 1991, p. 78.
- ⁴² Perec, *op. cit.*, p. 14.

L'utopie libertaire en Aragon et Catalogne entre 1936 et 1939

Hugues HENRI

Une Utopie en action

La guerre d'Espagne entre 1936 et 1939 a suscité de telles passions qu'aujourd'hui encore des milliers d'hommes et de femmes veulent conserver ou retrouver la mémoire de ce passé de bruit et de fureur. Au-delà du naufrage d'une république avortée, on assista en effet en Espagne à la confrontation de tous les totalitarismes nés ou en gestation : fascisme aux visages multiples, socialisme révolutionnaire, communisme stalinien, intégrisme catholique sous les espèces d'une douteuse « croisade ». Mais la guerre civile offrit le cadre et l'occasion d'une tentative utopique d'une dimension jusque-là inconnue et qui n'a pas été renouvelée depuis lors, celle de la révolution libertaire et autogestionnaire en Catalogne et en Aragon entre 1936 et 1938. Historiquement, ces deux régions sont des foyers libertaires, dont la prise de pouvoir révolutionnaire fut accélérée par l'éclatement de l'insurrection fasciste du 17 juillet 1936. Cette révolution libertaire était sans commune mesure avec les expériences modestes du passé comme les phalanstères saint-

simoniens du XIX^e siècle (cf. le phalanstère de Godin à Guise, ou celui d'Owen à *New Harmony*) et les Communes de Marseille, Lyon et Paris en 1871. Elle était fondamentalement différente du régime et de la société soviétiques de l'URSS, par ses fondements anti-totalitaires.

Cette révolution libertaire mérite mieux que le silence auquel l'Espagne franquiste, après la victoire, ainsi que la mémoire républicaine en exil l'ont condamnée par une sorte d'accord tacite très rarement rompu. Aragon, Catalogne, Levant, Nouvelle-Castille furent les noms de ces pays de nulle part qui, depuis Thomas More, avaient suscité les rêves des humanistes. Aux derniers jours de juillet 1936, la révolution surgit par une véritable génération spontanée dans quelques dizaines de villages aragonais qui se dotèrent de « communes libres » nées d'assemblées générales. Celles-ci, dans la plupart des cas, n'attendirent pas l'irruption des colonnes anarchistes parties de Barcelone, même si leur passage et la pression inquiétante qu'elles exerçaient sur les populations purent décider quelques hésitants à se rallier aux « collectivisations » en cours.

Les anarchistes aragonais se trouvaient dans une situation dont, quelques mois plus tôt, en mai 1936, lors du congrès de Saragosse, ils n'auraient pas osé rêver. L'État s'était évanoui, les grands propriétaires étaient morts ou en fuite, terrorisés par l'annonce de l'arrivée des « colonnes ». La plupart des collectivités aragonaises se formèrent donc dès juillet et août. La Catalogne, le Levant, la Nouvelle-Castille suivirent, avec quelques semaines de retard. Au printemps 1937, avant la crise de mai, 450 communes sur les quelque 600 que comptait l'Aragon républicain, soit l'est de la province d'Ainsa à Alcaniz, avaient adhéré à la Fédération régionale des collectivités ; elles rassemblaient 433 000 habitants, soit 85 % environ de la population en cause. Quoique importante en Catalogne, au Levant, en Nouvelle-Castille et dans la province andalouse de Jaen, la collectivisation n'atteignit jamais un tel niveau. Selon Aurora Bosch¹, la superficie expropriée de terres dites « utiles »

fut de 65 % dans la province de Jaen, 56,9 % dans celle de Ciudad Real, 33,5% dans celle d'Albacete et seulement 13,18% dans le Pays valencien où un tiers seulement des terres expropriées fut réparti en 353 collectivités².

Cette floraison d'expériences de collectivisation est moins surprenante qu'il n'y paraît au premier abord. Gerald Brenan³ a rappelé plusieurs cas de communes rurales très antérieures à l'apparition des thèses anarchistes: la municipalité de Llanabes, dans le Leon, procurait gratuitement aux habitants, à la fin du XVIII^e siècle, les services du chirurgien, du pharmacien, du berger, du forgeron, et jusqu'aux bulles du pape, avec un contingent d'indulgences. Les communautés pastorales de Navarre et du haut Aragon, ainsi le Baztan, le Roncal, le Salazar, l'Anso, dès la fin du Moyen Âge, exploitaient en commun pâturages et troupeaux et concluaient avec les communautés des vallées françaises des traités de « lies et passeries » et de bon voisinage, sans se soucier de la politique de leurs rois respectifs et sans que cette démocratie directe dût quoi que ce fût à l'anarchisme ou au socialisme.

En revanche, ce fut la Commune de Paris qui déclencha les Mouvements de 1871 en Andalousie à Malaga, Séville, Grenade ou Cordoue, où se constituèrent des cantons indépendants inspirés des idées de Pi i Margall. Il s'agissait bien dans ces cas de mouvements politiques, animés d'un anticléricalisme violent et de la conviction de l'injustice fondamentale de tout pouvoir. En 1898, l'ouvrage important de Joaquin Costa⁴, *El Colectivismo agrario*, rappela l'ancienneté et l'enracinement des traditions du communautarisme agraire en Espagne. On rappellera encore l'exemple original de la communauté de pêcheurs du Port de la Selva en Catalogne, dont la Constitution fut élaborée en 1929. Cette république libertaire en miniature réalisait l'idéal de nombreux villages de Catalogne, d'Andalousie ou de Castille ; elle s'était organisée selon les principes coopératifs d'un disciple de Fourier, Fernando Garrido. Le village voisin de Cadaquès avait vécu une

expérience comparable au XVI^e siècle. Port de la Selva n'avait pas de lien direct avec l'anarchisme ou le socialisme politique, à la différence des quelques villages d'Aragon et de la Rioja qui, le 8 décembre 1933, proclamèrent le « communisme libertaire », éruption éphémère car elle ne dura que quatre jours, selon Bartolomé Bennassar⁵.

Variables et limites de cette révolution libertaire

Lorsque Frantz Borkenau⁶ assure que Barcelone fut « le bastion de l'Espagne soviétique », il entend l'adjectif en son sens originel ; quand ce sont les conseils d'ouvriers et de soldats qui font la loi. La vague révolutionnaire dont le déclenchement fut spontané, bien évidemment soutenue par la CNT, n'avait, en effet, rien à voir avec la révolution bolchevique. La CNT avait décidé lors du congrès de Saragosse, en juin 1922, d'abandonner la III^e Internationale, sur les recommandations d'Angel Pestana, délégué CNT en URSS et d'un anarchiste français, Gaston Leval, revenus en 1920 et 1921 fort déçus de leur séjour en URSS, notamment après la répression sanglante de la Commune de Kronstadt en 1921, par l'armée rouge de Léon Trotsky, équivalent bolchevique de la semaine sanglante versaillaise liquidant la Commune de Paris en 1871.

Par ailleurs, le mouvement ne devait rien aux impulsions ou à l'intervention d'un État central en déliquescence, et il ne faisait pas l'obligation aux petits propriétaires ou aux travailleurs indépendants d'entrer dans les communautés. La collectivisation, rarement totale, même en Aragon, fut minoritaire en Catalogne et plus encore dans le Levant. Les grands propriétaires avaient été exclus d'entrée de jeu, éliminés ou mis en fuite, victimes d'un « terrorisme de masse » qui « liquida » pareillement officiers, gardes, phalangistes et *senoritos*. Les exécutions sommaires, souvent atroces, des « ennemis de classe », auxquelles contribuèrent largement les colonnes de Durruti et autres leaders anarchistes, sont les crimes de l'extrémisme

« libertaire » dont, par ailleurs, l'action sociale et culturelle fut souvent remarquable et le bilan économique honorable, quoique très divers et parfois négatif dans l'industrie.

En Aragon et en Nouvelle-Castille dès l'été 1936, les collectivités durent s'organiser dans l'urgence car c'était le temps des moissons. Il fallut donc, au prix d'un effort énorme, assurer les récoltes et, simultanément, définir un mode de travail, prévoir les rémunérations et la répartition des biens, administrer la vie sociale et les loisirs, les relations avec les autres collectivités, etc.

À Barcelone les anarchistes de la CNT et de la FAI, quoique les plus forts, acceptèrent sous l'impulsion d'Abad de Santillan, leur dirigeant le plus respecté, de collaborer avec la Generalitat de Catalogne et son président Luis Companys au sein d'un comité central des milices antifascistes où entrèrent également la CNT, moins forte là qu'ailleurs, le POUM et le PSUC.

Il en alla autrement en Aragon où l'influence de la CNT était presque exclusive. Dès la fin septembre 1936, la centrale provoqua la création d'un Conseil de Défense d'Aragon, présidé par Joaquin Ascaso, frère de Francisco. Il était composé exclusivement d'ouvriers, d'artisans et d'instituteurs et, curieusement, ne comptait pas d'agriculteurs. Cette expression de la volonté révolutionnaire des Aragonais, véritable gouvernement régional, entendait mettre fin aux abus des colonnes anarchistes et favoriser les communications et la coopération entre les communes tentées par l'autarcie.

Créé à Bujaraloz contre l'avis des communistes, le Conseil suscita la convocation d'un congrès des collectivités aragonaises qui se tint à Caspe les 14 et 15 février 1937. José Borrás, qui fut le secrétaire des collectivités de la comarque de Pina de Ebro, bourg dont la plupart des habitants adhèrent à la collectivisation, affirme que les résolutions du Conseil furent « la tentative la plus audacieuse de révolution sociale, libre et autogestionnaire réalisée en Espagne »⁷.

Il ajoute : « Dans un grand nombre des 600 villages de l'Aragon républicain, on vécut en régime communiste libertaire des premiers jours d'août jusqu'à la mi-octobre 1936. L'unique pouvoir ou, pour mieux dire, l'organe administratif unique était la commune. Elle était dirigée par un comité révolutionnaire, nommé en assemblée générale par tous les habitants. Durant toute cette période, ces villages vécurent hors de toute relation ou dépendance du pouvoir central, sans police ni garde civile, sans tribunaux, sans appareil politico-administratif bureaucratique, sans capitalistes et sans patrons, sans argent, sans Eglise et sans impôts »⁸. Le même auteur remarque que ce nouveau régime, loin de favoriser délinquance et désordre, instaura la paix sociale grâce à la socialisation de la richesse et des moyens de production.

La réalité de la « révolution libertaire » dans les anciens États de la Couronne d'Aragon (Catalogne, Aragon, Levant), en Nouvelle-Castille et dans une partie de l'Andalousie intérieure ne fait aucun doute. On peut même affirmer que ce fut la tentative de révolution la plus profonde et la plus complète jamais effectuée en Europe. Ce fut un mouvement messianique dont l'ambition politique, économique, sociale et éthique, formulée ou non, était la naissance de l'homme nouveau. Elle visait tout à la fois la nature et les formes de désignation des pouvoirs de décision, l'organisation du travail et la répartition de ses fruits, l'éducation, la culture et les loisirs. Elle désapprouvait entièrement les projets de réforme agraire plus convenus, tels que ceux de Pascual Carrion⁹, qui préconisait le partage de ces grands domaines pour faire accéder les journaliers à la propriété et avait inspiré la loi de réforme agraire présentée sans succès aux Cortes de 1932.

La collectivisation péchait principalement par l'absence de définition et le mauvais fonctionnement de la relation devant unir les différentes communes entre elles et avec les unités de production demeurées dans le système capitaliste. Elle ignorait la promotion des femmes, en dépit de la prétention anarchiste

d'éradiquer le machisme. En outre, elle se montrait intolérante en matière de mœurs, de loisirs et de pratique religieuse. Dans les collectivités anarchistes, le culte fut banni et les églises et couvents, souvent conservés pour leur valeur architecturale, furent affectés à d'autres usages. La relation du pouvoir à la violence ne fut pas vraiment envisagée, peut-être parce que l'expérience se déroulait dans un pays en guerre.

Visage rural de l'Utopie : collectivisation des campagnes

Dans les campagnes aragonaises, la révolution était favorisée par une forte tradition de collectivisme agraire enracinée dans la conscience collective, et par l'hostilité du prolétariat agricole envers les grands propriétaires et leurs régisseurs.

Cela explique la grande diversité des processus de formation des collectivités. Examinant le cas de 22 d'entre elles, pour lesquelles il dispose de données abondantes, Walter Bernecker¹⁰, en dénombre 5 formées à l'initiative exclusive des propriétaires, 3 après expropriation des terres et 4 par combinaison de ces deux systèmes. Il n'a pu déterminer la genèse exacte des 10 autres. Le même auteur rappelle que des assemblées générales furent convoquées immédiatement après « la fuite ou l'exécution des grands propriétaires »¹¹. Il constate d'autre part qu'en Catalogne les 98 collectivités à propos desquelles on dispose d'une documentation suffisante furent formées grâce aux petits propriétaires dont les terres constituèrent le gros des surfaces mises en exploitation collective.

Le caractère « libertaire » des collectivisations apparaît dans la diversité des solutions retenues par les comarques, même lorsque les structures agraires, les effectifs de la population, les méthodes de culture étaient comparables. Cette diversité est patente dans les règlements établis par les statuts. Encore faut-il préciser que certaines collectivités refusèrent de s'en donner; ce

fut le cas des dix-neuf localités collectivisées de la comarque de Mas de la Mata, affirmant vouloir que rien ne vint réduire leur liberté de décision. Lorsqu'ils existaient, ces statuts insistaient sur le caractère volontaire de l'adhésion à la collectivité et sur la possibilité de la quitter à tout moment selon des modalités variables, liberté sans doute plus théorique que réelle. L'assemblée générale, proclamée souveraine, élisait un exécutif qui, sous des noms très divers, jouissait de compétences étendues mais était révocable en permanence selon le principe de la démocratie directe.

L'assemblée décidait du niveau de la collectivisation, souvent intégrale ou très poussée en Aragon. José Borrás en donne de nombreux exemples concordant à des nuances près avec les résultats obtenus par Bernecker : ainsi, la collectivisation fut totale à Alcolea del Cinca, Bujaraloz, Lagunarrota, Muniesa et Pefialva jusqu'en août 1937 (date de la dissolution des collectivités par Lister). Elle fut intégrale dans 28 des 35 villages de la comarque de Binefar, presque complète à Alcorisa et Calanda.

En revanche, dans la comarque de Graus, sur 43 villages, un seul choisit la collectivisation intégrale, 9 autres un taux de collectivisation proche de 50 %, et les autres un taux faible. À Monzon et Barbastro, la collectivisation fut très minoritaire.

Cela dit, il est tout à fait erroné de soutenir qu'elle ait été imposée en provoquant la haine des paysans envers le Conseil d'Aragon, comme l'a prétendu Gabriel Jackson qui connaissait fort mal la région.

La collectivisation des campagnes fut moins poussée en Catalogne et, surtout, au Levant. Dans les huertas valenciennes où prévalaient la petite et la moyenne propriété et la culture intensive, le terme même était à l'index. Ni la paysannerie, ni les techniciens de l'IRA (Institut de Réforme Agraire) ne jugeaient la formule adaptée à l'économie agraire valencienne.

En outre, en pleine saison des récoltes d'oignons, de riz, de raisins et de certains agrumes, il ne pouvait être question de

désorganiser un secteur économique vital pour la région. Les syndicats socialisèrent les terres confisquées à la suite de la fuite de leurs propriétaires, mais ils respectèrent la petite propriété et le système de salariat de la huerta, et cela alors qu'en Aragon l'emploi de salariés par les propriétaires qui avaient refusé d'adhérer aux collectivités était formellement interdit. Les paysans de la huerta souhaitaient pour la plupart que les terres confisquées fussent réparties entre les petits propriétaires.

Révolution libertaire et question monétaire

Dans le secano valencien, la révolution fut souvent, du moins au début, aussi radicale que dans les bassins de l'Èbre ou du Cinca. Les comités révolutionnaires des villages de tradition anarchiste comme Pedralba, Alfara del Patriarca, Alcora, Llombay ou Bugarra entreprirent d'emblée de construire la société rêvée par le communisme libertaire. Ils organisèrent l'exploitation collective de la terre, instituèrent le salaire familial, abolirent le commerce privé et la monnaie, éditèrent des cartes familiales de ravitaillement et des tickets et bons « vales », imposèrent la gratuité des services publics pour le logement, l'adduction d'eau, l'éclairage, la santé, l'enseignement et même les enterrements. En revanche, l'économie monétaire fut rarement supprimée en Catalogne (seulement 98 cas bien connus) : elle fut toujours maintenue pour le règlement des transactions avec l'extérieur. Les anarchistes catalans prirent conscience assez rapidement que la suppression de la monnaie était, selon l'expression de Federica Montseny, une marque d'« infantilisme révolutionnaire »¹².

En Aragon, les comités exécutifs des collectivités étaient composés en majorité de représentants de la CNT et de l'UGT, mais comptaient peu de militants des partis du Front populaire. Les membres de ces comités, exerçant leurs fonctions à titre bénévole, n'étaient pas dispensés ni déchargés de leurs obligations de travail. Le comité gérait le système monétaire

adopté par la collectivité : maintien de la monnaie officielle ou, le plus souvent pendant les premiers mois, monnaie locale imprimée par les soins de la commune ou assignats. Dans certains districts, comme dans la comarque de Mas de la Mata (19 villages), au nord de Teruel, toute monnaie disparut, ce qui impliqua la socialisation à peu près complète des commerces, artisanats et services : boulangers ou bouchers, bourreliers, tailleurs, charpentiers ou forgerons furent qualifiés de « communaux » ou de « collectifs », comme le magasin du matériel agricole ou la distillerie locale. Bien entendu, l'accès à la bibliothèque populaire et aux spectacles était gratuit.

Le comité était chargé de la distribution des biens et des services, ce qui donna lieu à de grands débats et à de nombreuses expériences. Fallait-il adopter le principe « À chacun selon ses besoins » ou considérer que cet idéal serait appliqué dans une étape ultérieure et se contenter, dans un premier temps du « À chacun selon son travail », principe lui-même d'application souple, puisqu'on avait le choix entre salaire individuel et salaire familial ? Dans les 98 collectivités catalanes citées plus haut, Bernecker a recensé 18 cas du premier et 31 du second, une quinzaine ayant choisi le système de rémunération en fonction de la récolte et trois « selon les besoins ». Les salaires « individuels » étaient eux-mêmes fort différents, celui de l'homme étant toujours très supérieur à celui de la femme : près du double à Cabrera de Mataro, le double à Verdù, le quadruple à Banyeres de Penedes. La généreuse tentative de liberté d'approvisionnement (« *Toma del monton !* », « Sers-toi dans le tas ! ») donna des résultats décevants à Fraga et Alcoriza et dut être abandonnée.

Le salaire familial lui-même comportait au début autant de variantes que de cas. En Catalogne, une assemblée plénière régionale des syndicats se réunit le 24 septembre 1936 pour définir une norme qui modulait ce salaire de la façon suivante : 50 % au titre du chef de famille ; 50 % pour le deuxième membre ; 15 % au titre du troisième et 10 % pour chaque

personne supplémentaire. Les femmes demeuraient dans une condition très subalterne puisque, non mariées et ne résidant pas chez leurs parents, elles n'étaient pas prises en compte.

Visage urbain de l'utopie et collectivisation industrielle

La lecture des auteurs qui se sont voués à l'étude de cet épisode insolite de l'histoire contemporaine, notamment Walter Bernecker à qui l'on doit le travail le plus abouti, montre à l'évidence que la révolution n'a pas été le fruit d'un modèle divulgué par la CNT, et qu'elle ne s'est pas soumise à des figures imposées. Dans les villes industrielles de Catalogne, la confiscation des usines, des ateliers et de leurs outils de production se produisit dès la défaite initiale du Mouvement. Elle était le fruit d'un antagonisme de classes exacerbé qui donna lieu à des règlements de comptes et à des violences très souvent meurtrières. L'expropriation des industries et des services (transports, eau, électricité) fut générale et concerna même les spectacles et les salons de coiffure. « En Catalogne, on peut dire que l'industrie passa en bloc aux mains des travailleurs »¹³. Les révolutionnaires firent une exception pour la plus importante fabrique de soie artificielle de Barcelone, La *Seda*, parce que la majeure partie du capital appartenait à une société hollandaise, la *Hollandsche Kunstzijde Unie*, de Breda : l'usine fut placée sous le contrôle d'un comité composé de cinq CNT et de cinq UGT .

A Valence, où il n'y avait pas eu de soulèvement armé mais où nombre de patrons avaient pris la fuite, l'expropriation des chantiers navals, des services de distribution d'eau et d'énergie, des transports publics, de la construction, des industries chimiques et textiles fut immédiate. Les usines textiles furent occupées, confisquées et socialisées, sous le contrôle de 39 « comités mixtes de fabrique » UGT-CNT. À Alcoy, où les industries traversaient une crise grave et connaissaient un chômage technique important, une collaboration originale entre

patrons et syndicats de la métallurgie fut sanctionnée, le 31 août, par la signature d'« actes de socialisation ». Les industries papetières et textiles furent socialisées en septembre, les patrons étant privés de leurs biens mais conservant emploi et salaire dans leurs anciennes usines. Le syndicat CNT prit en charge la direction des 129 usines ou ateliers textiles. Un processus analogue se déroula en partie à Elda, la « ville de la chaussure ». À Alicante, les conserveries, la confection, la construction et la boulangerie furent socialisées selon des formules diverses. Signalons enfin, à Gijon, où la CNT était dominante, la collectivisation de la pêche et des conserveries de poisson¹⁴.

Contrôle économique et planification industrielle par l'autogestion

Étrange est le mépris dont la révolution espagnole fit montre à l'égard de la conjoncture économique. Non que les anarchistes aient conçu leur projet contre l'économie : je dirais plutôt qu'ils ne se sont pas souciés des conditions très particulières dans lesquelles ils engageaient leur processus de socialisation. Rien ne le montre mieux que le cas des industries textiles, notamment cotonnières, de Catalogne où elles représentaient la moitié de la production industrielle. La CNT contrôlait 170 000 des 230 000 travailleurs de ce secteur, répartis entre 20 000 entreprises de tailles très diverses. L'une des plus importantes, *La Espafía industrial*, employait 2 000 ouvriers.

À la mi-septembre 1936, les syndicats CNT et UGT avaient créé un comité central de contrôle de l'économie textile qui décida en janvier 1937 la collectivisation totale du secteur, à l'exception, comme on l'a vu plus haut, de l'entreprise *La Seda*. La moitié des patrons s'étaient mis à l'abri, 40 % avaient été « éliminés de la sphère sociale » – les 10 % restants étaient employés comme salariés dans leur ancienne entreprise. Les décrets de collectivisation organisèrent un conseil général qui supervisait l'importation et la distribution des matières premières, l'exportation des produits finis, les prix et les salaires.

Dans ce cas, la CNT n'hésita pas à installer un système centralisé et planifié. Les objectifs, suppression du capitalisme privé et passage à l'entreprise collective, n'en étaient pas moins clairement affirmés.

Or les circonstances ne pouvaient pas être plus défavorables : la baisse du cours de la peseta sur le marché des changes enchérissait le coton ; les conquêtes des troupes nationalistes supprimaient plusieurs des débouchés habituels en Galice, Andalousie, Aragon et Castille. Pour comble de malchance, en Catalogne même, on proscrivait les vêtements « bourgeois » au profit du bleu de travail et du « vestiaire prolétarien ». À l'exception de quelques femmes et d'étrangers, il n'y avait plus de gens « bien habillés ». La conversion dans la production d'uniformes pour l'armée populaire n'était pas facile et demandait du temps. L'industrie catalane utilisa du lin, du chanvre, voire des genêts comme substituts du jute. La situation était un peu moins mauvaise pour les industries lainières de Sabadell et Tarrasa, la matière première pouvant venir de régions encore sous domination de la République.

Les salaires avaient été augmentés de 15 à 20 % et la semaine de travail réduite à 40 heures. En sens inverse, il est vrai qu'en dépit du maintien, contraire aux principes, d'une certaine hiérarchie, les profits des patrons et les dividendes des actionnaires avaient été supprimés. En outre, les efforts de rationalisation et l'enthousiasme des travailleurs permirent une augmentation de la productivité. Cependant, les résultats ne parlent pas en faveur de la collectivisation de l'économie, malgré les capacités remarquables d'adaptation des ouvriers.

L'indice de production du textile catalan est éloquent : pour une base 100 en janvier 1936, il est encore à 83 en mai, puis il tombe à 39 en janvier 1937, 33 en février et mars et, après une légère remontée en avril 1937, chute à 29 en mai et glisse encore, en dépit de quelques sursauts, de juin à octobre ; il n'est plus que de 24 en novembre et de 20 en décembre 1937. Dans certaines usines, faute de matières premières ou de ventes

suffisantes, il fallut instituer la semaine de trois jours, et les prestations de l'assurance maladie furent diminuées. « Mais, à l'heure de la suppression du capitalisme, il ne paraissait pas concevable d'épargner la révolution pour des raisons conjoncturelles à plus de la moitié du secteur industriel catalan »¹⁵.

La socialisation ne fut pas toujours aussi difficile. À Alcoy, ville de 45000 habitants proche d'Alicante où la CNT comptait 17 000 adhérents contre 3 000 seulement à l'UGT, les 43 ateliers ou usines de l'industrie métallurgique locale étaient, à la veille du soulèvement, soumis à un chômage technique sévère et ne travaillaient plus que trois ou quatre jours par semaine. La demande de matériel pour la vinification et les entreprises d'oléagineux, spécialités du lieu, s'était effondrée.

Après l'échec du soulèvement fasciste, syndicats et patrons en difficulté s'entendirent pour créer, le 31 août, les IMAS (Industries Métallurgiques Alcoyanes Socialisées), dirigées par un comité de onze membres dont trois anciens patrons et deux ex-gérants. Elles se reconvertirent à marche forcée dans l'industrie d'armement et *Alcoy* fabriqua des obus de 37, de 155 et 105 mm pour les milices antifascistes, tout en mettant en place une protection sociale remarquable contre les accidents, la maladie et le chômage.

