

Université de Montréal

L'ÉCRITURE DE L'UTOPIE
Les jeux de langage de Charles Fourier
et Roland Barthes

par Jean-François Hamel

Département de littérature comparée

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention d'un grade de Maître ès arts (M.A.)
en littérature comparée

Déposé en août 1998

© Jean-François Hamel, 1998.



PR
14
U54
1999
n.006

L'ÉCRITURE DE L'UTOPIE
Les jeux de langage de Charles Fourier
et Roland Barthes

par Jean-François Lyonnais
Département de lettres classiques
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et sciences
en vue de l'obtention d'un grade de maîtrise (M.A.)
en lettres classiques



Préparé par Lyonnais
Jean-François Lyonnais, 1999

Université de Montréal

Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé

L'ÉCRITURE DE L'UTOPIE

Les jeux de langage de Charles Fourier
et Roland Barthes

présenté par Jean-François Hamel

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Jacques Cardinal
Johanne Villeneuve
Uladimir Krupinski

Mémoire accepté le 18. 11. 1998.

Sommaire

Les trois études constituant ce mémoire se concentrent sur la dialectique pragmatique entre l'énoncé, texte réalisé ou structure signifiante, achevée et close, et l'énonciation, acte de production du texte et créateur de l'énoncé, dans la tradition utopique.

En introduction, une analyse pragmatique de trois textes canoniques, La république de Platon, L'utopie de Thomas More et Nous autres d'Evguéni Zamiatine, permet d'identifier, par l'étude de la thématization de l'énonciation, un profond paradoxe pragmatique : ces utopies semblent se caractériser précisément par une agonique entre l'énoncé et l'énonciation, ayant pour conséquence de présenter le discours utopique comme intenable et ouvrant un espace dystopique au coeur de l'utopie. C'est sur cet arrière-plan que se dessinera la nouveauté radicale des conceptions utopiques de Charles Fourier et Roland Barthes.

La première section du chapitre consacré à Charles Fourier entreprend de reconstituer sa philosophie de l'histoire telle qu'elle est révélée par sa critique de Rousseau, de Sade et des moralistes. Axée sur une potentialité utopique inhérente à chaque instant, la conception fouriériste de l'Histoire redéfinit les fonction de l'écrivain : ce dernier aura pour rôle de détourner le regard du passé et de mettre en relief l'infinie possibilité des mondes à venir. La seconde section se veut une analyse de l'opéra comme paradigme de l'utopie fouriériste et révèle que ce modèle utopique entraîne une théâtralisation de l'énonciation faisant du texte même un meilleur des mondes. C'est une notion de specularité centrée sur le simulacre, réfléchissant l'énoncé et l'énonciation jusqu'à résoudre l'agonique des utopies précédentes, qui guide ce chapitre.

L'étude sur Roland Barthes est aussi constituée de deux sections. La première a pour objectif d'illustrer l'importance de la notion d'utopie dans l'oeuvre de Barthes, trahissant l'influence marxiste dans les débuts et avançant grâce à la mise en lumière des apories de ce premier modèle vers un hédonisme utopique dont la littérature constitue le modèle même. Cette section suit pas à pas la constitution d'une exigence utopique basée sur une circularité des discours et une polyphonie des énonciations. La deuxième section s'intéresse à l'application de cette exigence utopique dans la pragmatique même de l'auteur et montre que le Roland Barthes fait du sujet, par un rigoureux travail sur l'énonciation, un microcosme de l'utopie barthésienne et inscrit dans la logosphère une éthique vertigineuse des jeux de langages.

La conclusion reprend les hypothèses des chapitres précédents et souligne le jeu de miroirs savamment calculé que Barthes et Fourier opposent aux utopies traditionnelles : par une specularité radicale, l'énoncé et l'énonciation se répondent et se réfléchissent jusque dans la perte d'une origine du discours, dans l'espoir d'une illimitation utopique du texte et dans le refus de toute dernière réplique, de tout discours eschatologique sur une improbable fin de l'Histoire. Ces dernières pages proposent en outre une brève réflexion sur les jeux de langages propres à l'utopie.

<i>Table des abbréviations</i>	vi
<i>Avant-propos</i>	vii
INTRODUCTION	
Le paradoxe pragmatique de l'utopie : l'agonique de l'énoncé et de l'énonciation chez Platon, More et Zamiatine	1
FOURIER	
I. L'oeuvre du temps	26
II. L'opéra et le théâtre de l'énonciation	54
BARTHES	
I. L'exigence utopique : du degré zéro de l'utopie à une Babel heureuse	79
II. L'illimitation de l'écriture	110
CONCLUSION	
Les jeux de langage de l'utopie	132
<i>Bibliographie</i>	147

Table des abréviations

Pour simplifier les très nombreux renvois aux oeuvres de Charles Fourier et Roland Barthes, les titres des ouvrages cités, dont on trouve la référence complète dans la bibliographie à la fin de l'ouvrage, ont été remplacés dans les notes par les abréviations suivantes.