Les entreprises textiles les plus importantes de la ville, dont beaucoup étaient au bord de la faillite en juillet 1936, passèrent le 14 septembre sous le contrôle direct de la CNT qui entendait « s'emparer de la direction des entreprises et transformer la société tout entière ». Une centaine d'établissements, qui employaient plus de 6 400 ouvriers des deux sexes, furent désormais contrôlés par les comités de gestion. Les patrons aux abois ne cherchèrent pas à s'opposer à l'expropriation, et plusieurs d'entre eux collaborèrent activement. Le problème des matières premières était beaucoup moins aigu qu'en Catalogne, et il semble que la socialisation fut un succès. La production qui, lors du premier semestre 1936,

s'était abaissée nettement au-dessous des niveaux des années précédentes les dépassa largement au cours du premier semestre 1937. Les boulangeries subirent la même transformation que l'industrie textile.

Autre succès : la collectivisation des services urbains de Barcelone. La transformation des hôtels et des restaurants en réfectoires populaires, la socialisation des salons de coiffure ne sont qu'anecdotiques et doivent surtout aux circonstances. Beaucoup plus importantes furent les collectivisations des transports et de l'énergie. La fuite des propriétaires des sociétés de tramways, autobus et métro facilita l'expropriation, décidée dès le 24 juillet par les travailleurs dont 6 500 sur 7 000 étaient affiliés à la CNT. L'institution de la semaine de 40 heures permit l'embauche de 600 employés supplémentaires. Les comités de contrôle durent toutefois renoncer au salaire unique, afin de conserver techniciens et ingénieurs¹⁶.

Malgré le transport gratuit offert aux écoliers, étudiants et invalides, les augmentations de salaires et la baisse des tarifs sur les longs trajets, la collectivisation fut une réussite, grâce surtout à la croissance du nombre des usagers : de 178 millions en 1935 il passa à 233 millions deux ans plus tard. Il est vrai que la Barcelone de la révolution voyait circuler moins d'automobiles privées et de taxis. Bernecker conclut : « L'organisation des entreprises de transport urbain à Barcelone démontra la capacité des travailleurs catalans à assumer la responsabilité de la direction d'une grande entreprise ». Il en fut de même dans la gestion de la fourniture d'eau, de gaz et d'électricité. Toutefois, la prise des centrales électriques de Tremp, dans le piémont pyrénéen, au printemps 1938, par les troupes nationalistes et les dégâts occasionnés par les bombardements aériens provoquèrent des coupures d'eau et de courant de plus en plus fréquentes.

D'une façon générale, les collectivisations dans l'agriculture présentaient moins de difficultés, sauf lorsqu'il s'agissait d'organiser les exportations, cas fréquent dans la huerta

valencienne où les syndicats durent créer des coopératives de vente du riz et des agrumes. Les collectivités anarchistes (*Sueca*) ou UGT (*Mareny* de Barraquetes, *Mareny* de Vilxes) durent, pour vendre leurs productions, passer par une « Commission d'administration des collectivités »¹⁷.

L'organisation de la société rurale sans classe

Le plus souvent, l'organisation de la société rurale rêvée par les anarchistes était simple. Deux institutions y pourvoyaient : la commune pour administrer, le syndicat pour régler les rapports de production et de distribution. Cela explique la rapidité avec laquelle la révolution se répandit dans une région essentiellement rurale comme l'Aragon. Même si l'on conserve une distance critique à l'égard des tableaux idylliques peints par les militants anarchistes étrangers qui délirent d'enthousiasme – Fenner Brockway, Rosselli, Augustin Souchy Bauer, Gaston Leval –, la réussite de certaines communautés agraires est certaine. Augustin Souchy¹⁸, raconte comment il put admirer, à Calanda, le salon de coiffure communal, la distribution de vin hebdomadaire de 5 litres par personne, l'école, qui fonctionnait selon les concepts pédagogiques de Ferrer, l'activité des Jeunesses libertaires qui avaient construit des bains publics et animaient des soirées culturelles.

Il conclut : « Un grand esprit de solidarité règne dans la population. Désormais, ils ne pensent plus à amasser à titre privé denrées et argent... La collectivité est la grande famille qui veille sur tous »¹⁹. Et Gaston Leval n'évoque-t-il pas, à Mas de la Mata, « l'heureuse Arcadie dont parlèrent les poètes ? » Enthousiasme à tempérer par l'observation de Pierre Vilar : « Que Calanda (5000 habitants), patrie de Bunuel, ait pu vivre en commune presque autosuffisante, sans monnaie, et chacun se ravitaillant selon ses besoins, avec de bons hôpitaux et de bonnes écoles, est une chose. Mais c'est autre chose que d'alimenter de grandes villes et les armées »²⁰.

La diversité des situations fut, en effet, considérable. Il y eut plusieurs cas intéressants de coopération entre CNT et UGT. Ainsi à Ademuz, bourgade du Levant dont les 5000 habitants vivaient de la polyculture (vigne, vergers de pommiers, betterave sucrière), socialistes et anarchistes créèrent, en septembre 1936, une collectivité qui réunit 2 500 adhérents. Elle exploita 1400 hectares procédant d'expropriations et d'apports volontaires de petits propriétaires. La monnaie fut remplacée par des billets locaux et un carnet de consommation sur lequel étaient inscrites les livraisons faites à chaque famille. L'obligation de travailler et la scolarisation étaient générales, l'assistance médicale et les médicaments gratuits.

Mais la révolution, en dépit de rares exceptions, « ne modifia ni les « rôles traditionnels » des hommes et des femmes, ni leurs inégalités salariales... Les femmes continuèrent à laver le linge, à cuisiner, à tenir la maison, à s'occuper des enfants, tout en percevant des salaires moindres... ». Cependant, il ne faut pas oublier que les femmes en Espagne, ont le droit de vote depuis l'avènement de la République en 1931 (15 ans avant les Françaises), qu'elles s'engagent dans les syndicats et les milices, prenant part aux combats et que dès 1936, Dolores Ibaruri (La Passonaria du PCE) et Federika Montseny (celle de la CNT) ont des responsabilités gouvernementales.

Les solutions retenues furent parfois complexes et très originales comme à Cullera (province de Valence) où elles se fondèrent sur une tolérance réciproque entre petits propriétaires et collectivistes, entre CNT et UGT. Le 9 décembre 1936, les deux centrales se réunirent et conclurent des accords à propos de l'irrigation, des chemins et du ravitaillement. La grande affaire était, bien entendu, le statut de la terre et de ses formes d'exploitation. L'expropriation des propriétaires qualifiés de « fascistes » ou d'« hostiles au régime » (*desafectos al regimen*) fut décidée sans difficulté.

L'accord le plus remarquable laissait aux habitants de Cullera la liberté de choix entre un régime de petite propriété,

avec un plafond, et l'adhésion à la collectivité, dirigée par un « comité de socialisation ». Huit cents familles, soit 1 200 collectivistes, choisirent cette option qui garantissait un salaire de 5 pesetas quotidiennes aux adultes de plus de 16 ans, de 3 pesetas aux 14-16 ans et de 7. aux chefs de famille. 8 500 cénétistes préférèrent en rester à un régime de petite propriété. Les uns et les autres collaboraient au sein de coopératives qui fournissaient semences, engrais, matériel agricole, et achetaient la production des 180 000 orangers, des huertas et des rizières de la commune, de façon à éliminer les intermédiaires. La monnaie nationale était conservée. Les dirigeants de la CNT locale se disaient convaincus que « au fil du temps, grâce à l'exemple des collectivistes, les petits propriétaires se rendraient compte de leur erreur, de sorte que la collectivité, comme une vraie communauté fraternelle, leur ouvrirait sans rancœur ses bras affectueux »²¹.

Expérience étrange et émouvante

On ne comprendrait rien à la révolution anarchiste espagnole si l'on ignorait qu'elle fut avant tout une entreprise de nature éthique. Un éditorial de *Tierra y Libertad* du 16 janvier 1937 proclamait : « Nous voulons régénérer l'Espagne, matériellement et moralement. Notre révolution sera économique et éthique. » La suppression de la monnaie dans plusieurs communautés n'était pas le fruit d'une théorie ou le premier signe d'une réforme des termes et des moyens de l'échange, mais l'affirmation que l'argent était le symbole de l'injustice traditionnelle, de l'inégalité sociale, de l'écrasement des pauvres par les riches, de « l'opulence des uns aux dépens de la misère des autres »²².

Comme l'a fort bien observé Franz Borkenau dès 1937²³, la haine des paysans envers les grands propriétaires ou les *senoritos*, était « beaucoup plus morale qu'économique ». Ils ne désiraient pas adopter le style de vie de ceux qu'ils expropriaient

ou qu'ils avaient liquidés ; mais se débarrasser de leurs vices, au nombre desquels ils plaçaient le goût du luxe. Bref, « le concept du nouvel ordre qui devait prévaloir était totalement ascétique »²⁴. À Castro del Rio, dans la vallée du Guadalquivir, dominée par la CNT, la taverne du lieu fut fermée comme « commerce néfaste ». Dans d'autres villages, l'« institution frivole » du café fut supprimée, l'usage de l'alcool et du tabac fortement déconseillé, plus rarement interdit.

À Alcazar de Cervantes, en Nouvelle-Castille, où la consommation du vin était devenue gratuite, il n'y eut pas le moindre cas d'ivrognerie. Les collectivistes auraient trop craint d'encourir le mépris de leurs compagnons. Dans quelques communautés, les jeux de hasard furent interdits et les bordels condamnés à disparaître. On conçoit que Franz Borkenau ait pu considérer la révolution anarchiste espagnole comme un mouvement religieux se proposant de susciter la « résurrection morale des classes qui n'étaient pas encore contaminées par l'esprit de convoitise »²⁵.

Pour sa part, Gerald Brenan, voit dans l'anarchisme espagnol presque une « hérésie religieuse »²⁶, et il évoque le ton prophétique de ses inspirateurs, qui rappelle parfois celui des puritains anglais du XVII^e siècle. Pour lui « la rage des anarchistes espagnols contre l'Eglise est la rage d'un peuple intensément religieux qui se sent délaissé et déçu. Les curés et les moines les abandonnèrent en un moment critique et se jetèrent dans les bras des riches »²⁷.

Plusieurs des femmes interviewées après la guerre par Ronald Fraser²⁸, évoquent le puritanisme des anarchistes : Pilar Vivancos, qui vivait à Beceite (Aragon), se souvient des réactions de ses voisins lorsque l'un de ses cousins se mit en ménage avec une femme du village. Ils disaient que ne pas se marier revenait à « vivre comme des animaux et étaient incapables de comprendre que mon cousin et cette femme vivaient ensemble parce qu'ils l'avaient décidé librement... Et les critiques que devait supporter la femme ou la compagne d'un

anarchiste si elle utilisait un rouge à lèvres ! Ils disaient que le mari n'était pas un homme, puisqu'il tolérait que sa femme se maquille ²⁹». Certes ce puritanisme pouvait être, comme le suggère d'ailleurs Pilar, un masque pour dissimuler des relations adultérines. Il n'en était pas moins réel. Ainsi, la réprobation de l'homosexualité semble avoir été forte, parfois radicale, parmi les anarchistes. Les intentions morales de la révolution sociale étaient, à l'évidence, inspirées de Bakounine. Les anarchistes espagnols admettaient que délits et abus ne disparaîtraient pas par la seule magie de la révolution. Plusieurs statuts de collectivités avaient prévu des peines et sanctions, mais la foi en la proche naissance de l'homme nouveau animait une sorte de messianisme sécularisé dont ils attendaient le salut de l'Espagne.

C'est dans cette perspective qu'il faut replacer le mépris de l'argent dont témoignèrent les anarchistes. Après l'écrasement du soulèvement fasciste à Barcelone, ils refusèrent de s'emparer des banques. C'est l'UGT qui en prit le contrôle, puis la Generalitat qui les nationalisa et les soumit à un « conseil général de la banque catalane ». Les importantes sommes d'argent et de bijoux confisquées furent en règle générale remises à la Generalitat ou aux autorités gouvernementales pour contribuer aux dépenses de guerre³⁰.

L'enrichissement personnel fut tenu comme méprisable, comme d'ailleurs le « salaire stakhanoviste », et si l'abolition totale de l'argent apparaissait comme un but lointain, un système de rémunération fondé sur de faibles différences, avec la correction du salaire familial, fut considéré comme une bonne solution d'attente. La CNT admettait que l'on vivait seulement la première étape de la révolution et que l'on pouvait se rallier à la formule de James Guillaume qui, durant cette première phase, prônait le « à chacun selon son travail ».

Ainsi, Hanns-Erich Kaminski, né le 29 novembre à Labian, en Prusse orientale et écrivain antifasciste, participe à « ce bref été de l'anarchie » dans la région de Barcelone d'où il ramène son témoignage³¹, dans lequel il déclare : « Ce

communisme libertaire part en vérité de l'état de choses actuel. Quand je demande aux Cénétistes d'Alcora, Comarque catalane : "Que se passe-t-il si quelqu'un veut partir, par exemple pour aller en ville ? – C'est très simple, me répond-on. Il va au Comité et se fait donner de l'argent pour ses bons – Alors on peut échanger autant de bons que l'on veut contre l'argent ? – Non pas, évidemment"³². Il rapporte que ces braves gens sont quelque peu étonnés qu'il comprenne si difficilement : – "Mais quand alors peut-on avoir de l'argent ? – Aussi souvent qu'on en a besoin. Il faut seulement le dire au Comité – Le Comité examine donc les raisons ? – Naturellement". Kaminski se dit un peu terrifié par cette réglementation qui ne laisse survivre, que bien peu de liberté dans le communisme libertaire, il continue à questionner : "Si quelqu'un a une fiancée en dehors du village, reçoit-il de l'argent pour lui rendre visite ?". Les paysans le rassurent : il en reçoit – "Aussi souvent qu'il veut ?" – Bien sûr, on peut d'Alcora aller voir sa fiancée tous les soirs, si on en éprouve le désir – "Mais si quelqu'un veut aller en ville au cinéma, lui donne-t-on aussi de l'argent ? – Oui ! – Aussi souvent qu'il veut ?" ». Les paysans commencent à douter de sa raison. « Les jours de fête, bien entendu. Il n'y a pas d'argent pour le vice »³³. Kaminski constate que les plus extrémistes des anarchistes semblent nourrir un penchant pour l'ascétisme.

Un détail fait sourire : nombre de collectivités anarchistes avaient prévu dans leurs livrets de rationnement des coupons ou de l'argent de poche pour les « vices » : soit le tabac, le café, les parfums (éternel féminin malgré les accès de puritanisme !), les excursions ou les livres. On rappellera aussi les intentions éducatives de la révolution : scolarité obligatoire et la plupart du temps effective jusqu'à quatorze ans, augmentation du nombre des instituteurs et création d'écoles dans toutes les collectivités. À Mas de la Mata, on compte en 1937 dix-huit instituteurs au lieu des huit d'avant guerre : plusieurs d'entre eux ont fui la zone nationaliste.

En dépit de ses outrances et du caractère quasi pathologique de son acharnement contre l'Église et les symboles religieux, la révolution fut une grande aventure, un passage à l'acte de l'utopie : « Durant plusieurs mois, écrit George Orwell, des masses de gens purent croire que tous les hommes sont égaux et purent agir selon cette croyance. En résulta un sentiment de libération et d'espérance qu'il est difficile de concevoir dans une société fondée sur l'argent... Il n'est personne ayant vécu en Espagne pendant les mois où les gens ont cru à la révolution qui puisse oublier cette expérience étrange et émouvante »³⁴.

Épilogue sanglant

Faut-il rappeler qu'historiquement, cette utopie fut d'abord muselée par les troupes du gouvernement républicain dominé par les communistes et dirigé par le Président du Conseil José Negrin, en mai 1937. Celui-ci envoya les troupes du Général Lister écraser les comarques après avoir maté au canon, la CNT et le POUM dans les rues de Barcelone, Lérida, Réus, Gérone, Tarragone, etc. En effet, François Godicheau rappelle que la répression ne s'exerça pas seulement sur les militants du POUM et leur chef Andres Nin, mais d'une manière plus implacable et continue, à une échelle beaucoup plus vaste touchant des milliers de militants ouvriers et paysans libertaires victimes, entre 1937 et 1939, de cette véritable contre révolution, utilisant les rafles et ratissages massifs, les exécutions sommaires, la torture, les procès expéditifs, etc³⁵. Il est d'ailleurs notable qu'en Aragon, après le départ des troupes gouvernementales vers le front, un certain nombre des collectivités anarchistes se reformèrent, ouvertement ou clandestinement, restaurant la collectivisation et l'organisation autogestionnaire, témoignant ainsi de l'adhésion délibérée de cette population à la révolution libertaire et de sa résistance à la

contre-révolution stalinienne, comme le rapporte Hugh Thomas³⁶.

Ironie amère et sort tragique d'une révolution véritable qui fut écrasée par ceux-là mêmes qui se présentaient comme les seuls véritables révolutionnaires, sur fond de purges staliniennes et de pacte germano-soviétique. C'est cette contre-révolution stalinienne qu'ont analysée très clairement Burnett Colloten³⁷ et plus récemment, Hugh Trevor-Roper³⁸. Ces auteurs démontrent que l'Espagne républicaine a servi de répétition générale aux asservissements totalitaires en Europe de l'Est au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Cette répression ne fut qu'un prélude à celle encore plus impitoyable qui allait suivre pendant les 35 années de la dictature franquiste, avec ses lois iniques et rétroactives, ses dizaines de milliers d'exécutions, ses goulags et ses ultimes garrotages de militants libertaires contemporains de l'agonie du Caudillo en 1975. En musique de fond, comme épilogue, Léo Ferré nous chuchote : « Est-ce ainsi que les hommes vivent, leurs rêves au loin les suivent, comme autant de soleils abolis ».

¹ Aurora Bosch, *Ugetistas y libertarios. Guerra civil y Revolucion en el pais valenciano*, Biblioteca Alicantina, 1974.

²François Godicheau, *La guerre d'Espagne, République et Révolution en Catalogne (1936-1939)*, éditions Odile Jacob 2004.

François Godicheau, *op. cit.* p. 120.

³ Gerald Brenan, *The spanish Labyrinth*, éd. Cambridge Press, 2003, pp. 48-52.

⁴ Joaquin Costa, *El Colectivismo agrario. 2^e tome*, éd. Instituto Leonés de Cultura, 1898.

⁵ Bartolomé Bennassar, *La guerre d'Espagne et ses lendemains*, Saint-Amand Monron, Ed. Perrin, 2004, p . 67.

- ⁶ Frantz Borckenau , *The spanish Cockpit, Age of Dictators, 1920-1945*, éd. New Edition, Weidenfeld & Nicolson History, Cambridge, 1980.
- ⁷ José Borrás *Aragon en la Revolution espanola*, Madrid, éd. Viguera, 1983, p. 75.
- ⁸ José Borrás, *op. cit.*, p. 76.
- ⁹ Pascual Carrion, *Los Latifundios en Espana*, Madrid, éd. Teresa Rodriguez de Lecea, 1932, p. 29.
- ¹⁰ Serge Salaün & Carlos Serrano, *Actes du colloque sur Walter Bernecker, Colectividades y Revolution Social*, Ubeda, (Jaën), 1993, pp. 26-27.
- ¹¹ Walter Bernecker, *Colectividades y revolucion social, el anarquismo en la guerra de Espana, in colloque d'Ubeda(Jaën)par Serge Salaün et Carlos Serrano*, 1993.
- ¹² Bartolomé Bennassar, *op. cit.* p. 112.
- ¹³ Walter Bernecker, *op. cit.*, p. 23.
- ¹⁴ Walter Bernecker, *ibid.*, p. 114.
- ¹⁵ François Godicheau, *op. cit.*, p. 21.
- ¹⁶ François Godicheau, *op. cit.*, p. 43.
- ¹⁷ François Godicheau, *ibid.*, p. 52.
- ¹⁸ Augustin Souchy, *Entre los campesinos de Aragon. El comunismo libertario*, in Espagne : anarcho-sindicalisme et Révolution espagnole, édité par Fondation Pierre Besnard, site en ligne, 12 mars 2009, p. 23.
- ¹⁹ Augustin Souchy, *op. cit.*, p. 13.
- ²⁰ Pierre Vilar, *La guerre civile espagnole*, Paris, PUF 1986, pp. 134-136.
- ²¹ Bartolomé Bennassar, *op. cit.*, p. 38.
- ²² Gaston Leval , *Collectivités Libertaires en Espagne*, in *Revue Internationale, les années 1970*, n°15, 4^e trimestre 1978.
- ²³ Franz Borckenau, *The spanish Cockpit, op. cit.*, p. 48.
- ²⁴ Franz Borckenau, *op. cit.*, p. 48.
- ²⁵ Franz Borckenau, *op. cit.*, p. 49.
- ²⁶ Gerald Brenan, *The spanish Labyrinth, op. cit.*, p. 111.
- ²⁷ Gerald Brenan, *op. cit.* p.111.
- ²⁸ Ronald Fraser, *Blood of Spain*, éd. Softcover, Random House, 1981, p. 68.
- ²⁹ Ronald Fraser, *op. cit.*, p. 87.
- ³⁰ François Godicheau, *op. cit.*, p. 75.
- ³¹ Hanns-Erich Kaminski, *Ceux de Barcelone*, Paris, éd. Allia, 2003, p. 38.

³² Hanns-Erich Kaminski, *op. cit.*, p. 38.

³³ Hanns-Erich Kaminski, *ibid.*

³⁴ George Orwell, *Hommage à la Catalogne*, Paris, éd. 10-18, 1999, pp. 202-206.

³⁵ François Godicheau, *op. cit.*, p. 189.

³⁶ Hugh Thomas, *Histoire de la guerre d'Espagne*, tome 2, Paris, éd. Robert Laffont, 1967, p. 197.

³⁷ Burnett Colloten, *The Grand Camouflage : the Communist Conspiracy in the Spanish Civil War*, London, éd. Hollis & Carter, 1961.

³⁸ Hugh Trévior-Roper, *The Spanish Civil War. Revolution and Counter-Revolution*, London, éd. Burnett, 1979.

De l'utopie de la langue à la langue de l'utopie :
José María Arguedas et l'écriture du castillan

Corinne MENCE-CASTER

Introduction

Très tôt dans l'histoire de la pensée, les théories naturalistes selon lesquelles la langue est l'écho privilégié de l'Être lui-même, se sont opposées aux théories conventionnalistes, qui voient dans la langue un instrument de vie inventé par les hommes. Il suffit d'évoquer Cratyle estimant que la nature elle-même se révèle dans le nom, pour comprendre l'étroite connexion qui s'instaure entre la conception humboldtienne de la langue et le cratylisme. Si l'on tient avec Humboldt que la langue préserve, voire impose une certaine vision du monde à la collectivité qui la parle, alors on est en droit de la considérer comme un vecteur de l'identité individuelle et collective. Exprimant l'essence des choses, la langue d'une nation serait ainsi à la source de l'« esprit » qui caractérise celle-ci.

Ce naturalisme qui, pour Thomas Pavel, constitue, à l'instar du conventionnalisme, une « utopie linguistique » présuppose une approche essentialiste de la langue, perçue dès

lors comme un bastion de l'identité souveraine. Dans cette perspective, toute langue minorée, et donc menacée, renvoie à une identité collective en voie de dissolution ou d'« absorption », ce qui fait que langue et identité doivent être défendues dans un seul mouvement. Or, paradoxalement, cette défense qui, pour disposer de moyens efficaces, devrait emprunter les traditionnels canaux de légitimation officiels, est empêchée de le faire, en raison notamment de la disqualification qui pèse sur son objet. Les langues minorées que Catherine Détrie définit admirablement comme des « langues sans lecteurs » sont, en effet, exclues des circuits éditoriaux, et comme telles, se voient interdit l'accès à la littérature du « centre ».

Or, conformément à l'étroite corrélation que l'approche naturaliste de la langue établit entre langue, culture et identité, dans un contexte de bilinguisme diglossique (c'est-à-dire dans un contexte marqué par la cohabitation inégalitaire de deux langues), les écrivains qui font de l'écriture le lieu même d'un ré-enracinement identitaire ne peuvent renoncer à ce qui leur semble être la langue de leur authenticité. La langue « basse », cantonnée généralement à l'expression du vernaculaire, et donc, à un certain mutisme, leur apparaît comme dépossédée de ses droits élémentaires, notamment en regard de la langue « haute ». S'ensuit donc un « surinvestissement » affectif qui tend à parer la langue minorée de toutes les vertus...

Convaincus que la langue « maternelle » ou « matricielle » d'un peuple ou d'une ethnie est la seule qui soit parfaitement adaptée à la nature des choses dont elle parle, ces écrivains que nous pourrions dire « essentialistes », n'acceptent pas l'idée qu'écrire leur langue, qu'écrire dans leur langue est impossible. Ils ressentent alors cet interdit non formulé comme un déni identitaire. Ce qui devient alors pour eux une « tragédie des langues » ou encore un drame de l'identité est précisément ce qui me permet de faire la jonction avec la problématique de l'utopie qui m'intéresse plus spécifiquement ici. Pris entre deux

langues, l'une de la raison, l'autre de l'émotion, ces écrivains, à travers l'expérience d'écriture, essaient de trouver des réponses adéquates aux diverses apories auxquelles ils se trouvent confrontés. Comment écrire deux langues en même temps pour s'inventer une patrie dans la langue de la domination ? Comment faire en sorte que la langue « haute » devienne, selon une démarche qui n'est pas sans rappeler celle de Thomas More dans *Utopia*, « ce pays de nulle part », qui abrite l'identité atavique, sans l'opprimer, sans l'obliger à renoncer à son « idiosyncrasie » ?

De l'utopie de la langue

José María Arguedas est un écrivain péruvien, né à Andahuaylas, au Pérou, en 1911. Une brève analyse de la biographie linguistique d'Arguedas permet de souligner son originalité. Né dans un milieu hispanophone, Arguedas, devrait-on être en mesure d'affirmer, a reçu l'espagnol comme langue maternelle. Pourtant, suite au décès prématuré de sa mère, le jeune Arguedas qui grandit dans la communauté indigène d'Utek, se retrouve immergé dans la réalité linguistique quechuophone. Très vite, se développe chez lui une sorte de mythologie autour du quechua, qu'il appréhende comme sa vraie langue « maternelle ». Dans l'entrevue qu'il accorde à Chester Christian, Arguedas n'hésite pas à déclarer : « Je peux écrire la poésie en quechua, mais ne peux le faire en castillan, ce qui me prouve que ma langue maternelle est le quechua »¹.

Le naturalisme subjectif, proche de la vision rousseauiste de la langue, qui caractérise la réflexion arguédiennne sur le langage et son lien avec la nature des choses, explique sans doute la dimension affective et émotionnelle qui fonde son rapport au quechua. Pourtant, l'homme de lettres hispanophone n'ignore pas que choisir de produire une littérature en langue quechua le condamnerait à une marginalité qui contreviendrait à

l'ambition qui est la sienne : être la voix de ces milliers d'indigènes réduits au silence, dont il faut rappeler au monde, l'énergie culturelle, la pulsion vitaliste, en un mot, l'humanité souveraine. En ce sens, l'investissement du champ littéraire par José María Arguedas mérite d'être analysé comme une entreprise de sauvegarde du droit à la *différence*, inséparable d'une réflexion sur l'altérité et l'*ailleurs* qui lui est constitutif. Le positionnement identitaire ambigu d'Arguedas n'est pas étranger à une telle problématique : en se présentant tout à la fois comme l'Autre du Même et le Même de l'Autre, l'écrivain péruvien engage, dans la représentation identitaire qu'il donne de lui, un processus d'invalidation des systèmes dualistes, lesquels tendent à exiler l'Autre à l'extrémité du Même. Dans cette perspective, le mythe du « monolinguisme quechua » d'Arguedas, par lequel il semble revendiquer une altérité *imaginaire* vis-à-vis du castillan, langue « matricielle » (à défaut d'être maternelle) mérite d'être attentivement examiné. En effet, en s'exilant au sein de ce qui devrait être sa culture de référence pour se « ré-enraciner » dans la culture de cet Autre présumé, Arguedas rappelle que l'appartenance identitaire relève d'abord d'une symbolique, et non, comme on pourrait le croire, d'une *réalité*. L'identité n'est pas une réalité culturelle ou ethnique ou politique, pas plus que la langue n'est un donné, un « être-là ». Toutes deux sont des représentations, des constructions qui, comme telles, renvoient en arrière, vers l'origine, non pas celle qui est dictée du dehors, mais, au contraire, celle que l'on s'est choisi.

Il m'apparaît donc essentiel d'analyser la séparation qu'Arguedas s'impose (ou qui s'impose à lui) à l'égard de la langue castillane comme l'expression d'un désir de recreation identitaire, propre aux entreprises utopiennes. En faisant de la langue et de la culture quechua l'origine absolue, Arguedas opère un « décentrement » par lequel il exhibe, en quelque sorte, la dimension onirique de toute représentation de « soi ». En s'exilant volontairement (à moins qu'il ne soit la victime

impuissante d'un inconscient « totalitaire ») de la culture et de la langue héritées de ses parents, Arguedas se sépare de ses *semblables* qui, eux, demeurent « euro-centrés », « hispano-centrés », c'est-à-dire prisonniers heureux ou indifférents d'un destin qu'ils auront en charge de perpétuer. Or, si l'on tient avec Roger Toumson que « l'utopie [...] se trouve généralement "isolée", séparée du reste du monde »², alors il n'est pas erroné de considérer le « décentrage » qu'Arguedas effectue (opère) par rapport à la langue castillane comme le signe manifeste d'un projet qui, parce qu'il associe à l'impératif de la séparation, un rêve de recréation absolue, de recommencement originel, est utopique.

Or, en enracinant ce désir de recréation identitaire dans la langue, c'est-à-dire dans un « objet » qui est toujours en représentation et qui n'est jamais que « représentation », Arguedas vise à transformer la « langue » en cet îlot de pureté et d'innocence qui caractérise la Cité parfaite d'*Utopia*. Si le quechua est choisi et désigné comme langue de la mère, à savoir, comme langue de la première enfance, du berceau, de l'origine, alors il faut bien croire qu'il se trouve associé à une représentation édénique du monde, à un *ailleurs* onirique. On comprend dès lors que l'impossibilité d'écrire en quechua ait pu être ressentie par l'écrivain péruvien comme une séparation d'avec l'objet du désir, et donc, comme un aveu de l'échec qui caractérise toute entreprise de communion avec l'origine.

Mais paradoxalement cette coupure qui est fondatrice de la quête, et donc du mouvement, appelle une « couture » qui, elle, ne peut procéder que du détour. S'il s'avère difficile, voire impossible, d'écrire dans la langue de l'origine choisie – à savoir, le quechua – en ayant l'espoir d'être lu et entendu, quel autre choix reste-t-il à l'écrivain péruvien, hormis celui d'écrire dans la langue de l'origine perdue, c'est-à-dire, le castillan ? L'acte d'écriture littéraire devient alors pour ce dernier le moyen de retrouver le chemin qui mène vers le « pays natal », non le pays réel de l'origine héritée, mais celui, onirique, de l'origine choisie.

Dans ces conditions, il s'agit bien pour lui de s'inventer une patrie dans la langue castillane, c'est-à-dire, comme je l'ai précédemment indiqué, d'aménager en son sein un îlot de *quechuisme* réfractant la nostalgie du bonheur absolu de la prime enfance. Cette procédure qui vise à forger dans la langue dominante une langue de conciliation, voire de réconciliation, à partir de la langue dominée est de nature utopique car elle a pour objet de fonder une langue en rupture avec la représentation standard qui en est généralement donnée. Il est question, en effet, moyennant la création de la représentation « standard » de la langue castillane, de rappeler qu'elle n'est pas porteuse d'une vision du monde et d'une seule. Son expansion à l'extérieur de la Péninsule ibérique, ses rencontres successives avec d'autres idiomes, en particulier sur le territoire andin avec les langues amérindiennes, ont profondément modifié son économie interne. Désormais le castillan doit être en mesure d'exprimer l'esprit de la nation péruvienne, non tel que le rêve la vieille aristocratie blanche créole, c'est-à-dire coupé de ses racines indigènes, mais tel que le dicte la biculturalité inhérente à un tel espace. C'est pourquoi la langue idéale, selon Arguedas, loin d'être ce castillan épuré, *castizo*, idéal, tendrait plutôt à revêtir les traits d'une langue métisse, en cours de créolisation, de par sa cohabitation continue et multiséculaire avec le quechua.

Dans ces conditions, le projet utopique d'Arguedas à l'égard de la langue consisterait, non pas à créer une « langue de nulle part », mais bien à inscrire dans l'espace littéraire la « langue de tous les jours », cet espagnol aux accents quechua si caractéristique du Pérou. Le paradoxe mérite d'être souligné dans la mesure où l'utopie linguistique arguédiennne, loin de viser à la constitution d'une langue, en rupture avec son « réel » a au contraire pour ambition de « ré-enraciner » cette langue dans ce qui représente son « vécu » quotidien. Mais précisément parce que la littérature est le territoire de la langue « idéale », « *castiza* », le choix arguédien d'y inscrire une langue

« mixte » (corrompue diraient certains) s'apparente à une révolution copernicienne. Si on pose que toute utopie est la proposition d'un nouvel ordre de valeurs, en rupture avec l'ordre établi, alors la tentative d'Arguedas de créer une « bilangue » (c'est-à-dire une langue entre deux langues), parce qu'elle est en droit d'être perçue comme la proposition d'un *ailleurs de langue*, en rupture avec la représentation validée de la langue littéraire espagnole, mérite d'être appréhendée comme « utopie ». Paradoxalement c'est la proximité de cet *ailleurs de langue* avec le « réel » de langue péruvien, qui fonde sa dimension utopique. Comment créer alors cette langue de l'utopie ?

La langue de l'utopie

Si l'on a pu dire de José María Arguedas qu'il écrit, dans ses romans ou nouvelles, simultanément le castillan et le quechua, c'est sans doute parce qu'il propose du castillan, une représentation qui n'est pas celle qu'en attend un lecteur hispanophone.

J'ai eu l'occasion de souligner antérieurement que toute langue relève d'une « représentation » : en ce sens, parler de « langue standard » ou de « langue argotique » ou encore de « langue littéraire » renvoie à toute une série de représentations de la langue, et non à la « langue » elle-même, celle-ci n'étant qu'une fiction produite à chaque instant par ses divers locuteurs. Pourtant, il serait erroné de croire que la langue est atomisée en une multitude de représentations, ne serait-ce que parce que la majorité des locuteurs d'une langue est capable d'identifier sans trop de difficultés ses représentations dominantes. Ainsi, il n'est pas rare d'entendre dire que tel livre est écrit dans un français « normal » ou « littéraire », ce qui somme toute, signifie simplement que la représentation qui y est donnée de la langue française est soit « standard » (français « normal »), soit particulièrement soignée (« français littéraire »).

Dans le même ordre d'idées, tout lecteur qui se trouve face à une œuvre littéraire qui ne se conforme à aucun de ces deux types de représentations pourra identifier un « français » argotique ou technique, etc. Ce qu'il m'importe de dégager, à travers ces divers exemples, c'est d'abord la capacité qu'a chaque sujet lecteur de se prononcer sur la représentation de la langue qui est inscrite dans le roman ou la nouvelle qu'il lit. Cette capacité, que j'appréhende ici du point de vue de la réception de l'œuvre, renvoie, du côté de la production de celle-ci, à une intention auctoriale précise consistant à *écrire la langue* de façon à créer un certain « effet » standard ou littéraire ou argotique ou technique, etc.

Il me paraît important, à ce stade de la réflexion, de poser que toute œuvre littéraire crée un certain « effet de langue », lequel effet engage la manière dont l'écrivain choisit d'écrire la langue. Tant qu'on reste dans le cadre d'écritures monolingues (c'est-à-dire enracinées dans une seule langue), cet « effet » demeure relativement aisé à définir. En revanche, lorsqu'on est confronté à un contexte d'écritures bilingues, l'identification d'un tel « effet » peut atteindre une réelle complexité, à tel point que la question pertinente n'est plus nécessairement celle de la définition de l'« effet », mais plutôt celle de la définition de la langue. Ainsi en est-il de Christine Hazaël-Massieux à propos de l'œuvre de Patrick Chamoiseau, lorsqu'elle se demande ou nous demande : « *Texaco* est-il écrit en français ou en créole ? », ou encore de Lilian Hanson, qui s'interrogeant sur la langue dans laquelle est écrit le chef-d'œuvre *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, pose la question suivante : « *Tres tristes tigres* est-il écrit en espagnol ou en cubain ? »

De même, José María Arguedas a dû répondre aux interrogations ou critiques de commentateurs, intrigués par un style qui, selon eux, n'était ni « quechua ni castellano », mais une « mixture » indéfinissable engageant le rapport de l'écrivain, non pas à une seule langue, mais à deux langues, dont on perçoit simultanément les effets dans le texte. Dès qu'on se situe dans

un contexte d'écriture bilingue, c'est-à-dire dans un contexte où l'écrivain refuse de renoncer à la langue minorée pour écrire dans la langue « majorée », l'« effet de langue » créé repose sur un savant jeu de miroirs entre les deux langues. Ce n'est plus seulement dans les diverses représentations validées de la langue « affichée » (dans le cas d'Arguedas, l'espagnol) qu'il faut le rechercher mais dans le rapport que cette langue « affichée » tisse avec l'autre langue « non explicitée »³, langue jugée « imprésentable » par la littérature du « centre », mais que l'écrivain, en quête de l'origine, prend le pari de vouloir représenter tout de même. C'est donc bien le problème de la *représentation* de la langue non explicitée qui est pertinent, dès lors que l'on admet l'impossibilité pour l'écrivain essentialiste d'exprimer son âme dans une langue qui, selon lui, n'est pas conforme à la nature de cette dernière. N'est-ce pas ce que sous-entend José María Arguedas quand il se demande :

« Comment décrire ces villages, ces peuples et ces champs ? Dans quelle langue narrer leur vie tout à la fois paisible et inquiétante ? En castillan ? Après l'avoir apprise, aimée et vécue à travers le doux et palpitant quechua ? Ceci me paraissait être une crise insoluble. [...] J'écrivis mon premier récit dans le castillan le plus correct et le plus "littéraire" possible. Je le lus ensuite à quelques-uns de mes amis écrivains à la Capitale qui me couvrirent d'éloges. Mais, moi, je détestais chaque jour davantage ces pages. Non, non, ni l'homme, ni le peuple, ni le paysage que je voulais décrire, et je pourrais presque dire, que je voulais dénoncer, n'était ainsi. Sous un langage faux, se révélait un monde comme inventé, sans moelle et sans sang ; un monde typiquement "littéraire", dans lequel le mot a consumé l'œuvre. [...] je recommençai à écrire le récit, et je compris définitivement que le castillan que je connaissais ne me serait d'aucune utilité si je continuais de l'employer dans sa forme littéraire traditionnelle. [...]

C'est que je suis peut-être un partisan de l'«indigénisation» du castillan ? Non. Mais il existe un cas, un cas réel où l'homme de ces régions, se sentant étrange face à l'espagnol hérité, se trouve dans la nécessité de le prendre comme un matériau primaire qu'il lui revient de modifier, en lui soustrayant et en lui ajoutant des éléments, jusqu'à le transformer en un instrument propre »⁴.

S'il m'a semblé important de reproduire cette citation dans sa quasi-totalité, c'est sans doute parce que trois éléments essentiels s'y trouvent consignés : la problématique de l'authenticité (dans quelle langue écrire juste et comment ?), la problématique du détour (liée à l'impossibilité d'écrire directement en quechua) et celle de la médiation symbolique (comment communier à la culture quechua à travers la langue castillane ?). Si Arguedas ne se prononce pas explicitement sur la place qu'il entend accorder à la langue quechua dans le processus de constitution d'une expression littéraire qui soit adaptée à son « vouloir-écrire », il ne manque pas de manifester que cette expression ne saurait se forger en dehors de cette langue, même si son point d'ancrage se situe, de toute évidence, à l'extérieur de celle-ci. Il avoue, de ce fait, son intention de tresser le quechua et l'espagnol de façon à les rendre perméables l'un à l'autre. A la verticalité qui caractérise les relations de ces deux langues dans le « réel », il entend donc substituer, dans l'espace littéraire, une horizontalité dialectique.

Il n'est pas question ici d'étudier les modalités d'inscription de la langue quechua dans la langue espagnole : outre l'insertion de signifiants quechua, de chansons populaires en quechua, outre l'intégration d'une syntaxe quechua à la langue espagnole, bien mise en évidence par Arguedas Escobar dans son ouvrage *Arguedas o la utopía de la lengua*⁵, il faut noter le jeu de complémentarité qu'Arguedas cherche à instaurer entre les deux langues. Lorsqu'il fait référence à une réalité culturelle

indigène par le biais d'un terme ou d'une expression quechua, l'espagnol devient le métalangage du quechua : périphrases, définitions explicatives, paraphrases, traductions... sont autant de modalités par lesquelles l'auteur péruvien essaie de compenser le vide « sémantique » qui pourrait se créer. Mais précisément ce surplus de langage qui envahit le texte, et qui, dans sa redondance même, induit un redoublement, c'est-à-dire une présence redoublée de la langue espagnole, expose, plus qu'elle ne l'oblitére, l'absence de la langue quechua, tout en projetant dans l'avant-scène du texte, la prégnance de son imaginaire. Un exemple peut nous aider à mieux percevoir cette poétique du détour qui est dans le même temps à saisir comme poétique du retour vers l'origine :

« Les Indiens appellent “*yawar mayu*” ces fleuves troubles, parce que, sous l'effet du soleil, ils révèlent un éclat en mouvement, semblable à celui du sang. Ils appellent également “*yawar mayu*” le temps violent des danses guerrières, le moment où les danseurs engagent la lutte »⁶.

¹ Christian Chester, « *Alrededor de este nudo de la vida. Entrevista con José María Arguedas* », *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, n° 122, Pittsburgh, 1983, p. 228 : « *Yo puedo escribir poesía en quechua y no lo puedo hacer en castellano, lo que me está demostrando que mi lengua materna es el quechua* ».

² Roger Toumson, *L'utopie perdue des Îles d'Amérique*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 48.

³ Les concepts de « langue affichée » et de « langue non explicitée » sont de moi.

⁴ José María Arguedas, *Yawar mayu*, Buenos Aires, ed. Losada, 1977, « *Apéndice : la novela y el problema de la expresión literaria en el Perú* », p. 169 : « *Cómo describir esas aldeas, pueblos y campos ; en qué idioma narrar su apacible y a la vez inquietante vida . ¿En castellano ? Después de haberlo aprendido, amado y vivido a través del dulce y palpitante quechua ?* »

⁵ Alberto Escobar, *Arguedas o la utopía de la lengua*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1984.

⁶ José María Arguedas, *Los ríos profundos*, Buenos Aires, Losada, 1978, p. 11 : *Los indios llaman « yawar mayu » a esos ríos turbios, porque muestran con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre. También llaman « yawar mayu » al tiempo violento de las danzas guerreras, al momento en que los bailarines luchan ».*

De l'Utopie fondamentale

René PASSERON

Je lis dans l'*Utopie* de Thomas Morus : « Tous les utopiens, à part une faible minorité, ont la conviction intime qu'une félicité immense attend l'homme au-delà du tombeau »¹. Cette utopie du bonheur *post mortem* relève de ce que la phénoménologie appelle notre « situation fondamentale » – celle que nous partageons avec tous les mortels, quelles que soient leurs coutumes – alors que le livre de Morus, après une violente critique des mœurs de l'Angleterre au début du XVI^e siècle, propose un modèle idéal d'ordre politique, dont les problèmes relèvent de notre situation historique. L'humanisme de Morus, qui est à la fois communiste, insulaire, libéral, déiste et épicurien, reste lié, en morale, au contexte historique de la dogmatique chrétienne. Il ne met pas en question la plus fondamentale des utopies, celle d'une vie nouvelle après la mort.

En fait, il ne traite pas de la mort elle-même, comme si la pensée que nous en avons ne dépendait pas de nous. Rien n'est dit des rites funéraires utopiens, sinon que les méchants seront enterrés et les bons incinérés. Aucun lieu précis n'est attribué aux défunts. Le mot cimetière n'est pas prononcé. C'est pourtant bien quelque part que les corps, ou les cendres,

devront trouver place, quand les âmes se seront évaporées dans l'ubiquité du vide. Et, puisque le royaume d'Utopie est une île, je le verrais bien, pour ce qui nous occupe, installé dans *L'île des morts*, non loin de Torcello, au large de Venise, île mystérieuse, si souvent peinte par Böcklin...

L'île du « repos éternel » est à la fois un lieu de non-vie et un non-lieu de la vie, celui de l'enfouissement du corps qui se défait dans le *no man's land* de son absence.

L'idée de la survie des disparus, et toutes les fabulations qui ont tenté de satisfaire notre « désir d'éternité », se sont greffées sur notre expérience du deuil comme plongée dans le malheur de la mort de l'Autre. Les proches, les bien-aimés, quel rêve de les « revoir un jour » ! Nous refusons le néant. Nous crions à la survie. Ce n'est pas possible, les morts ne meurent pas !...

La disparition de nos « êtres chers » nous renvoie à notre instinct de conservation. Sauf douleurs incurables et appels tragiques à la délivrance, l'idée que tout sera fini un jour nous est intolérable. Se déverse alors dans le vide du *post mortem* un flot de rêveries qui obture notre expérience de la transcendance ouverte. Toutes les religions, toutes les superstitions, les psychoses, les délires, les faux-semblants de la souffrance et de l'amour se précipitent dans ce vide pour atténuer la peur que nous en avons.

Et le rêve, au lieu d'amortir les vacillements de notre vertige, se fige en dogme religieux, sorte de *plein* qui couvre la vérité du vide, puis agenouille le rêveur, devenu croyant...

Deux facteurs, produits par l'insatisfaction fondamentale des humains devant le destin de la vie, infléchissent le développement de cette mythopoièse : le besoin de justice et la passion du bonheur.

Si la vertu souffre ici-bas tandis que le vice triomphe, les comptes seront réglés après la mort. Quant au bonheur, sera-t-il

de contempler éternellement la gloire de Dieu, ou de danser sans fin avec les *houri* dans le paradis d'Allah ?

L'abondance des mythes de l'Au-delà est telle qu'il me faut choisir. Je laisse de côté les rites naïfs qui déposent dans la tombe de quoi manger pour le mort, l'enroulent dans les bandelettes de la momie, accumulent dans son tombeau tous les trésors de l'Empereur, y compris ses chevaux et ses maîtresses. Je laisse de côté les inventions subtiles de la métempsychose et la théorie des réincarnations, avec les prolongements, romain ou bouddhiste, du culte des morts. Je vous fais grâce des rituels spirites, des tables tournantes, des cérémonies d'évocation, celle de Darius dans *Les Perses*, et de tant de fantômes gothiques ou shakespeariens, venus jusqu'à nous dans tant de films. Permettez-moi de m'en tenir aux deux traditions majeures de la civilisation dite occidentale : la filière judéo-chrétienne et la descendance gréco-romaine.

Les interférences entre ces deux traditions sont certes nombreuses. Citons seulement le *double* grec. Il n'est pas la personne, mais son *eidólov*. Il deviendra l'âme chrétienne par l'intermédiaire de Platon et des sectes gnostiques sensibles au merveilleux mystique de l'Amour (dit, plus tard, « platonique »²).

Il faut en convenir : nous n'aimons que des spectres, dont notre regard affectif invente la corporéité translucide, enfouie dans une sorte de sérénité commune à l'alpha et à l'oméga de la vie, sommeil admirable où toute psychologie se dilue au profit de ce qu'Aristote appelait « la forme parfaite » du corps – étrange façon, en effet, d'aimer la personne, que nous appelons alors « mon ange », en lui conférant, par l'extraordinaire invention du « corps glorieux », l'évidence d'une éternité mythique.

1. L' 'éternité judéo-chrétienne.

Qu'est-ce que le corps glorieux ? Thomas d'Aquin nous le dit dans la *Somme théologique*, questions 69 et suivantes, et surtout 77 à 85, *Traité de la résurrection*³. La résurrection des corps est un corollaire de la résurrection du Christ et s'intègre au système général de la rédemption. Car il s'agit bien du corps. C'est lui qui ressurgit de la terre, au son des trompettes de la fin du monde, pour une « nouvelle naissance », dont les problèmes qu'elle pose (par exemple : les cheveux et les ongles ressuscitent-ils ?) sont traités ici par le syllogisme.

Cette « seconde naissance » est du destin de tous les morts. Elle leur confère une matérialité « subtile ». A quoi s'ajoute, pour les bienheureux, une participation à la « gloire divine ». Etat radieux d'un corps baigné par le regard de l'amour et qui ne perd rien, même si le sexe génital n'a plus de sens pour lui, de ses charmes personnels et de sa singularité. D'autant que, fût-il mort bébé ou vieillard, il va renaître dans l'*akmè* de sa beauté adulte...

Comme le Christ en gloire trône dans sa mandorle, le corps glorieux se présente à travers toutes sortes de nimbes et d'auréoles. Qui ne voit, en effet, que ce mythe est un produit fantasmatique de l'amour sublime ?

Toute bien-aimée est une sainte. Voici qu'elle monte, nue et lascive, vers le Paradis, dans les *Jugements derniers* de la peinture occidentale. Et, telle est l'utopie majeure de la révolution rêvée par l'homme qui aime : que l'aimée soit heureuse ne lui suffit pas, il la veut vivante éternellement dans sa gloire.

Ainsi, pour la *Fin Amor*, l'idéal du bonheur supplante le mythe du Jugement de Dieu.

Pourtant, l'heure sonnera du *Jugement définitif*, déjà prédit par la Sibylle païenne⁴ :

« *Judicii signum tellus sudore madescet* » (Signe du Jugement, la Terre sera trempée de sueur)⁵. Et ce sera le grand

chambardement de l'Apocalypse, la parousie de l'Agneau, Christ en gloire, et le scintillement de la Jérusalem céleste, suprême utopie de la fin des temps...

Je cite : « Si vous n'obéissez pas... le monde entier entendra un grondement et un son formidable. Le feu brûlera toute la terre, il détruira toute la race des hommes, toutes les villes, les fleuves et la mer. Il consumera tout et réduira l'univers à une cendre noirâtre »⁶.

« J'ai vu la menace du Soleil ardent contre les étoiles et le terrible courroux de la Lune entourée d'éclairs... »⁷.

Et dans *l'Apocalypse de Jean*, vous connaissez les descriptions lyriques de la grande Catastrophe finale. Celle-ci se termine par l'apparition de la « nouvelle Jérusalem » :

« Puis je vis un ciel nouveau et une terre nouvelle, car le premier ciel et la première terre avaient disparu, et il n'y avait plus de mer. Et je vis la cité sainte, la Jérusalem nouvelle descendre du Ciel d'auprès de Dieu, apprêtée comme une épouse parée pour son époux »⁸. Toute la suite est une description de cette cité idéale, pareille « à une pierre de jaspe cristalline », « cité d'or pur, pareil à du cristal »...

Les damnés ayant été jetés « dans l'étang de feu et de soufre », afin d'y être « torturés jour et nuit pour les siècles des siècles »⁹, tout se termine dans l'utopie lumineuse de cette Jérusalem céleste qui « n'a besoin ni du soleil, ni de la lune pour l'éclairer, car la gloire de Dieu l'a illuminée, et son flambeau, c'est l'Agneau »¹⁰.

Puisque je m'en tiens ici à la mythologie des lieux, comment ne pas ajouter au manichéisme latent du Paradis et de l'Enfer, l'invention charitable du Purgatoire ?

Quand la douce Perpétue, en attendant d'être crucifiée, à Carthage, en 203, a rêvé d'un purgatoire¹¹, son frère, un bandit, venait de mourir en état de péché mortel, et la sainte, perdue de compassion, supplia son Dieu d'instaurer un lieu de sursis où le malfaiteur aurait le temps de réfléchir et de s'amender. Plus tard,

vous le savez, les proches du condamné pourront même lui acheter des indulgences.

En sainte Perpétue, c'est la Raison ardente qui a percé le mur du dogme pour créer de toutes pièces un interconcept dialectisant justice et charité dans une synthèse surrationnelle.

Quelle utopie moderne !

Il est actuellement des bonnes âmes théologiennes qui, à l'instar de la Jeanne d'Arc de Péguy¹², ne souffrent plus la notion barbare d'enfer éternel. Comment un Dieu bon peut-il être à ce point cruel ? J'ai pourtant trouvé un père capucin, bien nommé Feugerolle, qui a soutenu mordicus, en 1954, que l'Enfer est un feu réel, situé au centre de la Terre¹³.

Bref, l'utopie de l'Au-delà, dans les religions du Livre, se divisait entre le Ciel et l'Enfer. L'Antiquité gréco-romaine sensible à la tristesse de la mort, a plongé dans les ténèbres d'une rêverie chtonienne.

2. L'utopie gréco-romaine.

Allons à l'essentiel des profondeurs tragiques du Tartare : nul ne sortira jamais de la mort. Voici le mythe le plus significatif de cette impossibilité, celui d'Orphée et d'Eurydice.

Même la ferveur d'un amour merveilleusement chanté ne pourra vaincre la mort. La réincarnation des ombres parviendra parfois à une éternité auprès des Immortels, mais, il n'y a pas de résurrection des corps.

Eurydice courait pieds nus dans l'herbe et riait au soleil. Un serpent la pique. Elle trépasse. Elle s'enfonce dans le monde souterrain des morts.

Orphée, son amant, va convaincre le roi des Enfers de bien vouloir lui accorder de ramener sa maîtresse à la vie. Les chants de ce poète sont si prenants qu'Hadès lui accorde cette exorbitante exception.

Orphée s'avance alors dans le « ténébreux séjour de l'épouvante ». Je cite Virgile :

«Cependant, émues par ses accents, du fond des demeures de l'Erèbe, les ombres ténues s'avançaient et les spectres de ceux qui sont privés de la lumière, aussi nombreux milliers d'oiseaux qui se cachent dans le feuillage, quand le soir ou bien une pluie d'orage les chasse de la montagne, des mères, des époux, des corps de héros magnanimes privés de vie, des enfants, des jeunes filles mortes avant l'hyménée, des jeunes gens placés sur le bûcher sous les yeux de leurs parents ; autour d'eux s'étendent un noir limon, puis les hideux roseaux du Cocyte et un marais maudit, à l'eau croupissante, qui les enchaîne, et le Styx qui les enferme neuf fois dans ses replis »¹⁴.

Chacun de nous, inconsciemment, emplit le VIDE de la mort de cette foule populeuse qui respire encore mythiquement comme seuls peuvent respirer le poème, la musique, la peinture, et tous les arts, à la source du battement créateur...

« Orphée avait échappé à tous les hasards ; Eurydice lui était rendue et remontait à la lumière d'en haut... »

Mais, elle était interdite de regard jusqu'à sa sortie glisser un piège dans la mansuétude de son époux : piège tendu par la mort à l'amour dont elle est privée... Orphée, fou de joie et de désir, se retourne sur Eurydice qui s'efface aussitôt.

L'amour et la mémoire subissent le même échec. Aimer une vivante en sachant qu'elle est morte relève de la folie. On se complait dans l'hallucination sans en être dupe. En un sens, il n'y a pas d'oubli des morts : on les ressuscite sans cesse dans une sorte de délire. Tirer Eurydice des Enfers, c'est la faire réapparaître à la conscience. Je tente de la saisir. Alors, elle disparaît. Tel est le paradoxe de la mémoire : l'être qui vous anime secrètement dans le noir, s'évanouit à la lumière. Le désir détruit ce qu'il croit posséder.

Pourtant, par la magie du poème, Orphée et Eurydice sont venus jusqu'à nous. En ceci, l'on peut dire qu'ils ont vaincu

la mort, symboliquement. L'art domine-t-il ce destin funèbre ?
Voici que l'homme tente de...

3. *Survivre par ses œuvres.*

L'art vivant installe son objet dans la virtualité d'un ultramonde utopique qui s'ouvre aux fantasmes d'un dépassement de la condition humaine.

L'AMOUR-REVOLTE, comme advenir de la bonté de l'esprit, aboie aux trousses de la mort.

D'où ce mythe bien connu que l'artiste crée hors du temps et pour l'éternité....

« Maigre immortalité noire et dorée
Consolatrice affreusement laurée
Qui de la mort fait un sein maternel
Le beau mensonge et la pieuse ruse,
Qui ne connaît et qui ne les refuse
Ce crâne mort et ce rire éternel ?...¹⁵

Toute œuvre dont l'artiste au travail est en train de s'envoûter est lancée au-delà de la mort, pour être aimée plus tard, sur le fond d'un vide : la place du vivant disparu que peut cacher, mais non combler, la persistance de ce qu'il aura créé. Et cette persistance sera celle d'un CRI au vide du futur, comme si le souffle du créateur dépassait sa propre brièveté dans le lointain du temps et l'impossibilité de connaître ceux qui recevront en eux, peut-être, un jour, l'étrange *continuum* de ce témoin de la vie qui passe.

Si l'on instaure et crée pour satisfaire ce qu'Eluard appelle « le dur désir de durer », c'est bien que le *post mortem* est un objet d'amour.

Et cet objet d'amour, dans l'au-delà de la mort, est bien la place vide laissée par celui qui s'en va, et offerte à l'onirisme de ceux qui le pleureront, malgré la trace concrète de ses œuvres.

En vérité, celui qui meurt fait le deuil de ses œuvres, si souvent inachevées et livrées, comme ses dernières volontés, au bon vouloir de ses héritiers. L'espoir de survivre par nos œuvres est encore une utopie religieuse, celle d'une religion du Moi.

Reste au philosophe l'art d'une dernière réussite, celle de sa propre mort.

4. *L'art de mourir.*

Le vivant qui pense à la mort ne sait pas où et quand elle le saisira. Elle n'a encore ni lieu ni temps. Mais elle est la seule certitude qu'il ait de son futur. Il la porte en lui. Il en est le lieu intime. C'est une utopie concrète.

Quoi qu'en dise Epicure¹⁶, qui ne distingue pas le fait de mourir et le fait d'être mort, dans son fameux « argument », tant que nous sommes en train de vivre, la mort est bien là. Expérience cruciale. Les stoïciens, devenus maîtres de leurs instincts, allaient à elle avec un sourire de bienvenue.

La sérénité, nihiliste en effet, des mystiques, rejoint celle de Socrate faisant un discours ou de ce Résistant dos au mur, souriant aux fusils : je me souviens de cette photo, parue dans un journal, à la Libération : le sourire de l'esprit.

La mort étant dans la vie, l'essentiel est bien que l'art de vivre s'accomplisse dans l'art de mourir en beauté. Et, pour être assuré de cette beauté, autant en être l'artiste. Les stoïciens allaient *ad Patres*. Peut-on, de même, aller au VIDE ?

La transcendance ouverte, pure de toute mythologie, est une immanence qui se dépasse dans l'au-delà, comme liberté ontologique. Elle nous accueille dans l'impensable du néant.

Et c'est la pensée de cet impensable de la pensée, qui constitue ce qu'on appelle l'esprit ouvert, comme espace mental

où les braises de la RAISON ARDENTE peuvent émettre l'odorante fumée dont va jouir celui qui a choisi de mourir.

Cette fumée a la légèreté du zéphyr.

Voici que le feu émet la musique silencieuse du souffle de la bien-aimée.

Voici que la mort prend le chemin de l'amour.

L'œuvre est terminée. L'homme libre a décidé de respirer la mort, comme il a longtemps respiré la vie. Il est le frère d'Épicète et de Marc-Aurèle. Avec eux, il peut dire :

« Le foyer fume dans l'appartement : s'il n'y a pas trop de fumée, je resterai ; s'il y en a trop, je m'en vais. Car il faut se souvenir et bien retenir que la porte est ouverte »¹⁷.

Ouverte, mais dans quel sens ?

Un jour, je suis passé devant le cimetière Montparnasse. Un étudiant m'accompagnait. Je lui demande :

– À votre avis, cette porte, c'est une entrée ou une sortie ?

Après une brève hésitation, il m'a répondu :

– C'est une sortie.

Il avait raison. L'Apocalypse, nous sommes dedans. La fin du monde a lieu à chaque instant, et l'art ne cesse de le ressusciter. La Justice n'est pas de ce monde, ni d'aucun autre, puisque nous sommes déjà condamnés à mort, dès notre premier cri. Le Styx nous enlace de ses neuf méandres.

Sade a raison contre Rousseau : la Nature est impossible. Cruauté, vacherie, miasmes, sauterelles, virus, épidémies, cyclones, tsunamis, canicules, glaciations, anathèmes, incendies, génocides... La poésie, nous dit André Breton, « compense les malheurs que nous endurons ». Les Utopies transfigurent la correction de ces malheurs par la sublimation d'un idéal céleste.

Une fois contrée par les œuvres civilisatrices, la folie des choses, l'art de vivre n'est pas de rester pris dans la persistance de cette folie, devenue irrespirable, mais d'en sortir, pour

accéder à la dernière inspiration du corps glorieux, enfin venu à la plénitude de son néant final.

OUI, LA PORTE EST OUVERTE
SUR LE NON-LIEU IMPENSABLE
DU VIDE.

¹ Thomas Morus, *L'Utopie*, trad. du latin, Paris, A l'enseigne du pot cassé, 1927, p.163.

² Cf. J. P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspéro, (petite collection F.M.), 1965, t. I, p. 108, t. II, p.65 sq, ch.5. « La catégorie psychologique du double » et p.79 sq, « La personne dans la religion ».

³ *Somme théologique*, trad. par F. Lachat, Paris, éd. Louis Vivès, 1859-1873, 16 vol., t. XV, p. 414 sq, et t. XVI, p. 1 à 328, Traité de la résurrection.

⁴ Cf. Virgile, *Bucoliques*, IV, 4 -7.

⁵ La Sibylle latine (X^e – XI^e siècles) présentée par Jordi Saval et chantée par Montserrat Figueras. *El Cant de la Sibil·la I*. C.D. Audivis Fontalis E S 8705.

⁶ Oracles sibyllins, IV, 171-178, in *Ecrits testamentaires*, Paris, Pléiade, p. 1101.

⁷ *Ibidem*, V, 512-513, p. 1139.

⁸ *Apocalypse de Jean*, XXI, 1-2.

⁹ *Ibidem*, XX, 10.

¹⁰ *Ibidem*, XXI, 23.

¹¹ Jacques Le Goff, *La naissance du purgatoire*, Paris, Gallimard, 1989, coll. « Folio », 1991.

¹² « Ô, s'il faut pour sauver de la flamme éternelle / Les corps des morts damnés... » Charles Péguy, *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, Paris, Gallimard, 58^{ème} éd., 1943, p. 80 sq.

¹³ Stanislas du Chambon-Feugerolles, *Sous la lumière de Fatima, suivi de Dans l'Enfer... damnés !*, Le Puy, éd. X Mappus, 1954, pp. 46-47.

¹⁴ Virgile, *Géorgiques*, t. IV, pp. 470-480.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 485-488.

¹⁶ « La mort n'a aucun rapports avec nous, puisque précisément, tant que nous sommes, la mort n'est pas là, et une fois que la mort est là, nous ne sommes plus ». Lettre à Ménécée, in *Epicure, lettres, maximes, sentences*, trad. et commentaires de J. F Balaudé, Paris, L.G.F, Le Livre de poche, 1994, p. 113.

¹⁷ Epictète, *Entretiens*, I, XXV, 18, également IV, X, 27. Et Marc-Aurèle, *Pensées*, V, 29.

La pratique artistique conçue comme la mise en œuvre d'une utopie

SENTIER

Tous les hommes ne sont pas des artistes, mais nous considérerons ici que le désir de création est une constante de la nature humaine. Pratiquer un art n'a rien d'une fuite dans l'irréel. C'est au contraire une exploration en profondeur des zones les moins fréquentées et les plus inaccessibles du réel. Cette expérience périlleuse, impliquant combats sans issues et résistances contre l'inéluctable s'actualise dans l'œuvre réalisée.

En outre, c'est à travers la pratique que le point de vue du créateur devient visible aussi bien pour lui-même que pour l'autre. Ce qu'on appellera ici la pratique, ce sont toutes les expéditions hasardeuses dans l'inconnu que l'individu engage pour tenter de préserver le plus longtemps possible l'assemblage éphémère qui constitue son être.

Pour pouvoir considérer la création et la pratique artistique plus particulièrement comme des mises en œuvres d'utopies, il convient de renoncer d'emblée aux idées de lendemains qui chantent, de possibilités d'âges d'or et de paradis retrouvés. L'espoir d'une vie meilleure dans un monde meilleur, est une idée commune. Pourtant, du fait qu'il est sans cesse en

train de se découvrir lui-même, l'individu peut difficilement savoir ce qui pourrait faire son bonheur et de plus, ne connaissant pas suffisamment ce monde dans lequel il vit, il est peut-être en train de chercher ailleurs ce qui se trouve face à lui.

Tout est bon pour échapper à l'insoutenable brûlure du présent, alors que c'est pourtant ici et maintenant que la mise en pratique est possible, que l'œuvre se crée.

De nombreuses questions se posent alors auxquelles il n'est toutefois pas question de répondre ici, comme par exemple : Une utopie peut-elle être communautaire, c'est-à-dire peut-elle être partagée ? Comment définir aujourd'hui la notion de communauté ? Convient-il de chercher à se débarrasser de la violence ? Quels sont les rapports existant entre le droit et la violence ?

Créer est un acte éminemment individuel. L'œuvre est la représentation du permanent bouleversement de soi qu'est l'existence. Ce qui est peut-être primordial du point de vue du créateur, c'est la pratique elle-même et non pas l'objet réalisé. Une fois l'œuvre accomplie le créateur éprouve le désir de s'engager dans une nouvelle pratique afin d'entretenir sans relâche les relations les plus étroites avec le présent. L'œuvre, bien sûr, n'est pas à abandonner pour autant car elle devient objet de pratique pour celui qui la regarde. C'est certainement cet aspect essentiel de l'œuvre qui provoque chez l'artiste le désir de l'aboutissement. Dans la pratique, l'activité mentale rayonne en tous sens, réduisant l'expérience vécue à un contact brut avec le réel, à des projections qui jaillissent et s'estompent sans idées préconçues, sans ordre prédéfini et sans repères. C'est une pure confrontation à l'autre. Inévitablement autodidacte, l'artiste défriche les lieux à la recherche des traces sur lesquelles il pourra cheminer, construire sa propre méthode. Méthode vient de *methodos* mot grec construit à partir de *bodos* qui signifie entre autres choses route, chemin, sentier.

On considérera ici que l'utopie, ce n'est pas ce qui se trouve au bout de la route, mais que c'est le sentier lui-même.

La place de la dimension individuelle dans les structures communautaires est toujours menacée. Or, si un monde plus juste où il ferait bon vivre pour chacun est envisageable, il ne pourra se réaliser que si l'individu est véritablement considéré comme la source irréductible et unique de l'expérience, comme le fragment réfractaire à toute globalisation, à toute unification.

L'histoire des derniers siècles ne nous incite pas à tenter de fonder de nouveaux modèles communautaires. L'idéal de l'un sera toujours l'enfer d'un autre. L'idée même que l'on puisse tenter de définir des dénominateurs communs est inquiétante. Mais si l'utopie est bien un non-lieu, cela ne signifie pas qu'elle se trouve dans un ailleurs impossible. C'est une possibilité réelle qui existe en puissance.

Une utopie peut être pensée quand est donnée à l'individu la pleine latitude d'être excessivement présent. Il est incontournable, pour la fonder, de tenir compte de la simultanéité des points de vue, du caractère inévitable de l'imprévisible et de l'insoutenable, d'accepter sans réserve le fait que le réel soit fécondé par les fragmentations, les oublis et les disparitions. Seul l'individu autonome c'est-à-dire celui qui agit selon ses propres lois, qui pratique selon sa propre méthode peut mettre en œuvre une utopie qui ne pourra en aucun cas être achevée.

Dans ces temps où le pragmatisme, le sang-froid, la rigueur glacée du comptable sont considérés comme des qualités cardinales par ceux qui gèrent le présent et prétendent fonder le futur, l'idée d'utopie est méprisée, moquée et confinée dans les définitions les plus triviales. Les pensées globalisantes qui se targuent de définir le monde en décrivant des structures qui deviennent autant de limites, attirent beaucoup d'esprits effrayés par leurs propres désirs. Cela n'est-il pas illustré par les

surprenants succès de discours grossièrement simplistes tant dans les domaines religieux que politiques ? Le commerce de l'illusion incite les gens à céder de larges parts de leur espace mental à des manipulations outrageantes n'ayant pas d'autre objectif que de préserver des pouvoirs économiques.

Bien des aspects nous empêchent cependant de sombrer dans le désespoir. Les désirs, la rencontre de l'ami, l'attirance vers l'inconnu, vers l'ailleurs, l'amour partagé, l'amour de l'art ou de la philosophie. Toutefois de nombreuses mises en garde peuvent sérieusement altérer nos espérances : attention à l'amour, il peut nous coûter cher si nous ne choisissons pas le bon avocat ou pire, il peut nous rendre malade. L'amitié, on en parle peu. Elle semble parfois désuète car où est l'intérêt ? Les experts nous expliquent que les désirs mal endigués font courir des risques de déstabilisations pour la collectivité. L'inconnu est inquiétant et pour aller ailleurs il faut avoir des visas. Quant à l'art, le musée est souvent aussi froid que l'hôpital et les artistes deviennent des administratifs, des comptables voire des actionnaires du commerce de l'art.

L'art est hors de prix, en fait il est sans prix ou ne peut être que gratuit, comme on veut. La création est une dépense en pure perte, sans souci d'accumulation, d'application ou d'utilité. La création n'est pas négociable car c'est de la souveraineté individuelle dont il est question. C'est une résistance à tous les asservissements.

L'artiste n'est pourtant pas un anachorète et bien au contraire il aspire à produire des relations vivantes et concrètes. La relation est la condition nécessaire qui fonde les formes. La structure d'une forme s'élabore en fonction du type de relation qu'elle tisse avec ce qu'elle rencontre.

Le créateur face aux multiples horizons que lui donne à voir sa pratique peut être entraîné à concevoir le monde comme fragmenté, comme une dis-location, « dis- » étant un élément du latin exprimant la séparation, la différence, et *locus*, le lieu. Ce qui

est à l'œuvre dans la pratique artistique c'est la fragmentation. La pratique peut être considérée comme une fécondation du réel permettant la naissance de nouveaux fragments. La notion de fragment telle qu'elle est conçue ici n'est pas le fruit d'une réduction du champ de vision au simple détail, ce n'est pas un refus de la vue d'ensemble. La fragmentation n'est pas un éparpillement stérile, la dislocation n'est pas un anéantissement. La dispersion des fragments permet de nouveaux entrelacements, de nouveaux assemblages. Le fragment projeté par la force du hasard dans le champ des possibles, crée de nouveaux liens dans de nouveaux lieux. Car le fragment n'est pas une entité fermée et isolée, il est constitué de multiples pores, brèches et autres ouvertures le rendant perceptif et actif. Une utopie dans ces conditions sera conçue comme un assemblage éphémère de fragments. Une réflexion au niveau de la notion de fragment coïncide avec la pensée d'une utopie dans le sens où elle se retrouve en opposition à tous les totalitarismes et qu'elle explore ainsi les possibilités de penser autrement la situation de l'individu dans la communauté.

Mais peut-on encore parler de communauté pour ces groupes humains comprenant plusieurs dizaines de millions d'individus ? Les échanges y sont limités, codifiés, accélérés et ont des objectifs précis. Bien qu'en mesure de voir simultanément les mêmes représentations retransmises par les écrans de télévision ou autres, ce qui donne l'apparence d'une unification à large échelle, la présence réelle de l'autre reste plus que jamais inaccessible. Maurice Blanchot parle dans *La communauté inavouable* de la communauté des absents qui bientôt devient une absence de communauté¹. Dans le même texte, s'appuyant sur la pensée de Georges Bataille, il parle du principe d'insuffisance à la base de tout être qui n'appelle pas à la recherche de la suffisance en s'associant à l'autre. Bien au contraire c'est en étant contesté par l'autre que la conscience de soi, de ses propres manques se forme. G. Bataille parle dans

L'Érotisme de discontinuité entre les êtres qui se reproduisent, essentiellement distincts les uns des autres, et qu'il qualifie d'abîme. Toujours selon Blanchot la communauté n'entraîne pas l'individu à une communion fusionnelle extatique dans une unité. L'aspiration à la communion a peut-être pour origine, chez l'individu qui supporte mal le hasard de sa présence au monde, ce que Bataille appelle « la nostalgie de la continuité perdue »². Dans la communion le croyant espère en vain être soulagé de sa part d'isolement, d'incommunicabilité en partageant avec son coreligionnaire l'espoir de la fusion dans le divin. Une communauté n'est pas non plus la simple mise en commun de volontés et d'intérêts divers. Ce qui réunit les individus serait, selon Blanchot, la conscience commune des événements premier et dernier, la naissance et la mort.

Giorgio Agamben dans un ouvrage intitulé *La communauté qui vient*³ pense la venue d'un être qu'il qualifie de quelconque, c'est-à-dire sans modèle et sans formatage, sans appartenance à aucun ensemble. L'être singulier rejetant toute idée de propriété pouvant le définir, donc toute identité, devient alors l'ennemi de tous les États. On reproche à l'artiste sa solitude mais n'est-ce pas parce qu'il aspire à préserver la dimension parfaitement quelconque de son être, parce qu'il n'appartient à aucune catégorie et surtout pas à l'art ? La pratique d'un art est une exploration des possibles jetant le trouble entre les définitions. Un individu créateur est un fragment de monde, il résiste sans espoir ni regret, sans abri. Une utopie partagée pour être viable doit sans aucun doute n'être constituée que de singularités créatrices.

Il est bien difficile de penser l'émergence de conditions propices à l'affirmation de soi en éludant la question de la violence. Les processus de différenciation toujours à l'œuvre entre les êtres, les incompatibilités qu'ils engendrent, les pulsions d'anéantissement entraînent de façon inéluctable de réguliers retours éruptifs de l'horreur. Beaucoup d'utopies ont une

fondation juridique, c'est-à-dire qu'elles sont contraignantes. Dans son texte « Critique de la violence »⁴, Walter Benjamin, parle de la relation de la violence au droit et à la justice. L'exercice du droit y est décrit comme indissociable de celui de la violence. Les États de droit tentent par tous les moyens de soustraire la violence à l'individu car celle-ci doit leur être réservée. Benjamin met en évidence le fait que bien que le droit soit censé endiguer la violence, c'est par la violence qu'il se fonde et c'est par la violence qu'il est conservé. Les révoltes de déshérités qui ne servent aucune cause politique, qui ne sont que destruction pure sont des exemples du fait que la violence peut exister en dehors des structures juridiques. Le constat de cette violence « pure », comme la qualifie Agamben, pose la question des relations entre la violence et l'utopie. En effet, la violence n'est-elle pas indissociable de la fragmentation ?

Même si les possibilités d'individuation peuvent être considérées comme de plus en plus grandes, Les États fonctionnent comme des machines à anéantir le sujet. Ils mettent en place pour cela des systèmes de plus en plus sophistiqués afin de pouvoir procéder à de nouvelles codifications, à des formatages des espaces mentaux plus adaptés à leurs intérêts, rendant plus docile le sujet.

G. Agamben dans son livre intitulé *Homo Sacer*⁵ analyse la situation actuelle du politique en poursuivant les réflexions de Benjamin mais également celles de Foucault ou d'Hannah Arendt. L'auteur rappelle la distinction qu'il convient d'établir entre le simple fait de vivre, d'être au monde commun à tous les êtres vivants (et que les Grecs nommaient ζῶν) et la vie propre de l'individu ou du groupe dans la cité (le βίος)⁶. L'homme n'est plus uniquement l'animal politique, celui qui prend la parole, les choses ont bien changé dans la cité. Son corps physique, sa chair sans paroles, sont devenus des enjeux majeurs des stratégies politiques. Ces nouveaux liens entre le pouvoir politique et ce qu'Agamben, à la suite de sa réflexion sur les caractéristiques du sacré dans certaines coutumes romaines appelle « la vie nue »

rendent caduques les structures juridiques. Les procédures d'enfermement, les camps de réfugiés, les mines anti-personnelles, le viol comme arme de guerre, l'exploitation de la sexualité dans les conflits politiques, sont des indices clairs de ces bouleversements. Les corps deviennent des supports anonymes d'informations publicitaires à travers les tatouages, les codes vestimentaires et les accessoires. La chirurgie esthétique, les greffes et les clonages, la chimie collaborant avec la psychiatrie expérimentent les changements que les corps de nos petits-enfants devront subir s'ils souhaitent être intégrés dans la communauté. La société de consommation cultive la peur du désastre et l'hédonisme de masse afin de soustraire aux individus leurs capacités naturelles d'action. De plus, les masses laborieuses gavées et étourdies d'enfantillages se voient tout de même menacées de sanctions et de répressions brutales si elles osent sortir de leur torpeur, si elles ne se mettent pas au travail.

Dans cette nouvelle donne, l'irruption de la vie nue dans le politique, Agamben voit une concrétisation extrême dans l'état d'exception qui suspend l'usage du droit pour le remplacer par la remise en question menaçante de la vie biologique, des corps vivants. Les zones d'attente des demandeurs d'asile dans les aéroports, aux frontières, les quartiers soumis à l'état d'urgence même lorsque le calme règne, voilà quelques aspects de l'état d'exception. Le camp de concentration nazi est le lieu où l'état d'exception est permanent. C'est un modèle pour les post-démocraties actuelles où le politique est dans l'impasse. On le voit bien avec ce qui se passe près d'ici sur la base militaire de Guantanamo et d'une manière générale avec les pratiques américaines contre les opposants islamistes dans le monde entier. Cette distance qui, selon le philosophe italien, s'établissait entre la sphère politique et la vie nue était soutenue par des grands projets religieux, politiques, juridiques ou économiques. Maintenant que les grandes structures collectives sont en train de radicalement changer ou peut-être même de se dissoudre dans les globalisations, l'état d'exception et son corollaire,

l'idéologie sécuritaire deviennent la règle selon Agamben qui écrit, je cite : « La déclaration de l'état d'exception est progressivement remplacée par une généralisation sans précédent du paradigme de la sécurité comme technique normale de gouvernement »⁷. Il faudrait penser à de nouvelles lois qui n'aient pas pour objectif de maintenir la souveraineté des États et inventer des structures juridiques non-contraignantes.

La pratique artistique peut être un laboratoire permettant de créer de façon purement intuitive (sans modèle d'expérimentation préétabli) les actualisations toujours en cours des usages humains de la vie nue, sans projets globalisants ni objectifs d'achèvements.

Une affirmation sans frein, un acquiescement sans faille et actif à l'indomptable puissance de la vie nue peut être la prémisse majeure de toute fondation d'utopie.

Pratiquer un art est un acte d'émancipation, une expérience de l'altérité, même dans la solitude la plus grande. C'est avant toute chose une manière d'être. Le créateur exprime dans sa réalisation l'extrême jouissance et l'extrême douleur liées à sa propre finitude. Il se projette de toutes ses forces vers ce qui est vivant, à corps perdu, sans chercher à rien maîtriser. Sa pratique est fondatrice, en ce sens qu'elle bouleverse, trouble, déstructure.

Sur la première page du *Monde Diplomatique* de novembre 2005 un titre interpelle : « Désastres contre utopie ». Il introduit un court article résumant les différents propos abordés dans le numéro. Dans cet entrefilet l'énumération des désastres est précise et détaillée. Le propos sur l'utopie par contre est évasif voire éludé. Visiblement espérée en tant qu'amélioration, l'utopie reste cependant indéfinie. Pourquoi opposer ces deux possibles ? Le désastre n'est-il pas la chose la plus inéluctable qui soit ? Chaque forme finie n'est-elle pas vouée à la destruction ? La forme résiste au désastre et c'est cette résistance qui la rend

visible. Dans le texte de W. Benjamin, « Angelus Novus », interprétant un tableau de P. Klee, l'Ange de l'histoire, emporté malgré lui par la tempête du progrès vers le devenir auquel il tourne le dos, contemple atterré et impuissant les ruines du passé. L'artiste, lui, montre ces ruines en déchirant les voiles illusoire masquant le désastre. Dans la pratique d'un art le désastre côtoie l'utopie. Plus la proximité de l'horreur est grande plus la création est vive. Le pressentiment du désastre libère l'artiste de considérations comme la propriété, la construction. L'impossibilité de l'espoir n'anéantit en rien le désir de création. Bien au contraire, il semble qu'il le décuple car, libéré de toute préoccupation par rapport au futur il peut se concentrer pleinement sur le présent. Georges Bataille, dans la préface à « Mme Edwarda », écrit : « Ces moments intolérables où il nous semble que nous mourrons, parce que l'être en nous n'est plus là que par excès, quand la plénitude de l'horreur et celle de la joie coïncident »⁸.

Les possibilités de l'utopie ne sauraient tolérer aucune restriction du champ des possibles, ce qui est le propre des fonctionnements communautaires actuels. L'utopie c'est ici et maintenant, pour l'individu qui se situe bien au cœur de ce qu'il est et qui jouit et souffre sans limites des possibilités de création qui se donnent à lui.

Dans l'excès terrifiant de l'abandon à la pratique, c'est-à-dire dans ces moments où la vie dans toute sa puissance devient visible dans l'œuvre, le créateur s'égaré. Il arpente alors en aveugle le désastre latent et omniprésent de l'existence, comme errant dans un désert jonché de fragments épars, totalement enivré par cette relation intime avec la vie nue.

novembre 2005

-
- ¹ Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, Paris, Les Editions de Minuit, 1983, p. 13.
- ² Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Arguments », 1957, p. 22.
- ³ Giorgio Agamben, *La communauté qui vient*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 1990.
- ⁴ Walter Benjamin, in *Œuvres, t.1*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000.
- ⁵ Giorgio Agamben, *Homo sacer, I, Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1997.
- ⁶ Prononcer respectivement « zôè » et « bios ».
- ⁷ Giorgio Agamben, *État d'exception, Homo sacer II, 1*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2003, p. 29.
- ⁸ Georges Bataille, in *Histoire de l'œil*, Paris, J.-J. Pauvert éditeur, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1967, p. 16.

Utopie et vulgarisation des mondes lointains au XIX^e siècle

Hélène SIRVEN

Le XIX^e siècle est généralement considéré comme le siècle de la vulgarisation des connaissances, des explorations à grande échelle, des empires coloniaux et des conquêtes en tous genres. Les romans illustrés de Jules Verne, bel exemple de vulgarisation littéraire¹, manifestent à la fois les ambitions, les rêves scientifiques et les angoisses d'une modernité qui nous concerne toujours, où rationalité et irrationalité sont subtilement liées.

Le futur, lointain temporel, reste souvent inquiétant. Mais l'utopie² d'un monde meilleur, créé dans le sens du progrès (une nouvelle religion dans un siècle, en France, tourné vers la laïcité) et de la civilisation, persiste dans les mentalités, notamment dans les récits de voyages et les préoccupations des artistes. Aussi, trois aspects complémentaires, significatifs du processus de vulgarisation dans la France du XIX^e siècle et ses environs, seront ici « déroulés ».

Tout d'abord, le rapport à la science qui va dans le sens d'un vaste projet pédagogique garantissant implicitement ou explicitement la paix et la prospérité, utopie positive d'une certaine manière, qui passe aussi par la géographie, celle des

lointaines étendues maritimes³ et terrestres. L'astronomie complète en quelque sorte cette vaste recension : rechercher plus précisément la nature des lointains cosmiques prolonge ainsi la prospection géographique.

Ensuite, et en conséquence, l'importance de l'écrit, de la photographie⁴, du journal, de la presse illustrée (dans lesquels dessin et photographie sont étroitement liés par la gravure et la chromolithographie) et en particulier les récits de voyage qui mettent en livres et en images un panorama⁵ – tel un immense collage – d'expériences variées rapportées entre autres de territoires situés aux antipodes de l'Europe des expositions universelles (ces grands spectacles qui présentent au public produits de l'industrie, beaux-arts, zoos humains, reconstitutions archéologiques, etc.⁶).

Des saint-simoniens en Égypte, des anarchistes en Algérie jusqu'aux fictions illustrées de Robida, de Grandville, illustrateurs proches des univers de Camille Flammarion, le XIX^e siècle développe des réseaux utopiques où le social et le politique épousent parfois la poésie, la satire, la fiction « réaliste » (puis aussi « symboliste ») sur un fonds choisi (censuré) d'informations qui doivent être diffusées pour donner lieu à d'autres expériences. Car l'utopie du progrès et le lointain font bon ménage puisqu'ils ouvrent des horizons divers ; en effet, la vulgarisation exotique, loin des préoccupations esthétiques d'un Victor Segalen⁷, provoque des utopies coloniales mais également des résistances individuelles et collectives⁸.

Enfin, l'exemple de Gauguin, insulaire extrême et scandaleux qui, à la fin de sa vie, explicite sa position syncrétique vis-à-vis des religions et de la religion chrétienne en particulier, pour défendre ses idées politiques et morales, lorsqu'il compose son célèbre testament pictural intitulé *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* (1897-1898).

L'Esprit moderne et le catholicisme (mars 1902) précédé de *L'Église catholique et les temps modernes* (1897-1898) constitue une

partie de *Diverses Choses* (1896-1898), suite de *Noa-Noa* (1893-1897). Après que l'utopie artistique de Gauguin a laissé une empreinte durable dans la modernité, il montre sa volonté d'élaborer là un testament philosophique, critique, une libre interprétation des sources historiques, théoriques, cosmologique, scientifiques, ésotériques, théologiques dont il a pu disposer. L'exil, volontaire ou forcé, peut en effet générer l'utopie et il convient parfois de se retirer pour pouvoir la penser. Pendant son dernier séjour aux Marquises, Gauguin termine deux autres textes, *Raconters de rapin* (octobre 1898-septembre 1902) suivi de *Avant et Après* (décembre 1902). Dans son cas, la nécessité d'écrire relève d'une ultime utopie stimulée par le contexte insulaire, très loin de l'Europe sans pour autant rompre le lien avec la métropole.

Le XIX^e siècle, issu des Lumières, a été entre autres saint-simonien, fouriériste, anarchiste, socialiste, conservateur... Il a donné naissance à des mythes, des idées reçues⁹, des doutes également, dont nous devons tenir compte pour tenter de saisir ce qui habite encore notre désenchantement, notre mélancolie et notre actuelle modernité, si l'on veut interpréter une fois de plus l'héritage de Thomas More¹⁰. Les artistes d'hier et d'aujourd'hui sont souvent porteurs d'utopies individuelles et collectives (le spectateur lorsqu'il devient participant appartient plus étroitement encore au processus créatif), sans dénaturer l'énigme du geste créateur¹¹. Et les utopies du siècle de l'Industrie restent des seuils pour réfléchir à l'usure et au devenir des représentations qui nous ont constitués. La vulgarisation rejoint l'utopie : dans ses aspects jugés par les contemporains, et les hommes d'aujourd'hui, « positifs » et « négatifs », en fait synonymes de réussite, d'échec ; et dans ses configurations « moyennes », c'est-à-dire des tentatives plus ou moins réussies par rapport aux principes fondateurs et aux contextes qui influent sur la réalisation de ces idées directrices ; enfin, contre-utopie, eutopie, la vulgarisation peut ouvrir le champ à la démocratie dans son effort modeste et ambitieux d'explicitier des

savoirs complexes mais elle peut réduire cette complexité, donc diffuser des stéréotypes durables, lorsqu'elle veut par exemple rendre compte des zones les plus lointaines de la planète comme des régions les plus profondes du corps et de l'esprit...

La vulgarisation porte un regard sur le monde avec une volonté d'élargissement non dénuée de failles. Au XXI^e siècle, avec un recul qui a son efficacité, l'étude de ces failles représente une exploration à mener sans répit pour ne pas transformer l'errance créatrice en blocs de certitudes dévastatrices ou justes ennuyeuses.

Géographie scientifique et narrative du progrès : territoires utopiques

L'idéologie du XIX^e siècle manifeste une fascination vis-à-vis de l'expansion générée par les progrès de la science ; la vulgarisation des principes scientifiques et de leurs applications, grâce au pouvoir de la presse, des expositions universelles, des images, des livres et aussi des cours publics semble projeter à l'infini l'action humaine sur des mondes nouveaux. Dans ce sens, connaître « sa » géographie c'est agir sur le présent et imaginer le futur, l'anticiper. Mais, en principe, la science ne serait pas la religion, car elle est limitée, rationnelle, ainsi que Max Weber (1864-1920) l'a montré¹², et elle ne relève pas de la prophétie, sauf détournements, parfois dangereux voire criminels. Le processus de vulgarisation des connaissances se fonde sur l'affirmation des limites de la science, de sa tension vers une inatteignable objectivité, mais il peut véhiculer des formes de spiritualité, des métaphysiques hybrides fondées sur un détournement de la rigueur scientifique¹³.

La diffusion sociale des savoirs participe d'une utopie du progrès présente notamment dans les revues de vulgarisation géographique, les dictionnaires¹⁴, dans la littérature de voyage et plus précisément dans les récits de voyages illustrés comme ceux des revues *Le Tour du monde* (1860-1914), *Le Journal des Voyages* (1877-1929), dans ceux du *Magasin pittoresque* (1833-1896), dans

les grands périodiques comme *L'Illustration* (1843-1944). La science et la science des voyages vont de pair avec la science pédagogique, l'éducation des citoyens.

Bruno Béguet, conservateur au CNAM¹⁵, dans un article intitulé « La vulgarisation scientifique en France de 1850 à 1914 : contexte, conceptions et procédés »¹⁶, met clairement en évidence les caractéristiques du grand projet vulgarisateur. Il rappelle que le terme « vulgariser », rare avant le XIX^e siècle, reste encore un néologisme pour Littré en 1881 et que, tout au long du siècle, ce terme de vulgarisation concerne le plus souvent la science (culture scientifique et technique). B. Béguet mentionne également l'importance de la vulgarisation historique, médicale et géographique. Pour prolonger son analyse, on peut souligner que cette dernière vulgarisation se développe grâce aux relations des explorateurs (des amateurs aux scientifiques) qui vont progressivement « éliminer » les zones inconnues sur les cartes du monde. Comme on tente aussi d'éradiquer les épidémies. Mais aussi les résistances au projet colonial, les rébellions « indigènes ».

Et si le mot « vulgate »¹⁷ est lié au mot « vulgarisation »¹⁸, on comprend alors en quoi la seconde est porteuse d'une « bonne nouvelle », d'une foi (laïque ?) en un progrès rédempteur qui assurera aux hommes modernes une vie meilleure, tant matérielle, intellectuelle que spirituelle. Le progrès est une nouvelle religion, un engagement, une mission qui ramène le lointain dans l'horizon construit du projet occidental, héritier des empires précédents que l'histoire continue de reconstruire. De la Rome antique reste un souvenir d'ouverture, de gloire, d'universalité, peut-être terni par les « ténèbres médiévales » – même si le XIX^e siècle réhabilite le Moyen-Âge – mais éclairé par la Renaissance italienne, renforcé par la raison cartésienne et les lumières de la Révolution de 1789 ; l'éclectisme du siècle de l'Ingénieur puise effectivement dans la pluralité des sources pour concevoir un programme immense qui nécessite une participation populaire bien dirigée.

Le XIX^e siècle est celui de la conquête coloniale à grande échelle et des anticipations, où la science rejoint la fiction. Et Camille Flammarion (1842-1925) incarne ce passage poétique, de la Terre à la Lune et au-delà, dans les régions troubles du spiritisme.

B. Béguet distingue trois grandes phases dans la vulgarisation scientifique : naissance dans les années 1850 ; apogée de 1860 à 1895 ; déclin et mutation de 1895 à 1914. Il note qu'après 1850, le mouvement de vulgarisation s'accélère et la modernité offerte au grand public devient le « quasi-monopole » des écrivains, Jules Verne en particulier, et des journalistes scientifiques. La vulgarisation est une médiation qui présuppose, dit Béguet, un large public prêt à recevoir des rudiments scientifiques, des connaissances aménagées, triées, choisies avec soin. Sans doute le roman (populaire), le journal, la revue, le feuilleton constituent-ils d'excellents instruments. Ainsi, *Le Globe* (1824-1832, organe saint-simonien dès 1830) publie-t-il en 1825 le premier « feuilleton scientifique ». Cette rubrique « inspirée des chroniques dramatiques ou littéraires apparues au tout début du siècle, s'étend et se généralise à toute la presse : des journalistes spécialisés, qui ne se contentent plus de rendre compte des travaux savants, s'y livrent à des recherches d'histoire des sciences, mesurent les impacts techniques et sociaux des progrès de la connaissance, prennent position »¹⁹. Et les lecteurs cultivés – ou pas – doivent pouvoir s'y retrouver.

Dans ce XIX^e siècle éclectique de plus en plus rapide, les Lumières restent à la fois proches et lointaines, mais il y a moins de confusion entre curiosités, spéculations diverses – de Mesmer à Bernardin de Saint-Pierre – et projets encyclopédiques – Diderot et d'Alembert ; Sébastien Mercier, *L'An 2440* (1771).

La vulgarisation au XIX^e siècle, dit Béguet, suppose à la fois « l'existence de conceptions scientifiques clairement affirmées »²⁰ et la fiabilité de leurs représentants, individus et institutions incontestés. La preuve soutient la confiance. Enfin,

il remarque que « pour que naisse la vulgarisation, il fallut que s'affirme la conviction de son utilité sociale »²¹.

Grâce à la volonté d'instruction populaire (qui caractérise aussi la démocratie) et à l'expansion de la presse et de l'édition, la vulgarisation « moderne » est en marche et se réalise dans l'utopie d'un changement apporté par la technique, l'industrie, la recherche, la découverte.

Le bonheur (eutopie) par l'industrie s'ancre dans les applications de la science, génératrices du progrès industriel et d'une nouvelle culture (populaire).

Béguet montre que c'est dans les années 1850 que tout se met rapidement en place, annoncé par les travaux de Humbolt, Comte, Arago, et les ouvrages (catholiques) destinés à la jeunesse où l'on accorde de l'importance à l'histoire naturelle, à l'astronomie, aux arts et métiers. La caractéristique de la vulgarisation c'est la sortie du monde savant, l'extension du public, le lien entre industriels et scientifiques par l'intermédiaire de la « littérature moderne scientifique »²².

Parmi les vulgarisateurs, il faut citer des personnalités aussi différentes que Louis Figuier (1819-1894) auteur de *l'Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques* (1851) ; l'abbé jésuite Moigno (1804-1884), directeur de *Cosmos* (1857), revue placée entre la vérité scientifique et la vérité révélée ; enfin, les quatre volumes de *l'Astronomie populaire* (18 ans de cours) d'Arago (1786-1853) paraissent en 1854.

Dans les années 1860-1895, grand essor de la vulgarisation scientifique, la technique est omniprésente, investie d'une sorte de pouvoir magique, le tout sur un fond de saint-simonisme qui met le savant et l'industriel aux commandes de la nouvelle société. Le mot d'ordre est : instruire, mobiliser, convaincre. En conséquence, vulgariser avec des moyens d'initiation variés et ludiques. Car apprendre en s'amusant est une garantie d'efficacité. Il faut signaler dans ce sens la création de la *Bibliothèque utile* en 1859 et de la *Bibliothèque des merveilles* chez Hachette en 1864. *La Nature* (1873), revue dirigée par Gaston

Tissandier (1843-1899) – le vulgarisateur le plus reconnu dans le monde savant et industriel²³ – reste un bel exemple de ce projet.

Béguet rappelle que le roman scientifique naît à l'aube des années 1860 en même temps que l'éducation populaire, tandis que la recherche scientifique subit une crise grave.

Après la chute du Second Empire en 1871, la diffusion de la science continue d'être une nécessité pour « régénérer » la société française (selon Renan, la science germanique a vaincu les Français).

Les lois Ferry de 1881 (la « leçon de choses », la pédagogie par l'image, les distributions de prix et les bibliothèques scolaires se développent) comme les splendeurs de la « Fée électricité » accompagnent une nouvelle révolution industrielle – téléphone, chemins de fer, phonographe (1878) – qui fait du savant un bienfaiteur de l'humanité et un héros national (Pasteur), l'inventeur un « businessman » (Edison), l'ingénieur un demiurge (Eiffel)...

Dans cette recherche d'un équilibre où le vulgarisateur offre, souvent à ses dépens²⁴, les conditions du bien-être individuel et collectif, se joue une nouvelle foi qui améliore, moralise les classes laborieuses (donc dangereuses²⁵) et ignorantes. Pour les défenseurs du progrès, savoir apprécier la culture et la beauté peut éviter la révolte. L'émotion esthétique est pensée comme une arme contre la violence.

Le progrès (concept et applications), de la science, par la science, par sa diffusion, ouvre la voie aux utopies rurales et urbaines. Pierre Larousse (1817-1875) dit en 1860 dans son *Grand Dictionnaire* : « Notre époque ne s'est pas seulement donnée pour mission de faire de nombreuses découvertes dans tous les genres et de conquérir pour ainsi dire le monde physique, elle a tenté une œuvre non moins utile, celle de vulgariser la science, de faire pénétrer toutes les intelligences dans ce sanctuaire qui ne s'ouvrait jadis que pour quelques initiés »²⁶.

L'éducation populaire est un bienfait pour tous et les lumières (électriques) sont répandues pour le bien de tous. Car le progrès économique conduit au progrès moral : Joseph Vinot (1829- ?) dit ceci dans sa conférence lors de l'*Exposition universelle de 1867* : « C'est quand la masse des gens d'un pays sait quelque chose que les hommes de génie de ce pays peuvent monter plus haut »²⁷. L'« état positif » préconisé par Auguste Comte en 1830 se veut universel. Ce positivisme appliqué s'incarne en effet dans les figures de Littré, Larousse, Renan, Berthelot, Ferry, Buisson... Bien que la laïcité fonde ce projet vulgarisateur, il existe des « dérives irrationnelles » comme les considérations métaphysiques de Flammarion et ses hypothèses sur la pluralité des mondes. Car l'habitabilité des planètes hante le siècle.

Par ailleurs, dans le numéro 1 de *L'Astronomie* (1882), Flammarion refuse le mot « vulgarisation » pour préférer la « popularisation » de façon à se démarquer des mauvais vulgarisateurs. Wilfrid de Fonvieille (1824-1914) choisit pour sa part le terme « généralisateur ». Mais revenons à Camille Flammarion dont la biographie est emblématique. Apprenti chez Nadar, il suit les cours de l'Association Polytechnique, ébauche une histoire physique du globe en 1858. Il écrit à vingt ans *La Pluralité des mondes habités* (1862). Opposé à Verrier à l'Observatoire, il va travailler au bureau des Longitudes. Flammarion s'exprime dans *Cosmos*, dans le *Magasin pittoresque*, il est l'auteur du feuilleton scientifique du *Siècle* dès 1865 et enseigne à l'Association Polytechnique, donne des cours d'astronomie populaire à l'École Turgot. Il préside à partir de 1866 la Ligue de l'Enseignement, crée son propre observatoire rue Gay-Lussac et fonde la société aérostatique l'année suivante. Il crée un autre observatoire en 1882 à Juvisy. Parmi ses ouvrages, il faut citer *Les Mondes imaginaires et les mondes réels* (1865) ; *L'Astronomie populaire* (1880) ; *Uranie* (1889) ; *Stella* (1897) et les *Mémoires biographiques et philosophiques d'un astronome* (1911). Flammarion collabore à *La Nature*, s'intéresse aux étoiles doubles, à la planète Mars. Très intéressé par le spiritisme

d'Allan Kardec, il développe sa propre théorie sur la transmigration des âmes. À la fin de 1870, son frère Ernest fonde la maison d'édition Marpon et Flammarion. Convaincu par la puissance éducatrice de la science, Flammarion a été un militant de l'éducation par la science, critiqué aussi pour ses écarts métaphysiques et ses dérives scientistes. Les formes de la vulgarisation ont été l'objet d'âpres débats entre savants (Pasteur, Chevreul) et vulgarisateurs (Meunier par exemple veut un « 1792 » pour les « princes de la science »²⁸). Une géographie de ces débats serait à faire.

Raconter, illustrer, captiver, engager : utopies romanesques et récits de voyages, expériences

Pluralités des mondes illustrés

Les mondes lointains du cosmos alimentent ce scientisme qui joue particulièrement avec les attraits de l'image. Pour Béguet, l'image, le texte illustré participent de la première catégorie de vulgarisation. La seconde relève du spectacle, de l'exposition du musée, de la conférence, du panorama, c'est-à-dire tout ce qui définit une forme vivante de manifestation publique, pittoresque, édifiante, destinée à une population hétérogène, urbaine, curieuse de s'instruire, de se distraire. Le monde du XIX^e siècle colonial est celui d'un spectacle permanent, foisonnant et brutal. Le pittoresque, l'édifiant, l'inédit sont au rendez-vous, car il faut faire rêver pour faire apprendre et pour convaincre. L'univers et l'imagerie de la vulgarisation émanent des programmes qui utilisent l'hybride, la métaphore, des formes de réalisme, l'exotisme. La troisième catégorie est le résultat journalistique de divers processus de compilation avec des images saisissantes, sur différents supports, destinés à des publics variés. Depuis 1851 (Londres), l'exposition universelle gigantesque, hétéroclite, ludique est le lieu d'un grand spectacle accompli de vulgarisation, de l'utopie

éphémère et sensationnelle, une grande promenade à travers les mondes, un loisir idéologique puissant²⁹.

Le roman scientifique, dit Béguet, naît avec *Cinq semaines en ballon* (1862) de Jules Verne qui veut instruire le lecteur d'une manière amusante sans oublier l'utopie de Mercier et le *Frankenstein ou le Prométhée moderne* de Mary Shelley et l'exotisme des récits de voyage du *Tour du monde*. B. Béguet rappelle ce propos de Bachelard dans *La Formation de l'esprit scientifique* qui dit que ce dernier doit se former contre la Nature, contre le fait coloré et divers³⁰. Parmi les grands géographes vulgarisateurs figure Élisée Reclus dont la dimension politique est à souligner³¹. En 1867, la préface d'Hetzel aux *Voyages et aventures du Capitaine Hatteras* explique que le but de Jules Verne est de « résumer toutes les connaissances géographiques, géologiques, astronomiques, physiques, amassées par la science moderne et de refaire, sous la forme attrayante et pittoresque qui lui est propre, l'histoire de l'univers ». On compte parmi les émules de Verne, André Laurie, *L'Héritier de Robinson* (1884) ; Paul d'Ivoi, *Voyages excentriques* (1894-1905) ; Maurice Champagne, *Les Reclus de la mer* (1907). Élie Berthet publie en 1876 l'un des premiers romans préhistoriques : *Le Monde inconnu*. C'est à la fin du siècle que paraît *La Machine à remonter le temps* de H. G. Wells (1895, traduction française en 1899). Il faut également mentionner Gustave Le Rouge, *Le Prisonnier de la planète Mars* (1908) ou encore Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* (1886), Alfred Jarry, *Le Surmâle* (1902) et Raymond Roussel, *Locus-Solus* (1914). La théorie de l'évolution de Darwin (1862) reste présente dans ces fictions³².

Enfin, il faut rendre hommage à Albert Robida (1848-1926) auteur de *La Vie électrique* (1892). Ce chroniqueur de la société du futur, historien de Paris, illustrateur de chefs-d'œuvre de la littérature (Villon, Rabelais, Shakespeare), illustrateur pour la jeunesse, voyageur, dessinateur de presse (1866-1924) dans plus de 70 revues (dont *La Caricature*, 1880 ; *La vie parisienne*, 1871) est l'ami de Georges Colomb dit Christophe (père de la

famille Fenouillard et du savant Cosinus) et commence sa carrière grâce à Cham en 1866 au *Journal amusant*. Dans les *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandal dans les cinq ou six parties du monde et dans tous les pays connus et même inconnus* de M. Jules Verne (1879), Robida raconte l'histoire d'un garçon élevé par des singes, tandis que *Le Vingtième siècle* (1883), *La guerre au 20^e siècle* (1869, 1883, 1886) annonce *La Vie électrique* (1892) où sont condamnés par l'auteur la peine de mort, la pollution, la guerre, le surmenage. La libération de la femme est présente dans un monde électrique dont les téléphonoscopes préfigurent la télévision et l'Internet ; des tubes terrestres à grande vitesse, des aéronefs expriment un futur toujours plus moderne et plutôt menaçant³³. Le contexte des années 1880-1890 est celui d'une « électromania » synonyme de plaisir, en effaçant notamment la distinction entre la nuit et le jour puisqu'en effet l'exposition industrielle de 1881 consacre l'ère de l'électricité. Les grandes métropoles sont alors les lieux de l'utopie, du rêve, des mutations. Robida exerce un regard sociologique sur la tension que ces machines modernes suscitent. Pour lui, le futur sera uniforme, triste, prisonnier de normes rigides. Les grandes expositions ont vulgarisé les techniques et favorisé leurs déplacements. Les images et les textes de Robida relèvent de compositions interactives et visent une nouvelle géographie du territoire. À la différence des vulgarisateurs, Robida ne verse pas dans le détail technique, il fait juste un dessin. Il se place du côté des consommateurs, en critique. Enfin, il illustre *La Guerre infernale* (1908) de Pierre Giffard et on note que *L'Ingénieur Von Satanas* (1919), condamnation de la Première Guerre mondiale, ou encore *Un Chalet dans les airs* (1925), du même Robida, auteur de *La Nuit des Temps ou L'élixir du rajeunissement*, théâtre d'ombres, vont dans le sens d'une volonté de projection critique dans un futur façonné par les angoisses du temps présent communes à un public élargi. Robida, traducteur visionnaire, artiste populaire, témoin de son temps, se rapproche de Grandville (1803-1847) autre visionnaire plus débridé,

vulgarisateur inventif et critique, caricaturiste génial, illustrateur des grands textes de la littérature³⁴.

Les grands vulgarisateurs ont utilisé les pouvoirs de la géographie et du récit illustré, et du « dépaysement » nécessaire à l'éveil de la curiosité populaire ou du moins des classes moyennes. Édouard Charton (1807-1890) incarne la foi en la civilisation grâce à l'alliance du texte et de l'image conçus comme de puissants outils éducatifs. Avocat, rédacteur en 1829 du *Journal de la morale chrétienne*, il fut membre de l'Église saint-simonienne en 1830 et missionnaire en 1830 en Bretagne. En désaccord avec le Père Enfantin, Charton cesse ses activités, il publie *Mémoires d'un prédicateur saint-simonien* en 1832. Surnuméraire au ministère des Travaux publics, il fonde à 25 ans le *Magasin pittoresque* qu'il dirigera de 1833 à 1888. Il est l'un des fondateurs de *L'Illustration* (1843) et travaille auprès de Carnot au ministère de l'Instruction en 1848. Élu la même année à l'Assemblée constituante, il refuse le droit de vote aux illettrés puis démissionne de ses fonctions (1851). En 1871, il siège à gauche, soutient ensuite le gouvernement Thiers. Préfet en 1870, député en 1876, il est sénateur en 1882. L'un des buts de Charton : détruire l'ignorance. Il lui faut donc prêcher une vie simple et laborieuse en préconisant une littérature utile et pratique. Charton est l'auteur des *Voyageurs anciens et modernes* (1854-1857) et aussi de la revue *Le Tour du monde* (1860-1914) publiée chez Hachette, son grand œuvre, son grand « cours de géographie ». Parmi les collaborateurs de la revue : Doré, Darwin, Binger, Gallieni, Dauzats, Eberhardt, Girardin, Guimet, Lejean, Livingstone, Reclus...

La préface du 30 juin 1860 du premier numéro de la revue, signée par Charton est édifiante :

« *Le Tour du monde* a pour but de faire connaître les voyages de notre temps, soit français, soit étrangers, les plus dignes de confiance, et qui offrent le plus d'intérêt à l'imagination, à la curiosité ou à l'étude.

Il admet de préférence les relations inédites, mais il a place aussi pour celles qui, déjà publiées, ne sauraient être omises dans un tableau complet des explorations contemporaines de notre globe.

Le *Tour du monde* n'est, du reste, destiné à aucune classe spéciale de lecteurs. Il répondrait mal à l'intention de ses fondateurs s'il n'était aussi varié et aussi universel que son objet même qui est le spectacle vrai et animé de la nature et de la vie humaine sur toute la surface de la terre.

Parmi les voyageurs, les uns représentent la science, les autres l'art, d'autres le commerce ou l'industrie ; ceux-ci s'exposent à mille périls pour propager leur foi, ceux-là sont simplement des observateurs, des moralistes, ou ne recherchent que les émotions d'une existence errante et aventureuse. Toutes ces préoccupations diverses, même les plus frivoles en apparence, ont leur intérêt et leur part d'utilité : *Le Tour du monde* n'en veut exclure aucune : il n'a d'indifférence que pour les récits sans valeur ou sans sincérité. (...)

Notre ambition est qu'on trouve à nous lire plaisir et profit.

Il paraîtra naturel toutefois que nos efforts tendent à donner aux gravures du *Tour du monde* une importance égale à celle du texte même. Si dans les œuvres poétiques ou romanesques les gravures ne sont qu'un ornement, dans les relations de voyage elles sont une nécessité. Beaucoup de choses, soit inanimées, soit animées, échappent à toute description : les plus rares habiletés du style ne parviennent à en communiquer à l'esprit des lecteurs qu'un sentiment vague et fugitif. Mais que le voyageur laisse la plume, saisisse le crayon, et aussitôt, en quelques traits, il fait apparaître aux yeux la réalité elle-même qui ne s'effacera plus du souvenir.

De tout temps, les éditeurs de voyages ont compris cette incontestable utilité des "illustrations". Mais presque

toujours leur bonne volonté a été mal servie. Les peintres du Moyen-Âge, trompés par les fantaisies de leur imagination ignorante, mêlaient d'incroyables extravagances aux récits déjà exagérés et obscurs des voyageurs. (...) Aujourd'hui, l'art d'observer simplement, sans idée préconçue, sans tout rapporter à des types de convention, anciens ou modernes, a pénétré dans la plupart des esprits. Les voyageurs qui savent assez bien dessiner pour se passer de l'aide des artistes de profession, sont de plus en plus nombreux. La photographie enfin qui se répand dans toutes les contrées du globe, est un miroir dont le témoignage matériel ne saurait être suspect et doit être préféré même à des dessins d'un grand mérite dès qu'ils peuvent inspirer le moindre doute.

Dans les vingt-six premières livraisons que nous venons de terminer, plusieurs de nos gravures les plus remarquables ont été faites d'après des photographies.

(...) Un de nos vœux était de nous concilier la sympathie des hommes sincères. Nous sommes heureux d'avoir à constater l'empressement des voyageurs les plus honorables à nous aider de leurs conseils et à nous communiquer les documents qui peuvent nous être utiles. Ce concours qui nous était indispensable, l'accueil bienveillant que le public a fait à nos débuts, les encouragements de la presse française et étrangère nous permettent d'espérer que *Le Tour du monde* est venu à son heure et qu'il est dès à présent en mesure de mériter que l'on ne doute pas de son avenir. Il s'offre, comme un moyen de publicité facilement accessible aux voyageurs que décourageait souvent la rareté des éditeurs ou l'espace trop restreint dont pouvaient disposer en leur faveur les journaux et les revues.

Nous n'attendrons pas, d'ailleurs, que l'on vienne à nous. Désireux de nous créer des relations actives et régulières avec les centres d'informations les plus

importants si éloignés qu'ils soient, attentifs à ce que l'on signale d'explorations nouvelles dans toutes les contrées du globe, bien résolu à ne négliger aucun effort pour nous avancer dans toute voie raisonnable d'amélioration et de progrès, nous avons confiance que nous arriverons à satisfaire, aussi complètement qu'il est possible, les lecteurs éclairés qui cherchent dans des voyages des éléments variés tout à la fois de distraction agréable et d'instruction solide.

Notre champ est vaste ; nous pouvons dire qu'il est illimité. Non seulement la Terre n'est pas entièrement connue, et chaque jour nous révèle des découvertes importantes en Afrique, dans l'Océanie ou aux pôles, mais encore la plus grande partie des régions qu'on pouvait croire les mieux explorées ne l'ont été qu'imparfaitement. Presque tout le globe, modifié de siècle en siècle par les révolutions des sociétés et celles de la nature, est à étudier incessamment sous des aspects nouveaux. Combien de descriptions vraies jadis ont cessé de l'être ! (...) Combien, au contraire, de scènes nouvelles dévoilées seulement d'hier ou qui le seront demain : cimes réputées inaccessibles où le pied humain se pose pour la première fois ; lacs, fleuves, sources dont d'intrépides voyageurs cherchent, assiègent, cernent de toutes parts les mystères ; déserts immenses fertilisés par la conquête ; champs d'incultes richesses qui s'ouvrent à l'espoir des émigrations ; trésors des mines qui groupent les aventuriers en nations ; empires endormis entre leurs murailles depuis les temps les plus reculés de l'histoire et qui s'éveillent enfin à l'approche de la civilisation ! De tous côtés, que de spectacles singuliers, curieux, solennels, émouvants ! Et, sous la surface même des phénomènes extérieurs, que d'observations morales à recueillir encore sur les habitudes, les mœurs, les institutions, les traditions, les arts, les caractères différents des races ! Que

d'aventures, de péripéties, de surprises, tour à tour sérieuses ou riantes, et aussi, trop certainement, que de tableaux de misères et de déplorables oppressions à dénoncer à l'indignation et aux sollicitudes du monde chrétien !

Nous regardons, nous écoutons. À toute heure, quelques voyageurs partent des différents points de l'Europe pour les régions lointaines : quel que soit leur itinéraire, notre tâche désormais est de les suivre. Ce ne sera jamais le sol qui manquera sous nos pieds : ce ne sera pas non plus le zèle qui nous fera défaut. Le jour où nous avons commencé ce recueil, nous avons bien compris que nous entreprenions la course du "Juif-Errant". Plus libres seulement de notre destinée que ce type légendaire du voyageur, lorsque la fatigue nous conseillera le repos, nous appellerons vers nous un homme de bonne volonté, nous mettrons notre bâton dans sa main, et, jusqu'à ce que lui-même ait besoin d'un successeur, il continuera le *Tour du monde* »³⁵.

Utopie saint-simonienne : vulgariser l'idéal social

Claude Henri de Rouvray (1760-1825), comte de Saint-Simon (arrière-cousin du duc Louis de Rouvray (1694-1755) auteur des *Mémoires* à la fin du règne de Louis XIV) a été un « proto-socialiste », et pour certains, fondateur de la sociologie. (Saint-Simon lance le mot « socialisme »). Élevé dans l'esprit de Rousseau et d'Alembert, son hypothétique précepteur, il s'inspira de la guerre américaine pour réfléchir sur la question de l'industrie. Il voyagea en Hollande et en Espagne. Dès 1803 il écrit une édifiante *Lettre d'un habitant de Genève...*, puis en 1814, avec Augustin Thierry *De la réorganisation de la société européenne* où il est mentionné que la philosophie du XVIII^e siècle fut révolutionnaire tandis que celle du XIX^e doit être organisatrice.

Inspiré par Montesquieu, Saint-Simon est aussi l'auteur de *L'Industrie* (1816-1818) (« Tout par l'industrie, tout pour elle ») ; de *L'Organisateur* (1819-1820) avec Auguste Comte (1798-1857) ; du *Système industriel* (1820-1827) ; du *Nouveau christianisme* (1825). Selon Saint-Simon, les hommes doivent être réunis comme un seul être et les relations entre production spirituelle et production matérielle sont indispensables. La sociologie utopique saint-simonienne s'appuie sur l'histoire et l'étude du corps social. Au service d'une « société en acte » et au service des pauvres, tournée vers une association universelle, la pensée saint-simonienne repose sur les principes suivants : infrastructure industrielle, crédit, investissement à long terme, assistance au développement, émancipation des femmes, entente entre les races³⁶. La secte saint-simonienne de Ménilmontant créée en 1830 et qui s'achève en 1832 sur un procès et un emprisonnement (Michel Chevalier et Prosper Enfantin, le « Père » qui voulut hypnotiser ses juges³⁷, sont incarcérés à Sainte-Pélagie), marque l'aboutissement de la réinterprétation de l'esprit d'un maître que la plupart des adeptes n'ont jamais connu, comme le souligne Antoine Picon : « Cette réinterprétation trouve son expression canonique dans les deux volumes de la *Doctrine de Saint-Simon* rédigés sous la direction de Bazard et Enfantin par un collectif comprenant Carnot, D'Eichtal, Duveyrier, Fournel et Rodrigues. On y trouve l'exposé de la philosophie de l'histoire élaborée par le mouvement, le diagnostic qu'il porte sur l'état présent de la civilisation, ainsi que l'évocation de la société organique qu'il se propose d'instaurer. De la finance aux beaux-arts, en passant par les questions scientifiques et techniques, toute une série d'écrits viennent compléter les enseignements de la *Doctrine*. Sur le modèle du catholicisme médiéval, le saint-simonisme entend apporter une réponse globale aux problèmes de l'homme et de la société. Comme lui, il se veut à la fois un message d'espoir et une science, une religion et une philosophie. Dans le vocabulaire

des disciples de Saint-Simon, le terme “doctrine” résume cette ambition immense »³⁸.

Rapprocher les lointains, le projet méditerranéen

Les saint-simoniens, après les déboires financiers, la fin du journal *le Globe* (1832) l'expérience de Ménilmontant et la prison, ont continué l'aventure et l'Orient a représenté un grand espoir : « Enfantin et ses disciples rêvent en effet de contribuer au développement économique de l'Orient méditerranéen. Le percement de l'isthme de Suez leur paraît à cet égard une absolue priorité, et ce bien avant que Ferdinand de Lesseps ne s'empare du projet. Partir en Orient, y découvrir la femme messie tout en contribuant au réveil de civilisations millénaires au moyen des ressources scientifiques et techniques de l'Occident, tel est le programme que s'assignent les Compagnons de la Femme, une association fondée en janvier 1833 par Barrault »³⁹. Approuvé par Enfantin du fond de sa cellule et qui va en Égypte en septembre 1833 chercher la « Mère », les saint-simoniens tentent sans succès de construire un barrage sur le Nil (chantier fermé en 1838) mais organisent une École polytechnique égyptienne. L'expédition d'Égypte d'Enfantin et ses amis reste une aventure exotique, un projet inachevé. Enfantin va ensuite en Algérie (1839-1841) avec l'idée de réaliser une colonie modèle, fusion de l'Orient et de l'Occident, en s'appuyant sur la société arabe traditionnelle mais la *Colonisation de l'Algérie* ne plaît ni aux militaires, ni aux colons.

La position saint-simonienne, ambiguë, entre capitalisme et socialisme, est exprimée dans les 47 volumes des *Œuvres de Saint-Simon et d'Enfantin* (1865-1878), monument évangélique. Le texte de Michel Chevalier, *Système de la Méditerranée* (1832) demeure un modèle du genre dans sa réflexion sur la notion de réseau directement liée à notre actualité. « Mieux que d'autres, les saint-simoniens ont perçu le caractère à la fois stratégique et tactique du territoire que les chemins de fer contribuaient à

façonner. Plus qu'une simple "idéologie d'accompagnement", leur mouvement fait figure de matrice au sein de laquelle s'élaborent des représentations et des pratiques nouvelles de l'aménagement. La notion de réseau se fait jour à l'articulation de ces représentations et de ces pratiques, comme pour faciliter leur ajustement les unes aux autres. Dans l'histoire de cette notion et de sa diffusion, l'apport saint-simonien s'avère là encore déterminant. (...) Le mot réseau désigne au départ un petit filet servant à prendre du poisson ou du gibier. De l'idée de filet, on passe progressivement à celle de tissu, de maille, puis à celle de système ramifié. Les œuvres de l'homme semblent s'inspirer de celle de la nature. Au cours de la première moitié du XIX^e siècle, le terme réseau fait son apparition dans la littérature médicale pour s'appliquer aux artères, aux veines et aux nerfs. (...) Parallèlement, le mot se diffuse parmi les ingénieurs des fortifications et les hydrauliciens pour désigner des systèmes dynamiques d'équipements, forteresses ou canaux (...). Des canaux, la généralisation aux voies de communication s'opère ensuite tout naturellement. Le *Système de la Méditerranée* de Michel Chevalier constitue une étape importante dans ce processus de généralisation (...)»⁴⁰. Chevalier, utilise une métaphore organique du réseau comme médiation et conçoit un vaste corps de communications, du capital aux chemins de fer et transports maritimes. « Le passage du jardin des Lumières au territoire réseau de l'ère industrielle traduit la montée en puissance de nouvelles médiations entre représentations et pratiques comme entre projets et réalisations. Dans cette montée en puissance qui peut s'assimiler à une mobilisation, l'utopie joue, (...) un rôle de tout premier plan »⁴¹.

Le monde du XIX^e siècle occidental est devenu un monde fini et le Progrès doit dépasser l'Orient musulman et l'Europe chrétienne. Le mythe oriental développé par les saint-simoniens va dans le sens d'une utopie du Levant – ainsi le Père va chercher la Mère en Égypte. « Les saint-simoniens, tous autant qu'ils sont, savent bien ce qu'ils fuient : "Assez du Nord !",

répète (...) Chevalier à l'ombre de Sainte-Pélagie. Mais son vœu positif, quoique vigoureux, demeure bien imprécis : «Aux peuples, la mer, le Soleil !». Ce lieu présent partout mais qui sans cesse fuit vers le Levant, ne serait-ce pas, à proprement parler, le lieu qui n'est pas, l'Utopie ? »⁴². Et ce monde lointain, oriental, lieu de l'origine, doit être modernisé. « Les utopies, l'observation n'est pas originale, sont des réponses inventives à des situations bloquées bien réelles. Si les saint-simoniens se retournent vers le Levant, c'est parce que les Lumières se sont éteintes au Couchant, que l'action, l'aventure, le désertent. Le déterminisme de la conjoncture est flagrant dans cette *réorientation* »⁴³. La pensée utopique doit-elle nécessairement trouver une forme concrète dans le réel ? Autrement dit, doit-elle s'incarner dans un lieu géographique, historique (et aussi artistique) ?

« La Méditerranée est le forum ou le lit nuptial des peuples jusqu'ici divisés, spéculé *Le Globe* (...). Certains disciples, tel Duveyrier, envisagent cette union sur le plan mystique et sentimental et s'exaltent ; d'autres, comme Chevalier, la voient sur un plan purement scientifique et pratique. Devenu chef de file de l'École, Enfantin, lui-même lyrique à ses heures, recommande pourtant le retour à la réflexion et à l'investigation sur place, idée chère à tout vrai sociologue »⁴⁴. Parmi les apôtres saint-simoniens souvent polytechniciens, ingénieurs, etc. (Péreire, Talabot...), il y a des figures emblématiques comme celle d'Ismail Urbain (1812-1886)⁴⁵, quelques artistes dont le musicien Félicien David auteur du *Désert* (1844) et des femmes. La volonté de vivre un nouveau rapport social des femmes saint-simoniennes est dit : Claire Démar, qui influença Flora Tristan, Suzanne Volquin (qui œuvre dans le champ médical), Pauline Roland. Une nouvelle morale sexuelle se développe chez ces femmes au moment où, en 1830, il n'existe pas de suffrage féminin. En Orient, on trouve Cécile Fournel, Clorinde Rogé (à Alexandrie) et elles militent contre l'enfermement des femmes. Une « utopie de circulation »⁴⁶ sous-tend leur action. Le sultan Mahmoud reçoit dans ce sens une lettre anonyme délivrant un

message de paix. Il faut rappeler ici l'œuvre d'une femme, Louise Michel (1830-1905), anarchiste déportée au bagne de Nouvelle-Calédonie en 1873. Elle a soutenu le peuple Kanak et n'a cessé de se battre pour la libération des « damnés de la terre » : entre autres écrits, elle a laissé un texte *La Commune, histoire et souvenirs* (1898) que l'on pourrait mettre en relation avec l'idéologie saint-simonienne pour en montrer la différence.

« Pour les saint-simoniens, l'aménagement du territoire français ne constitue pas une fin en soi. Le "système de la Méditerranée" ébauché par Michel Chevalier ne représente lui-même qu'une étape dans un processus qui doit conduire à faire de la planète tout entière la demeure de l'homme. Dans les *Mémoires d'un industriel de l'an 2240*, Prosper Enfantin évoque ce monde futur où l'on se transportera sans difficultés d'un bout à l'autre de la terre pour contribuer à son aménagement. Après avoir occupé des fonctions de coordination industrielle auprès de la Banque de France, le personnage imaginé par Enfantin passe en Géorgie pour diriger une série de grands travaux destinés à faciliter la traversée du Caucase. Il revient ensuite en France pour siéger au Congrès européen. C'est à l'échelle de continents entiers que l'on fait désormais carrière. Dans l'histoire de l'"utopie planétaire", pour reprendre le titre d'un ouvrage d'Armand Mattelart, le saint-simonisme occupe une position clef, à mi-chemin entre les systèmes de paix perpétuelle des XVII^e et XVIII^e siècles et nos actuels discours sur la mondialisation économique et culturelle »⁴⁷.

Il existe au XX^e siècle un saint-simonisme actif mais marginal, sous-jacent : la fondation Saint-Simon à Paris, 91 rue du Cherche-Midi (1982-1999) rassemble Roger Fauroux, François Furet, Pierre Rosanvallon, Alain Minc... Enfin, il faut rappeler que Hannah Arendt voyait dans le saint-simonisme une étape vers le totalitarisme⁴⁸.

Anarchie et colons

Il faut « appliquer » une utopie dans un lieu retiré pour vivre pleinement cette expérience. Ainsi l'article de Jean Déjeux « Reflets littéraires d'une communauté d'inspiration saint-simonienne en Algérie »⁴⁹ montre-t-il ce versant de l'utopie et de la vulgarisation concrète de ses principes dans une expérience pionnière autonome. Son article décrit Tarzout comme une communauté anarchiste, une colonie libertaire fondée en 1888 par le gendre d'Élisée Reclus, l'architecte Paul Régnier. Elle se situe entre Ténès et Mostaganem, près des gorges de l'oued Tarzout. Isabelle Eberhardt (1877-1904) en parle dans ses *Journaliers*. L'écrivain « algérieniste » Randau (1873-1950) a vulgarisé cette expérience lointaine par le biais du roman. Il écrivit en 1925 dans ce sens *Les Anarchistes*. Il existait à Alger en effet des journaux libertaires (*Le Libertaire* (1892) ; *La Marmite sociale* (1893) ; *Le Réveil de l'esclave* (1904)). Ces pionniers anarchistes de Tarzout vivaient donc à l'écart, dans des fermes isolées, cultivant la vigne, employant des ouvriers marocains correctement payés⁵⁰. De nombreux visiteurs vinrent à la colonie voir ces exploitations prospères. Parmi les membres actifs André Reclus (fils d'Élisée) et Paul Régnier. En 1894, Auguste Vaillant, anarchiste condamné à mort, est recherché par la police à Tarzout. En 1925, onze fermes importantes sont en activité et en 1962 Tarzout est en autogestion.

Deux sources importantes sont citées par Déjeux pour évoquer cette expérience, Hélène Sarrazin⁵¹ et les articles d'Émile Violard écrits en 1924⁵², publiés l'année suivante. « En cultivant la terre ou en faisant autre chose, ces libertaires ont pratiquement à peu près tout réussi. Ce qui fait dire à E. Violard, reprenant un journaliste, que "l'anarchie mène à tout, à condition d'en sortir". (...) Résumant le travail des anarchistes et des non-anarchistes, disons des colons qu'ils ont fait fortune

grâce à leur énergie, leur dynamisme et leur travail. Émile Violard écrit qu'ils ont mis en culture six cents hectares de terre, planté cinquante hectares de bonne vigne, construit des fermes modèles. En 1925, ils continuaient de prospérer. Ils n'ont rien demandé à l'État. L'administration ne s'est intéressée à eux que pour les ennuyer. Le pays était délaissé ; il y avait des pâturages de brousse pour de maigres troupeaux. Des routes, des vignobles, des domaines ont prospéré "sans faire crier les indigènes, sans pratiquer l'usure" – "ce qui semble anormal en Algérie"»⁵³, fait remarquer l'auteur.

Déjeux rapporte que les anarchistes, dont Élisée Reclus, portaient des jugements très sévères sur la colonisation en Algérie. « Ces libertaires se voulaient internationalistes. Pionniers, ils contribuaient à faire reculer les frontières en défrichant. "Le grand projet de Kropotkine, qui réunissait des individus libres pour réaliser une œuvre commune, prend corps dans le phalanstère informel de Tarzout. Conformément à un esprit saint-simonien, on porte un défi à la nature, on accroît l'emprise de l'homme sur la terre tout en permettant à la vie de s'étendre". (...) Il [Reclus] envisageait la fusion du "peuple neuf", comme disait Louis Bertrand à l'époque, avec les Algériens pour former un peuple nouveau qui ferait un jour peut-être sécession. Il constatait toutefois que les mariages mixtes étaient peu nombreux. Il comptait alors sur des unions libres, non légales, à la manière des anarchistes, pour le mélange des races, "le sang des races" selon l'image de Bertrand (sans naturellement comparer par ailleurs celui-ci à Reclus) »⁵⁴. Les principes anarchistes ont-ils été dévoyés à Tarzout, pour ne pas dire vulgarisés dans le sens le plus péjoratif ? Déjeux reste pessimiste. Cent cinquante personnes sont passées à Tarzout, rappelle-t-il, mais les documents sont insuffisants et l'histoire locale de Tarzout garde encore ses silences sur le fonctionnement du phalanstère, sur la durée de la véritable communauté anarchiste... qui glisse progressivement et pour certains, semble-t-il, vers une forme de saint-simonisme.

Le testament de Gauguin

De sa lointaine Polynésie, Gauguin a composé un texte qu'il n'a pu faire éditer et qui exprime sa libre appropriation de sources variées, vulgarisées ou pas, qu'il vulgarise de fait tout en voulant expliciter et justifier son point de vue, pour mener jusqu'au bout – et au bout du monde « civilisé » – son combat d'artiste, un artiste « sauvage ».

Les méfaits de la présence occidentale – laïque et religieuse – en Océanie suscitent en Paul Gauguin une réaction nécessaire malgré son isolement et peut-être à cause de lui. « L'atelier des tropiques », utopie artistique, finit tragiquement mais l'héritage de Gauguin existe bel et bien, en particulier dans la liaison étroite qu'il a établie entre ses textes et sa production plastique.

« Aux îles Marquises, tout en fournissant Vollard en peintures, il gagne une liberté précieuse : il peut pleinement se consacrer à l'écriture. Le temps lui est compté, et c'est une période propice à l'introspection, à la formulation noir sur blanc des pensées philosophiques qu'il a agitées dans sa tête depuis le début de son second séjour en Polynésie. Mais, pour être philosophe, Gauguin n'en est pas moins attentif à sa carrière et bien conscient du risque couru en s'isolant aussi radicalement de la capitale. La plupart de ses projets littéraires lui donnent autant l'espoir d'exprimer ses idées que d'assurer sa publicité »⁵⁵.

Paul Gauguin, se souvient du *Journal* de Delacroix, des lettres de Van Gogh et de « l'atelier du Midi » cette utopie commune qui donne ensuite lieu à « l'atelier des tropiques » réalisé en 1891 après la mort de Vincent. Gauguin a donc voulu à la fin de sa vie laisser un testament philosophique dans la lignée de *Noa-Noa* (oct.-nov. 1893 – sept. 1897), et *Ancien Culte Maorie* (oct.-nov. 1893 – jan. 1895), comme au moment de son suicide raté (30 déc. 1897, lettre à Monfreid fév. 1898) il veut que son grand tableau *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* (1897-1898) soit son testament pictural. Ce titre

figure sur la première page de *L'Esprit moderne et le catholicisme* dont quelques extraits sont donnés ici. En 1897-1898, Gauguin écrit *L'Église catholique et les temps modernes*, qu'il complètera à Tahiti puis à Atuana (Marquises) en 1902 par un manuscrit de 92 pages intitulé *L'Esprit moderne et le Catholicisme*. Ce texte est dédié à Charles Morice⁵⁶ à qui il avait précédemment écrit à propos de *L'Église catholique et les temps modernes* : « C'est peut-être au point de vue philosophique ce que j'ai exprimé le mieux dans ma vie »⁵⁷.

Philippe Verdier a montré comment Gauguin a effectué différents emprunts pour constituer ce réquisitoire, un Gauguin anticlérical, évolutionniste, animiste, partisan de la libération de la femme, rejoignant en cela l'œuvre de sa grand-mère Flora Tristan (1803-1844)⁵⁸ : Ernest Renan (1823-1892) auteur de *L'Avenir de la Science* (1845-1848), le *Dictionnaire des sciences*, le *Mercur de France* qu'il recevait en Polynésie où il lut en 1895-1897 la traduction du *Sartor Resartus* (1834) de Thomas Carlyle (1795-1881), Meyer de Haan, le spiritualisme d'Edouard Schuré, l'hermétisme d'Eliphas Lévi dit abbé Alphonse Constant, Gérald Massey (1828-1907), auteur de *Natural Genesis* qui contient notamment « Typology of Equinoctial Christolatriy », divulguée par Jules Soury en 1896 – Gauguin traduisit l'exemplaire qu'il possédait en anglais –, la Bible, Tolstoï, Flammarion, la théosophie bouddhique de Lady Caithness, celle de Mme Blavatsky...⁵⁹

Verdier commente le texte de Gauguin en produisant la copie dactylographiée et très peu corrigée par lui-même⁶⁰ du manuscrit original conservé au Musée d'Art de la ville de Saint Louis (Missouri). « Cet étrange écrit, note-t-il, commence comme le *De Natura Rerum* d'un philosophe improvisé et dégénère en un pamphlet anticatholique »⁶¹ dans l'esprit de *La Lanterne*. Selon Verdier, les convictions de Gauguin⁶² ont pour fondement une réflexion sur l'Évangile (qui conjugue raison, humanité, fraternité, charité), comme peut-être seule fondation de la société à venir en prenant le contre-pied des principes de

l'Église. Pour Gauguin « le *bonheur* qui est dû à tout le monde »⁶³ implique que la terre doit appartenir à tous dans un monde où la loi est en fait la légalisation de vols en tous genres. Supprimer le pouvoir de l'Église c'est instituer une théologie non vulgarisée. Il faut par ailleurs laisser se développer le bon sens « le plus grand révolutionnaire du monde »⁶⁴.

« Toutes les théologies (*astrales* au début) ont perdu leur sens théologique au moment où elles sont devenues *terrestres*, par suite vulgarisées ; leur sens philosophique aussi, auquel elles sont intimement liées. Tombées dans le domaine public, elles deviennent une Religion, c'est-à-dire la philosophie appliquée par des imbéciles »⁶⁵. Détruire le mariage signifie pour Gauguin entrer dans la modernité. Car la morale de l'Église aboutit à la prostitution (il n'y a pas de vénalité dans le Christ qui accepte l'argent des courtisanes), le mariage est une « vente » pour l'accouplement et il faudrait que la femme puisse enfin disposer de son corps. Verdier dit que Gauguin « resta un lecteur assidu de la Bible, sans doute à travers une traduction de l'Église réformée de France. Il avait aussi gardé une empreinte profonde de ses cinq années d'études au Petit séminaire d'Orléans où l'évêque d'Orléans enseignait la littérature biblique. Se remémorant sa jeunesse frottée de théologie et ses réflexions ultérieures sur les problèmes métaphysiques, il se mit en tête d'établir une concordance entre les textes de l'Ancien et du Nouveau Testament, et les postulats de l'esprit moderne. L'originalité du second aspect de la typologie de Gauguin est qu'au lieu de remonter à des origines mythiques, comme pour la création et les événements transcendants de la vie du Christ, elle fait des prophéties et des paraboles de l'Évangile les annonciatrices de l'esprit scientifique moderne, fondé sur la rationalité du savoir et les impératifs d'une morale basée sur la justice et la fraternité. Gauguin rejoint Tolstoï en concentrant l'Évangile dans la suprême leçon de ne pas opposer le mal au mal, et de ne faire souffrir sous aucun prétexte de croyance ou d'obéissance aux impératifs de la Société et de l'État. Son

eschatologie s'approprie les paroles du Bouddha : "Oui, c'est par la douceur qu'il faut vaincre la violence, par le bien le mal, par la vérité le mensonge". *L'Esprit du catholicisme* étant à certains égards un essai d'histoire comparée des religions écrit par un non-spécialiste, éclaire et permet d'interpréter le syncrétisme iconographique d'un certain nombre de créations artistiques de Gauguin à caractère symbolique. Le primitivisme des religions non chrétiennes s'y fonde dans un primitivisme chrétien, que Gauguin a découvert en Bretagne et dans quelques œuvres douloureuses ou monstrueuses de la sculpture gothique. Gauguin, le révolté qui a défié Dieu en attaquant les fondamentalistes de tous bords, n'a jamais été un iconoclaste »⁶⁶.

Avant le départ de Gauguin pour Tahiti, Albert Aurier écrit : « Son œuvre n'est-elle point une merveilleuse équation, ou plutôt une page d'écriture idéographique, rappelant les textes hiéroglyphiques des obélisques de l'ancienne Égypte »⁶⁷.

Les opinions politiques de Gauguin sont exprimées dans le manuscrit conservé au musée d'Orsay, ajouté à *Noa-Noa* : « Je crois aussi que les communistes et les nihilistes précipiteront le mouvement par le mal qu'ils feront. Que tout le monde ait droit au pâturage, soit : pâturage matériel, pâturage de l'âme (ce dernier pâturage compte cependant un peu dans le bonheur de l'humanité, et je ne crois pas que les communistes et les nihilistes, pas plus que leurs prédécesseurs, en soient un instant préoccupés). Eh bien, ce pâturage matériel tant désiré pour lequel, bien intentionnés d'ailleurs, ces hommes de progrès ont lutté et vont lutter (...) en faveur de quelle classe de la société sera-t-il obtenu pleinement (plus de la moitié du chemin est faite) ? En faveur de la classe qui ne pense pas, la mieux armée pour trouver cet or qui donne le pâturage du luxe, toutes les satisfactions viles, tandis que le philosophe, le savant, le poète, l'artiste sans défense contre l'astuce commerciale, seront esclaves du Producteur, deviendront de plus en plus la bête de somme. La matière monte, la Pensée descend. Nivellement,

partages, égalité sont des contresens (en logique) de la création tout entière, qui a des degrés, des forces différentes »⁶⁸.

Paul Gauguin, anarchiste à fond, aristocratique et anti-bourgeois⁶⁹, croyait en un Dieu personnel, et l'on retrouve dans ses autoportraits des liens explicites avec le Christ, mis en relation avec Bouddha, son précurseur selon Gauguin. *L'Esprit moderne et le catholicisme* établit une généalogie syncrétique sous-tendue par la nostalgie des origines perdue d'un Gauguin péruvien et espagnol, d'un « Borgia d'Aragon »⁷⁰.

« C'est donc à la *Raison* seule qu'appartient désormais le Progrès, la fondation d'un Monde intelligent, juste et humanitaire »⁷¹. Tels sont les derniers mots d'un traité soutenu par quelques images mystérieuses, un discours lointain qui ressemble à un collage recousu d'indignation, d'inquiétude et d'une sorte de sagesse, la sagesse du paria qui reste l'insoumis sans retour.

Après la vulgarisation

Aujourd'hui, le désir d'utopie plus ou moins directement formulé montre l'importance du déplacement mental, politique, pour envisager autrement le monde issu du désenchantement vis-à-vis du progrès et de la norme. Le testament philosophique de Gauguin montre encore dans sa volonté de vulgarisation la valeur critique de l'hybridité, de la mise en présence (en tension) d'éléments hétéroclites qui, juxtaposés en une sorte de face à face, prennent un sens inattendu. Le texte de Gauguin, pensée personnelle complémentaire de son œuvre peinte, dessinée et sculptée, est le résultat de sa synthèse de lectures qu'il a librement rapprochées. Il veut rendre plus accessible sa posture artistique, et la forme de vulgarisation des lectures n'est pas exempte d'interprétations, d'inexactitudes. Mais là n'est pas la question, le plus important, semble-t-il, est que Gauguin livre son point de vue dans une liberté d'expression, avec une volonté

pédagogique, un désir de clarifier pour lui et pour les lecteurs les origines de son combat.

Être du côté de l'utopie plus que *dans* l'utopie permet de regarder ensemble ce qu'il est possible de tenter. Et l'artiste a un rôle à jouer dans le devenir de nos représentations. Réfléchir aux enjeux des utopies industrielles passées comme actuelles, à leurs opacités, à leur vulgarisation par les divers médias utilisables, nécessite une vigilance accrue à l'égard des fossilisations, de fausses naïvetés panoptiques (qui mettent autoritairement le monde en spectacle) de façon à redéfinir toujours plus précisément la nature et les conséquences de notre engagement direct ou plus discret dans le mouvement des événements.

C'est dire par-là que l'utopie artistique témoigne plus que jamais de la valeur du coût de la liberté.

Si la vulgarisation « noble » des savoirs c'est-à-dire celle qui participe de la formation d'une libre pensée critique des individus de la société moderne, est « tamisée » par le processus créatif, donne-t-elle alors lieu et naissance à une esthétique particulière ? Autrement dit, comment la modernité, excitée par la prise de conscience d'une nécessaire distance - géographique - entre l'auteur, le sujet et l'objet d'une réflexion esthétique, doit-elle prendre en compte l'accès élargi aux enjeux de l'art et du savoir sans jamais les réduire ?

Vulgariser les mondes lointains, créer des utopies représentent une manière dynamique de rencontrer le réel, de mettre en question le sens de l'art au sein du mouvement de la société occidentale hier et aujourd'hui, en particulier dans le réseau complexe des relations réelles et virtuelles où l'individu doit naviguer souvent sans boussole. Entre apprivoiser les lointains, les repousser plus loin encore, ou en faire une matière artistique et philosophique, s'exercent peut-être les différentes facettes de la responsabilité humaine. En cela, la vulgarisation (qui pose la question de l'universel) devient un enjeu déterminant et assume ses risques dans sa volonté de faciliter pour tous l'accès au savoir – comme incertitude inventive et

créative –, si elle active sans répéter la complexité des questions. En désenchantant les lointains mais en les recherchant, l'utopie et son projet vulgarisateur permettrait alors le dépassement de la croyance tout en préservant la part d'inconnu de chaque événement, pour affronter et penser les représentations de l'ethnocentrisme dans ses avatars les plus discrets.

¹ Michel Serres, *Jouvenances sur Jules Verne*, Paris, Minuit, 1974 ; Lucian Boia, *Jules Verne. Les paradoxes d'un mythe*, Paris, Les Belles Lettres, 2005 ; *Jules Verne et les sciences humaines*, actes du colloque de Cerisy, sous la dir. de François Raymond, Simone Vierné, Paris, U.G.E., 1979.

² *Recherches en Esthétique*, n°11, oct. 2005, « Utopies » ; *Utopie. La quête de la société idéale en Occident*, cat. exp., Paris, BnF, site François-Mitterrand, 4 avr. – 9 juil. 2000, sous la dir. de Lyman Tower Sargent et Roland Schaer, Paris, BnF/Fayard, 2000.

³ Au-delà des mers traversées, la quête : Herman Melville, *Moby Dick* (1851), Paris, GF-Flammarion, 1989.

⁴ André Rouillé, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2005.

⁵ Bernard Comment, *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993.

⁶ *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, sous la dir. de Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, Éric Deroo, Sandrine Lemaire, Paris, La Découverte, 2002.

⁷ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers* (1904-1918), Paris, Montpellier, Fata Morgana, 1978.

⁸ Jean-Marc Moura, *La Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998 ; Alban Bensa, *La fin de l'exotisme. Essais d'anthropologie critique*, Toulouse, Anacharsis, coll. « essais », 2006.

⁹ Gustave Flaubert, *Boward et Pécuchet* (1881), Paris, GF-Flammarion, 1999.

¹⁰ Louis Marin, *Utopiques : Jeux d'espaces*, Paris, Minuit, 1973.

¹¹ Le Palais de Tokyo, site de création contemporaine, créé en 2001 et co-dirigé par Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans, peut représenter, me semble-t-il, une utopie artistique.

¹² Max Weber, *Essai de sociologie des religions*, trad. de l'allemand par Jean-Pierre Grossein, Die, À Die, 1992.

¹³ Max Weber, *La science, profession et vocation*, trad. de l'allemand par Isabelle Kalinowski, Marseille, Agone, 2005.

¹⁴ En particulier Élisée Reclus, *Nouvelle Géographie universelle*, Paris, Hachette, 1875-1894, 19 vol. et Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Grand Dictionnaire universel, 1865-1897, 17 vol., 2 suppl.

¹⁵ Conservatoire National des Arts et Métiers, créé en 1794 à Paris.

¹⁶ *La Science pour tous. Sur la vulgarisation scientifique en France de 1850 à 1914*, sous la dir. de Bruno Béguet, Paris, Bibliothèque du CNAM, 1990, pp. 6-29.

¹⁷ Dans l'introduction de *La Science pour tous*, *op. cit.*, p.5, le prof. Raymond Saint-Paul, directeur du CNAM, dit ceci : « De nos jours, les essais de vulgarisation des apports de la science, s'ils sont faits avec rigueur, sont essentiels : certes, parce que le développement des sciences nous concerne tous, mais aussi parce qu'ils permettent à chaque spécialiste de percevoir les tendances d'évolution et les apports les plus récents des disciplines qui lui sont étrangères ; des ouvrages, des revues de grande qualité, contribuent ainsi à l'inter-fécondation des sciences et des techniques : cette fonction est difficilement mesurable, mais elle existe ; elle est de nature à susciter des vocations scientifiques. La vulgarisation scientifique est au monde moderne ce que la Vulgate a été, au XVI^e siècle, pour la diffusion de la Bible : suivant l'expression de Pierre Piganiol, son rôle est de faire que "sciences et techniques entrent dans notre culture" ».

« "Vulgate" (1694) : "Version latine de la Bible à partir du texte hébreu, due à saint Jérôme et reconnue comme officielle dans l'Église catholique depuis le concile de Trente. *Je préfère cette vieille Vulgate, à cause du latin ! Comme ça ronfle, à côté de ce pauvre petit français malingre et pulmonique* (Flaubert, *Correspondance*, 1857 p. 213)" », *Trésor de la Langue française. Dictionnaire de la langue du 19^e et du 20^e siècle*, Paris, CNRS/Gallimard, 1994, t. 16, p. 1380.

¹⁸ « "Vulgarisation" (1846, Michelet) – dans sa première acception, la seconde étant péjorative (1888, Péladan) – : Fait de diffuser dans le

grand public des connaissances, des idées, des produits. Syn. *Diffusion, propagation* (...). *En partic.* Fait d'adapter des notions, des connaissances scientifiques ou techniques afin de les rendre compréhensibles aux non-spécialistes ; reformulation d'un discours spécialisé qui consiste généralement à le débarrasser de ses difficultés spécifiques, de ses caractères techniques afin de le rendre accessible au grand public. (...) *Il y a une vulgarisation noble, qui respecte les contours de la vérité scientifique, et qui permet à des esprits simplement cultivés de se la représenter en gros* (Bergson, *Deux sources*, 1932, p. 253). TLF, *op. cit.*, p. 1379.

“Vulgariser” : dérivé savant du latin classique *vulgaris*, a d'abord signifié (1512) “faire connaître en publiant”. Repris au XIX^e s., le verbe signifie (1829, Boiste) “répandre (les connaissances) en mettant à la portée du grand public”, d'où (av. 1854) “répandre (un mot, une mode, etc.)”. Le pronominal (1845) signifie “se répandre dans le grand public”. Le verbe s'emploie aussi péjorativement pour “rendre ou faire paraître vulgaire” (1846 ; 1857, pron.). Le dérivé “vulgarisateur, trice” désigne (1836) une personne qui répand des connaissances, des habitudes, etc., et surtout le ou la spécialiste de la vulgarisation scientifique (1872).

“Vulgarisation” : “Propagation” (1852), est courant dans *vulgarisation scientifique* (1867, Zola). Comme *vulgariser* et *vulgarisateur* et à la différence de *vulgaire* et *vulgarité*, *vulgarisation* résiste assez bien à la péjoration générale de la série. Le mot est cependant employé aussi péjorativement pour désigner (XX^e s.) le fait de rendre banal qqch. et le fait de devenir vulgaire », *Dictionnaire historique de la langue française*, t. 2, sous la dir. d'Alain Rey, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1993, p. 2290.

¹⁹ B. Béguet, *op. cit.*, p. 8.

²⁰ *Ibid.*, p. 7.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 9.

²³ « Dictionnaire des principaux vulgarisateurs », *La science pour tous*, *op. cit.*, pp. 41-49.

²⁴ Ainsi Figuiet dit-il en 1865 que « le vulgarisateur offre les fleurs et garde pour lui les épines douloureuses », B. Béguet, *op. cit.*, p. 16.

²⁵ Louis Chevalier (1911-2001), *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle* (1958), Paris, Perrin, 2002.

²⁶ B. Béguet, *op. cit.*, p. 16.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 19.

²⁹ *Le livre des expositions universelles, 1851-1989*, Paris, UCAD, 1983 ; *L'avènement des loisirs, 1850-1960*, sous la dir. d'Alain Corbin, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1995.

³⁰ B. Béguet, *op. cit.*, p. 27.

³¹ Élisée Reclus (1830-1905), *L'anarchie*, Paris, Bureau des « Temps nouveaux », 1896 ; *Les Colonies anarchistes*, « Temps nouveaux », 7-13 juil. 1900 ; *Correspondance*, Paris, Schleicher Frères, A. Costes, 1911-1925.

³² Florence Carneiro, Brigitte Rozet, « Quelques aspects de la science dans le roman », *La science pour tous, op. cit.*, p. 115.

³³ Patrice Carré, « La ville et les moyens de transports du futur » suivi de « Une société de communication », « Albert Robida, 1848-1926 », *Bulletin des Amis d'Albert Robida*, numéro 12 spécial, « Le téléphonoscope », sept. 2005, pp. *Voyages très extraordinaires dans le Paris d'Albert Robida*, cat. exp., Paris, BHVP, 14 sept.-30 déc. 2005, sous la dir. de Roger Jouan, Paris, Paris bibliothèques éditions, 2005, pp. 14-21.

³⁴ Annie Renonciat, *J. J. Granville*, Paris, ACR Édition-Vilo, 1985.

³⁵ Édouard Charton, « Préface », *Le Tour du monde*, Paris, Hachette, 1860, 1^{er} semestre, pp. V-VIII.

³⁶ Rouchdi Fakkar, « Le saint-simonisme en Égypte », *Les Saint-Simoniens et l'Orient. Vers la modernité*, Aix-en-Provence, Édisud, 1990, pp. 13-14.

³⁷ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, pp. 589-590.

³⁸ Antoine Picon, « La société de l'avenir », *Les saint-simoniens. Raison, imaginaire et utopie*, Paris, Belin, 2002, p. 59.

³⁹ A. Picon, « L'appel de l'Orient », *op. cit.*, p. 154.

⁴⁰ A. Picon, « Un territoire de réseaux », *op. cit.*, pp. 234-235.

⁴¹ *Ibid.*, p. 237.

⁴² Philippe Régnier, « Le mythe oriental des saint-simoniens », *Les Saint-Simoniens et l'Orient, op. cit.*, p. 38.

⁴³ Ph. Régnier, *op. cit.*, pp. 38-39.

⁴⁴ R. Fakkar, *op. cit.*, p. 14.

- ⁴⁵ Michel Levallois, « Ismayl Urbain : éléments pour une biographie », *Les Saint-Simoniens et l'Orient*, *op. cit.*, pp. 53-82.
- ⁴⁶ Daniel Armogathe, « Les saint-simoniens et la question féminine », *Les Saint-Simoniens et l'Orient*, *op. cit.*, p. 174 ; note 26, p. 179 : cette formule provient de Lydia Elhadad à propos de Suzanne Volquin, *Souvenirs d'une fille du peuple*, Paris, Maspero, 1978.
- ⁴⁷ A. Picon, « Un territoire de réseaux », *op. cit.*, p. 239. Note 44 à propos de Armand Mattelart, *l'Utopie planétaire. De la Cité prophétique à la société globale*, Paris, La Découverte, 1999.
- ⁴⁸ A. Picon, « Introduction », *op. cit.*, p. 8.
- ⁴⁹ J. Déjeux, « Reflets littéraires... », *Les Saint-Simoniens et l'Orient*, *op. cit.*, pp. 181- 199.
- ⁵⁰ *Ibid.*, p. 190.
- ⁵¹ *Ibid.*, note 13, p. 198 ; Hélène Sarrazin, *Élisée Reclus ou la passion du monde*, Paris, La Découverte, 1985.
- ⁵² *Ibid.*, p. 188 et note 14, p. 198 : É. Violard, articles parus dans *La Dépêche algérienne*, 10 et 17 juin 1925.
- ⁵³ *Ibid.*, p. 195.
- ⁵⁴ *Ibid.*, pp. 193-194 ; note 27 : citation d'H. Sarrazin, *op. cit.*, p. 203.
- ⁵⁵ Elizabeth C. Childs, « L'Esprit moderne et le catholicisme », *Gauguin, Tahiti, l'atelier des tropiques*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 30 sept. 2003 – 19 jan. 2004, Paris, RMN, 2003, p. 276
- ⁵⁶ « À Charles Morice, un effort né d'une fantaisie, une fantaisie née d'un instinct, un instinct né d'un mystérieux autrefois – Dans les grands chemins les épines, les horties (sic) : et d'alentour les jardins – Les fleurs se réjouissent et vous séduisent par maintes caresses réunies en bouquets – les fées les ordonnent sans vous raconter leurs mystérieux desseins – ornements des Dieux et des hommes. Pensif on pense, l'œil vague sur les fonds de gigantesque architecture ; les Dieux, des hommes aussi, ont sculpté leurs images et leurs rêves – Et cela devient d'infinis détours, un labyrinthe où la pensée toute belle s'égaré sans danger – Sommes-nous ou ne sommes-nous pas (*To be or not to be*). Les joies et les douleurs (c'est tout un) – Le sommeil, le réveil : la vie et la mort – Revivre aussi. Folle course dans l'espace, Minerve s'ennuie, les autres lui font la niche – C'est Jehova, c'est le fils – C'est l'ascension, puis la chute ; la vie sans fin, le labeur. La pensée est un joug, une délivrance aussi- D'où venons-nous, que sommes-nous, où

allons-nous ? L'éternel problème qui nous punit de l'orgueil – O Douleur tu es mon maître – Fatalité que tu es cruelle et toujours vaincu je me révolte – La raison reste : folle sans doute mais vivante – Et c'est alors que la frondaison commence – Paul Gauguin », *L'Esprit moderne et le catholicisme*, Philippe Verdier, « Un manuscrit de Gauguin : *L'Esprit moderne et le catholicisme* », *Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Band XLVI/XLVII, Köln, Du Mont Buchverlag, 1985/1986, XLVI, p. 299.

⁵⁷ Lettre à Daniel de Monfreid, novembre 1897, Ph. Verdier, *op. cit.*, p. 280 ; George T. M. Shackelford, « D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ? », *Gauguin, Tahiti, l'atelier des tropiques, op. cit.*, p. 219.

⁵⁸ Flora Tristan, *Pérégrinations d'une paria* (1838) ; *Unité ouvrière* (1843).

⁵⁹ Ph. Verdier, *op. cit.*, pp. 273-293. Et E. C. Childs, *op. cit.*, pp. 275-289.

⁶⁰ *Ibid.*, note 1, p. 293 : « J'ai corrigé les fautes d'orthographe, particulièrement celle des noms propres, pour laquelle Gauguin ne suivait aucune règle (mais respecté la graphie Boud'ha) et fait des corrections minimales au texte là où elles s'imposaient d'évidence. J'ai conservé l'abus des soulignures et quelques-uns de ces tirets, qui étaient un tic de ponctuation chez Gauguin ».

⁶¹ *Ibid.*, p. 283.

⁶² « Ce n'est point d'ailleurs une œuvre fantaisiste mais une œuvre de combat » dit Gauguin, *ibid.*, p. 320.

⁶³ *Ibid.*, p. 321.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 322.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 306.

⁶⁶ Ph. Verdier, *op. cit.*, p. 287.

⁶⁷ Albert Aurier, « Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin », *Mercur de France* II, mars 1891, pp. 151-165.

⁶⁸ Ph. Verdier, *op. cit.*, pp. 292-293 et note 102, p. 298.

⁶⁹ Ph. Verdier, *op. cit.*, p. 292.

⁷⁰ E. C. Childs, *op. cit.*, p. 282.

⁷¹ Ph. Verdier, *op. cit.*, p. 324.

L'île, l'archipel et le continent. Imaginaires et représentations¹

Roger TOUMSON

1 – *Horizons*

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, un discours philosophique s'est édifié sur la notion de la différence. Sous des formes d'expression variées, récusant tous les systèmes totalisants, ce discours a fait sommation à comparaître à toutes les philosophies de l'*identité* et de l'*esprit* qui s'étaient antérieurement vouées à l'indéfectible unité de la pensée et du monde, de la nature et de l'histoire. « Toute notre époque, que ce soit par la logique ou par l'épistémologie, que ce soit par Marx ou par Nietzsche, essaie d'échapper à Hegel »². Rendre caducs les systèmes dialectiques, invalider leur systématisation descriptive, rompre le cercle vicieux de leurs thèmes, de leurs schèmes et de leurs structures, repousser l'échéance d'un savoir absolu, favoriser les déplacements, faire droit au multiple, aux enchaînements hétérogènes : sauvegarder les différences qui échappent aux unifications, reconnaître les vertus des vies et des pensées en archipels. A l'insaisissable notion de l'*altérité* et à la

notion non moins improbable de l'*ailleurs* qui lui est indissociablement liée s'est substitué, entre *couvert* et *découvert*, sous une catégorie inédite, un genre intermédiaire, l'*archipel*, assurant, entre l'île et le continent de nouvelles médiations. A ce genre intermédiaire correspond, dans la fiction utopienne de la découverte du *Nouveau Monde*, entre les catégories spatiales et temporelles de l'île et du continent, une configuration dont la structure physique ou métaphysique détermine la compréhension du rôle et du statut d'un certain imaginaire. Car telle est bien la question : de cette configuration dominante d'une logique, d'une éthique et d'une poétique du discours utopien de l'invention américaine d'un nouveau monde, quelle est la provenance ? C'est à l'histoire des notions et des représentations de cette *utopie des îles d'Amérique*³ qu'il faut ici s'attacher : l'île, l'archipel et le continent, étant considérés sous les espèces d'une configuration dominante, pourvue chacune, en tant que telle, d'un statut transcendantal.

« Comédie des erreurs »⁴, dit Stefan Zweig. Ironie de l'histoire. Accidentelle, la découverte de l'Amérique – des Indes Occidentales – est le fruit d'une erreur. De cette découverte qu'induisit une erreur naquit le Nouveau Monde. Parti de l'Occident à la recherche de l'Orient, Christophe Colomb posa aux Indes Orientales qu'il supposait avoir retrouvées aux Isles d'Amériques, les fondements de l'Occident : métamorphose d'un Orient en un Occident, des Indes Orientales en Indes Occidentales, passage du même au même en même temps que changement d'un terme en son contraire. C'est une analyse de la logique, de la symbolique et de l'imaginaire de ce système de la représentation qui est ici esquissée : l'île, l'archipel et le continent pris en compte en tant que configurations dominantes d'une structure transcendantale où elles seraient liées quelque peu comme dans la structure trinitaire, augustinienne, le Père, le Fils, et le Saint-Esprit. L'histoire de l'utopie du Nouveau Monde est celle des corrélations de l'île, de l'archipel et du continent, celle de leur troisième articulation. L'île, l'archipel,

le continent sont des représentations agissantes. Elles interviennent constamment dans la configuration des phénomènes, sont autant de signes ou de symptômes de l'actuel procès du sens. La crise des identités d'aujourd'hui met en jeu des concepts, des catégories qui sont très précisément les catégories de la modernité européenne qui s'élaborent dans l'instance de ladite *découverte de l'Amérique*. La crise identitaire d'aujourd'hui est une crise d'effondrement de ces concepts et catégories. La Caraïbe qui est une préface au continent américain est de prime abord concernée. Dans la Caraïbe, et ce à la différence des ensembles ou des sous-ensembles archipéliques de l'Océan Indien, du Pacifique et de l'Océanie, la géographie est une métaphore incarnée de la dialectique du mythe et de l'histoire, de la nature et de la culture, de la pensée et du langage, du Même et de l'Autre. Tout changement de signe est un changement de nom. Le Nouveau Monde, par inversion, en changeant de nom, a changé de signe. Il aurait dû s'appeler, à tout prendre, *Colombie* ; il s'appelle *Amérique*. C'est l'histoire exemplaire d'une confusion mentale, d'une déraison dont les épisodes ont tissé la trame d'une histoire universelle, tragique, qui est celle de notre monde contemporain. Les îles d'Amériques sont des territoires du mythe. De sa grande voix, Nietzsche en renvoie l'écho : « Notre vigueur elle-même nous pousse vers la haute mer, vers le point où tous les soleils, jusqu'à présent, se sont couchés. Nous savons qu'il y a un nouveau monde ».

Les îles d'Amériques sont le théâtre privilégié d'une fable prodigieuse. Dans le miroir que tend l'arc des Antilles, au commencement du troisième millénaire, six siècles après la Découverte, les images de l'histoire européenne moderne et postmoderne vacillent. Elles perdent leur éclat, se ternissent. Le théâtre du jeu platonicien du Maître et de l'Esclave s'est décomposé à mesure que s'est défait le lien qui rattachait les mines des « Isles du Pérou » aux ateliers et aux usines des métropoles coloniales européennes. Les îles qui furent le théâtre

rutilant d'un rêve utopique, dans la beauté fantasmagorique d'un mythe rédempteur ayant dérivé, se sont échouées sur des bancs de sable. Sur leurs rivages s'inscrivent les calligraphies du néant. Poussières d'îles, poussières de cendres, elles ne sont pas toutefois rejetées aux confins de l'histoire. De leurs archives remontent les échos de l'avenir d'une illusion perdue. L'histoire, rappellent-elles, n'est qu'une efflorescence des possibles, une couche d'affleurement dans un monde qui, comme l'a conjecturé Lévi-Strauss, a commencé sans l'homme et s'achèvera sans lui.

2 – Mythographie, historiographie

Il importe d'examiner le processus de formation, d'irradiation et de disqualification de l'utopie du Nouveau Monde, dans une visée historico-anthropologique et selon une conceptualisation aussi bien philosophique que littéraire. La perspective historique est celle de la découverte, de la conquête et de la colonisation. La perspective anthropologique permet, elle, de dégager les lois de production de la nature et de la culture, de discerner les médiations du procès d'identification, des procédures constitutives du sujet, des stases de la subjectivisation individuelle ou collective : anthropologie de la domination coloniale, ethnopsychologie du despotisme esclavagiste. La conceptualisation philosophique qui a pour objet les rapports hiérarchiques instaurés aux îles, dans le cadre juridique, économique et politique des sociétés coloniales esclavagistes de plantation et d'habitation, en appelle à la dialectique du maître et de l'esclave en tant que structure déterminative d'une « métapsychologie » de la violence despotique et d'une « ontologie » de l'émergence du sujet dans la révolte servile. Le discours littéraire de la « Découverte du Nouveau Monde » et de la projection utopienne est à caractériser dans un partage critique entre vérité et fantasme, réalité et fiction. C'est une « nostalgie des origines » qui inspire le

mythe historico-géographique utopien, nourrit ses constructions idéologiques et représentations fondatrices. Il est aussi à caractériser, du point de vue formel, dans l'organisation, en son sein, d'un système coordonné d'oppositions et d'équivalences alternatives marquant, à la fois, la conjonction (« et ») la disjonction (« ou bien »), et l'exclusion (« ni »), de l'imaginaire, du symbolique et du réel. Iles désertes, continents disparus, territoires intérieurs du langage, terroirs de la quête spirituelle, autant d'ailleurs imaginés, autant d'itinéraires non balisés que parcourent les fictions littéraires du discours utopique. Le but poursuivi n'est pas tant de définir les données de la conscience du monde et de soi dans les circonstances et conditions présentes des îles d'Amérique, dans l'expérience vécue « in situ » par les habitants de ce « Nouveau Monde », mais plutôt de décrire la structure en archipel, entre île et continent, de leur conscience du monde et de soi. Il s'agit d'établir une règle de correspondances entre les propriétés topologiques des formes figurées et les entrelacements des significations, de discerner le jeu des analogies entre la terre, le temps historique et l'homme, de rendre visible une pensée de l'histoire où la terre devienne l'isomorphe topologique d'un paysage historique. Mettre en dialogue les concepts et les formes, concevoir la forme en tant que véhicule de sens, sachant que l'expérience de la forme est conditionnée par les avatars d'une conscience historique qui s'organise, en tant que conscience du temps et conscience de l'espace, dans l'expérience du temps et de l'espace, selon les catégories ontologiques ou phénoménologiques de « exis », « physis », « gnosis ». Bref, rendre compte du système des configurations visuelles élémentaires que sont l'île, l'archipel, le continent. Parcourir les lieux discursifs où s'élaborèrent les formes originales de la représentation des « ailleurs » imaginés. Inventorier le stock des représentations de l'imaginaire des îles. Considérer images et représentations comme des « actants », comme des principes agissants et non comme de simples reflets. Montrer comment se construit une sorte de vaste texte collectif,

utopien, fait de renvois et de références communes qui influencent la perception de l'espace, qui orientent les itinéraires, qui façonnent, à son modèle, les productions et les conduites culturelles. Mettre en lumière le fonctionnement des structures dans une attention aussi soutenue aux textes qu'aux pratiques sociales qui les commandent ou qui les régissent en retour.

3 – « Amériques homériques »

La réflexion ici engagée propose une approche dynamique favorisant le dialogue des textes en marquant convergences et ruptures. Il ne s'agit point d'interpréter une énième histoire de la découverte, de la conquête et de la colonisation des îles d'Amérique, mais plutôt de dresser la cartographie d'une certaine utopie du Nouveau Monde, d'en retracer la provenance et l'itinéraire, de suivre pas à pas la migration transatlantique, de la problématique utopienne, d'analyser, au cours de la transmigration de l'idée d'utopie, les revirements idéologiques et la mutation des paradigmes. « Amériques homériques ». Îles d'Amérique, terres d'utopie. Le parcours analytique effectué est un retour critique sur l'un des mythes idéologiques fondateurs de l'âge moderne. Ce mythe a inspiré, depuis la Renaissance, le vaste dessein de conquête et d'appropriation que fut la colonisation du Nouveau Monde. Il s'agit très précisément de dessiner, au commencement, les contours fuyants, entre « visible » et « invisible », de la notion d'altérité, de caractériser les conditions et les circonstances d'une émergence. L'habituel cortège des horreurs qui assombrissent toute utopie, réalisable ou non, sont les taches du soleil. *L'Inde galante* est *La colonie*, *L'île des esclaves*, théâtre de cette dialectique du Maître et de l'Esclave que Shakespeare, précédant Marivaux, déjà dépeignait dans *La Tempête* où Ariel et Caliban livraient conjointement, contre Prospéro, la bataille de la reconnaissance. « *Las Islas dolorosas del mar* », les îles douloureuses de la mer : cette métaphore de José Martí est d'une entière pertinence. « Nouveau monde » colonial,

esclavagiste, les *îles d'Amérique* sont « *ab initio* », « *ab Indias conditas* », un univers du mal, métaphysique, ontologique et historique. Jorge Luis Borges⁵ le confirme. Dans ce monde-là, monde d'utopie, ressurgit, comme à ses premiers commencements, la question du péché, dans les termes où, l'un et l'autre, Rousseau et Kant, ont reposé la question de la vérité et du mensonge. Telles sont aussi, du reste, les causes déterminantes, tant du point de vue éthique que dans l'ordre des catégories esthétiques, de la poétique baroque de l'utopie : détournement, retournement carnavalesque du masque et du visage. Toutes les expressions esthétiques des Caraïbes et des Amériques sont les allégories d'une hétérogénéité en voie d'émergence. Tels sont les « archipels de la différence »⁶, lieux d'une résurrection de portée universelle. Pour comprendre la modernité, pour saisir conceptuellement les mutations sociales et culturelles dont résultent les sociétés postmodernes, les « archipels de la différence », comme autant de lieux heuristiques, fournissent un axe de thématization où convergent, dans leurs modalités inédites, les enjeux de la connaissance de notre présent immédiat. La dimension interculturelle est une figure de la modernité. L'objectif visé est de dresser un état des lieux des connaissances préalables en assumant la part de subjectivité et d'actualité d'un bilan où soient placés au centre les questionnements de notre invraisemblable postmodernité. Il n'y a pas là pourtant de quoi se contenter de croiser les regards. Il faut pointer les glissements des approches, dans le temps comme dans l'espace, pour suivre la transmigration, pas à pas, de la problématique utopienne. Ainsi, à travers pérégrinations intellectuelles et revirements idéologiques, peut-on tenter de décrire la mutation des paradigmes, le déplacement des foyers de réflexion.

¹ Brève présentation de mon ouvrage : Roger Toumson, *L'utopie perdue des îles d'Amérique*, Paris, Librairie Honoré Champion, 2004. Cet ouvrage qui tire sa matière de l'histoire des faits sociaux comme de l'histoire des idées et des discours est en quelque sorte le récit rétrospectif d'une inversion et d'une permutation. Inversion d'un paradis imaginé en un enfer réalisé. Permutation du rêve et du cauchemar.

² Jacques Derrida, *Marges*, Paris, Editions de Minuit, 1972, p. 18.

³ Roger Toumson, *L'utopie perdue des îles d'Amérique*, déjà cité.

⁴ Stefan Zweig, *Amerigo. Récit d'une erreur historique*, Paris, Belfond Editeur, 1992.

⁵ Cf. Jorge Luis Borges, *L'art narratif et la magie in Discussion*, Paris, Gallimard, N.R.F., coll. « Du Monde Entier », 1966.

⁶ Christian Ruby, *Les archipels de la différence*, Paris, Editions du Félin, 1989.

Présentation des auteurs

Dominique BERTHET

Docteur en Esthétique et Sciences de l'Art. Docteur en Philosophie. Maître de Conférences habilité à diriger des recherches à l'IUFM de Martinique. Critique d'art membre de l'AICA (section française). Fondateur et directeur du Centre d'Etudes et Recherches en Esthétique et Arts Plastiques (CEREAP) ainsi que de la revue *Recherches en Esthétique*. A dirigé une douzaine d'ouvrages collectifs. Dernières publications : *Les défis de la critique d'art*, Kimé, 2006 ; *Hélénon, lieux de peinture*, HC Editions 2006 ; *André Breton, l'éloge de la rencontre. Antilles, Amérique, Océanie*, HC Editions, 2008 ; *Ernest Breleur*, HC Editions, 2008.

Cécile BERTIN-ELISABETH

Agrégée d'Espagnol. A écrit une thèse sur *L'image de l'homme noir dans l'art de l'Espagne et de ses vice-royautés d'Amérique du XV^e au XVIII^e siècle-Iconographie et Références littéraires*. Maître de Conférences à l'Université des Antilles-Guyane, elle est spécialiste en littérature picaresque et en art hispanique. Elle a rédigé de nombreux articles sur les marginaux (Noirs et picaros) et a notamment publié *Les héros de la marge dans l'Espagne classique*

(APHM, Manuscrit-Université, 2007), *Le picaro entre identité et variation* (CRDP-Martinique, 2007) et co-publié *Penser l'entre-deux : entre hispanité et américanité* (Manuscrit-Université, 2005).

Camilla BEVILACQUA

Docteur en esthétique, elle a soutenu en 2009 une thèse sur la philosophie de l'onirique au cinéma et en littérature. Elle enseigne depuis 2005 la philosophie de l'art et la théorie du cinéma à Paris 1. Elle a publié plusieurs articles et a traduit en 2007 un livre de A. B. Oliva aux éditions de l'Harmattan : *L'idéologie du traître*.

Lise BROSSARD

Historienne de l'art. Membre du CEREAP (Centre d'Etudes et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques). Enseigne à l'IUFM de la Martinique. A collaboré à plusieurs ouvrages collectifs : *Distances dans les arts plastiques*, éd. du CNDP, 1997 ; *Art et Critique. Dialogue avec la Caraïbe*, L'Harmattan, 1999 ; *Les traces et l'art en question*, L'Harmattan, 2000, *Vers une esthétique du métissage ?*, L'Harmattan, 2002 ; *L'Emergence d'une autre modernité*, L'Harmattan, 2002 ; *L'audace en art*, L'Harmattan, 2005 : ouvrages sous la direction de Dominique Berthet.

Alexandre CADET-PETIT

Plasticien, romancier, scénariste et formateur, diplômé de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Il a réalisé de nombreuses expositions, articles et ouvrages collectifs autour de l'esthétique picturale. Commissaire des expositions « Wifredo Lam, Testimonios de Intimidad », collection cubaine, Conseil Régional de Martinique 2002 et « Wifredo Lam, l'urgence poétique », Guadeloupe 2004. Il a réalisé en tant qu'éditeur la BD satirique *Fonyaya*.

Dominique CHATEAU

Professeur à l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, UFR d'arts plastiques et sciences de l'art. Il enseigne l'esthétique et les études cinématographiques. Il a publié notamment : *L'Art comme fait social total*, L'Harmattan, 1998 ; *Arts plastiques : archéologie d'une notion*, Jacqueline Chambon, 1999 ; *Qu'est-ce que l'art ?*, L'Harmattan, 2000 ; *Cinéma et Philosophie*, Nathan, 2003 ; *Sartre et le cinéma*, Séguier, 2005 ; *Esthétique du cinéma*, Armand Colin, 2006 ; *Sémiotique et esthétique de l'image*, L'Harmattan, *Qu'est-ce qu'un artiste ?*, Presses Universitaires de Rennes, 2008, *Philosophie d'un art moderne : le cinéma*, L'Harmattan, 2009.

Gérard DUROZOI

Agrégé de philosophie. Outre des ouvrages conçus pour l'enseignement de cette dernière, il a publié des études sur Beckett, Artaud, André Breton, Alain Robbe-Grillet, Georges Bataille, et a préfacé de nombreuses expositions d'art contemporain. Il a publié des monographies sur Matisse, Toulouse-Lautrec, Hugh Weiss, Jean Véraime. En 1992, il dirige un *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, éd. Hazan dont une réédition enrichie est parue en 2002. Son *Histoire du mouvement surréaliste*, éd. Hazan est parue en 1997. Dernières parutions : *Serge Poliakoff*, Angers, Expressions contemporaines, 2001 ; *Le Surréalisme*, Hazan, 2002 ; *Poèmes d'artistes* (avec Jean-Clarence Lambert), Hermann, 2004 ; *Dada et les arts rebelles*, Hazan, 2005 ; *Le journal des années 1960*, Hazan, 2008.

Véronique HALPHEN-BESSARD

Docteur en Littérature. Maître de conférences à l'IUUFM de la Martinique. Membre du CEREAP. A publié « A propos de deux textes de Césaire et de Celan », *Portulan* n° 2 ; « Aimé Césaire, poète de la nostalgie », *Œuvres et critiques XIX* ; « Le Juif errant chez Chagall et Césaire », *Recherches en Esthétique* n° 7, 2001 ; « Quand les poètes créent leur "ailleurs" : architectures et paysages imaginaires », *Recherches en Esthétique*, n° 10, 2004.

Auteur de *Mythologie du féminin dans l'œuvre poétique d'Aimé Césaire*, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

Hugues HENRI

Professeur agrégé d'arts plastiques et d'histoire des arts. Professeur à l'École Normale de Pointe-à-Pitre puis à celle de Fort-de-France, formateur permanent à l'IUFM de Martinique. Membre du CEREAP, communications pour l'ensemble des colloques de ce centre de recherches, articles dans huit numéros de la revue *Recherches en Esthétique* (1994-2008). Artiste plasticien (peinture, photo, installations) expose régulièrement en Martinique, en France et au Brésil : expositions collectives à Paris (Salons de l'Outremer 1998 et 2000, Salon du Livre 2005), à Pointe-à-Pitre (Salons du Livre 1997 et 2008), expositions personnelles à Recife et Salvador en 2005. Auteur de BD (dessinateur scénariste) : *Le vieux marin*, édité par Ibis Rouge en 2003.

Corinne MENCE-CASTER

Professeure des Universités en Linguistique hispanique. Agrégée d'Espagnol. Ses recherches et publications s'orientent selon un double axe : moyen âge hispanique d'une part dans le cadre de son intégration au sein de l'équipe CLEA de Paris IV-Sorbonne ; Amérique hispanique, d'autre part, du fait de son rattachement au CRILLASH de l'Université des Antilles et de la Guyane. Elle s'intéresse en particulier aux représentations du monde véhiculées par les textes littéraires et idéologiques, à partir d'une analyse de leurs langages. Publication la plus récente : *Langage et représentation du monde dans La Célestine*, Paris, Editions du Temps, 2008, 165 pages.

René PASSERON

Philosophe et peintre. Directeur de recherche honoraire au C.N.R.S. A fait partie en 1946 d'un groupe surréaliste dissident. Ouvrages sur la peinture, le Surréalisme et l'éthique. A repris la

Poïétique comme philosophie des conduites créatrices. Dernières parutions : *Exclamations philosophiques I, suivi de Thèmes*. (2003), *Etudes poïétiques, Conférences tunisiennes* (2007). A paraître : *Exclamations philosophiques II, L'Amour du Vide*.

SENTIER

Artiste. Ancien étudiant de l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Appliqués et des Métiers d'Art ainsi que de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts à Paris. Après avoir exercé en tant que peintre et sculpteur dans le domaine théâtral à Paris et en province, il s'installe à la Martinique où il vit et travaille depuis 1989. Il enseigne actuellement à l'Institut Régional d'Art Visuel de la Martinique. Il a réalisé de nombreux décors pour des spectacles de théâtre et expose régulièrement son travail de création visuelle à la Martinique, dans la Caraïbe, ainsi qu'en France. Membre du CEREAP, il a collaboré à plusieurs numéros de *Recherches en Esthétique*.

Hélène SIRVEN : Maître de conférences à l'Université Paris 1 (Arts plastiques et Sciences de l'art), agrégée d'arts plastiques, docteur en arts et sciences de l'art sur l'esthétique et l'histoire des récits de voyages illustrés et des images de l'exotisme au XIX^e siècle. Parmi les publications récentes, hormis dans *Recherches en Esthétique, Figures de l'art*, un ouvrage sur la vulgarité avec Philippe Trétiack chez Stock (2008), une nouvelle traduction annotée et commentée, avec Matthew Screech, de l'essai d'Aldous Huxley sur la vulgarité en littérature (1930) aux éditions de l'Inventaire (2009). Conférences et articles sur l'exotisme, la place de l'art contemporain dans la société actuelle, les relations entre art et culture, la culture et l'esthétique d'Internet (You Tube).

Roger TOUMSON

Agrégé de Lettres Modernes. Docteur ès-lettres. Professeur à l'Université des Antilles et de la Guyane, spécialiste des

littératures française, francophones et comparées. Directeur du GRELCA (Groupe de Recherche et d'Etude des Littératures et Civilisations de la Caraïbe et des Amériques Noires). Directeur de publication de *Portulan*. Auteur d'essais de critique littéraire et de théorie de la culture dont : *Mythologie du métissage*, PUF, 1998 (essai) ; *La lyre et l'archet*, Ibis Rouge, 2001 (poèmes) ; Aimé Césaire, *le nègre inconsolé*, en collaboration avec Simonne Henry-Valmore, 2^e édition, Vents d'ailleurs, 2002 (essai biographique) ; *L'Utopie perdue des îles d'Amérique*, Honoré Champion, 2004.

L'HARMATTAN, ITALIA

Via Degli Artisti 15 ; 10124 Torino

L'HARMATTAN HONGRIE

Könyvesbolt ; Kossuth L. u. 14-16
1053 Budapest

L'HARMATTAN BURKINA FASO

Rue 15.167 Route du Pô Patte d'oie
12 BP 226 Ouagadougou 12
(00226) 76 59 79 86

ESPACE L'HARMATTAN KINSHASA

Faculté des Sciences Sociales,
Politiques et Administratives
BP243, KIN XI ; Université de Kinshasa

L'HARMATTAN GUINÉE

Almamy Rue KA 028 en face du restaurant le cèdre
OKB agency BP 3470 Conakry
(00224) 60 20 85 08
harmattanguinee@yahoo.fr

L'HARMATTAN CÔTE D'IVOIRE

M. Etien N'dah Ahmon
Résidence Karl / cité des arts
Abidjan-Cocody 03 BP 1588 Abidjan 03
(00225) 05 77 87 31

L'HARMATTAN MAURITANIE

Espace El Kettab du livre francophone
N° 472 avenue Palais des Congrès
BP 316 Nouakchott
(00222) 63 25 980

L'HARMATTAN CAMEROUN

Immeuble Olympia face à la Camair
BP 11486 Yaoundé
(237) 458.67.00/976.61.66
harmattancam@yahoo.fr

L'HARMATTAN SÉNÉGAL

« Villa Rose », rue de Diourbel X G, Point E
BP 45034 Dakar FANN
(00221) 33 825 98 58 / 77 242 25 08
senharmattan@gmail.com

L'HARMATTAN MALI

Rue de Leipzig, face au Palais de la culture,
Porte 203, Badalabougou, Bamako
00 223 20 22 57 24 / 00 223 76 37 80 82
pp.harmattan@gmail.com