Charles Fourier (1772-1837)

TQM	<i>Théorie des quatre mouvements et des destinées générales</i> (1808)
TUU	<i>Théorie de l'unité universelle</i> (1822)
NMIS	<i>Le nouveau monde industriel et sociétaire ou invention du procédé d'industrie attrayante et naturelle distribuée en séries passionnées</i> (1829)
NMA	<i>Le Nouveau Monde Amoureux</i> (1967)

Roland Barthes (1915-1980)

DZ	<i>Le degré zéro de l'écriture</i> (1953)
MI	<i>Michelet par lui-même</i> (1954)
MY	<i>Mythologies</i> (1957)
SR	<i>Sur Racine</i> (1963)
EC	<i>Essais critiques</i> (1964)
CV	<i>Critique et vérité</i> (1966)
SM	<i>Système de la mode</i> (1967)
SZ	<i>S/Z</i> (1970)
ES	<i>L'empire des signes</i> (1970)
SFL	<i>Sade, Fourier, Loyola</i> (1971)
NEC	<i>Nouveaux essais critiques</i> (1972)
PT	<i>Le plaisir du texte</i> (1973)
RB	<i>Roland Barthes par lui-même</i> (1975)
FDA	<i>Fragment d'un discours amoureux</i> (1977)
L	<i>Leçon</i> (1978)
SE	<i>Sollers écrivain</i> (1979)
CC	<i>La chambre claire</i> (1980)

On trouvera dans les notes de bas de page un chiffre romain accompagnant certaines abréviations : le chiffre renvoie alors au tome des oeuvres complètes dans lequel se trouve reproduit l'ouvrage en question.

Avant-propos

Il se peut que ce texte ait une portée éthique, pour autant qu'un tel qualificatif puisse avoir sens en littérature. Jusqu'où pareille prétention est pertinente à un mémoire de maîtrise, l'auteur se le demande. Il lui semble néanmoins que c'est d'abord à lui-même qu'il adresse ses conseils, que c'est pour lui qu'il pointe les dangers d'une route encore vierge. C'est que l'objet de sa réflexion n'est pas celui qu'il s'avoue, celui qu'il donne comme tel, autant qu'un autre qui ne concerne peut-être que lui : comment dire sans se dédire, comment parler sans que sa voix ne tombe dans le silence monadique du solipsisme ni ne se voile d'un ton péremptoire et définitif? Comment donner sans forcer le don, comment conjuguer à la fois parler et dire, comment maintenir et la référence et la pure parole? D'autres diraient : comment parler de l'écriture sans cesser d'écrire? Mais il lui semble qu'il ne cherche pas tant à faire de la littérature, encore moins à faire littéraire, qu'à ouvrir un espace où de multiples voix, y compris la sienne, se laisseront entendre, malgré leurs différends et peut-être en raison de ceux-ci.

Ainsi le lecteur doit garder en tête que l'auteur en parlant d'autre chose apprend à parler, non qu'il sollicite quelque indulgence. Au fond, ce mémoire de maîtrise, malgré son nom et son titre, malgré les lecteurs qu'il invoque, n'est que l'ouverture à sa propre possibilité. En cela, il ne doit être perçu que comme un doigt tendu à l'horizon, comme sa propre utopie. Il ne peut s'agir que d'un premier pas qui a pourtant été fait par bien d'autres avant lui : c'est à la fois toute sa valeur et toute sa faiblesse.

Dans son roman L'amélanchier, Jacques Ferron présente une petite fille dont la mémoire oublieuse l'oblige chaque jour à l'oblitération du précédent; seuls la maison, la cour et ses parents la protègent d'une dérive fatale dans la nuit de la répétition, du départ manqué, de la folie. C'est un rêve — alors que ce fut pour son père un incendie — qui modifie la mémoire de l'enfant : la mémoire du monde s'intériorise alors, ouvrant la nuit à l'événementialité et à la conscience, à la remémoration de la veille. Que ce mémoire soit ce rêve, cet incendie, qu'il redéplace à nouveau le bon et le mauvais côtés des choses. Mais ce mémoire, qui s'est constitué peu à peu au cours des deux dernières années, aurait sombré lui aussi dans l'oubli sans cette famille éclectique autour de moi. Il me faut ici remercier tous ceux dont les voix pénètrent ces pages : d'abord et surtout ma directrice Johanne Villeneuve, pour sa confiance et sa générosité tant humaines qu'intellectuelles; mon ami Vincent et ma fidèle Eveline, qui ont relu certains passages de ce mémoire et m'ont écouté en parler tant de fois; Olga et Yves, étudiants au département, mais surtout complices et compagnons de route; Mathieu, pour sa seule et riche présence; ma mère, qui a tenu tous les rôles possibles et impossibles, dont celui, exigeant, d'interlocutrice privilégiée; mon père, pour son support indéfectible, malgré les années et mes incertitudes; Gaston, qui ne cesse de me revenir à chaque croisée des chemins; finalement tous les professeurs, étudiants et amis qui, de près ou de loin, ont formé ce cercle mouvant et rassurant autour de moi.

INTRODUCTION

Le paradoxe pragmatique de
l'utopie : l'agonique de l'énoncé
et de l'énonciation chez Platon,
More et Zamiatine

«D'où notre investigation prend-elle son importance, puisqu'elle ne semble que détruire tout ce qui est intéressant, c'est-à-dire tout ce qui est grand et important? (Pour ainsi dire tous les édifices; en ne laissant subsister que des débris de pierres et gravats.) Mais ce ne sont que des châteaux de cartes que nous détruisons, et nous dégageons le fondement du langage sur lequel ils se dressaient.»

Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*.

Le paradoxe pragmatique de l'utopie : l'agonique de l'énoncé et de l'énonciation chez Platon, More et Zamiatine

La tentation est grande de traiter l'utopie historiquement, comme le fruit d'une période déjà terminée, précisément délimitée, d'en faire un genre littéraire auquel on n'accorde même plus le demi-soupir de l'agonie, le dernier sursaut du mourant ¹. On croit pouvoir en retracer les grands moments avec toute la rigueur d'un regard rétrospectif, détaché, avec les yeux d'un bibliothécaire qui n'aurait qu'à relire, malgré sa fatigue, quelques rayons d'une très ancienne collection. On imagine cet esprit historien consacrant ses derniers jours à l'utopie, planté au coeur de ruines oniriques, exhibant des vêtements à la fois démodés et intemporels, apparemment un peu perdu au centre de ces vestiges d'une cité ancienne, et accouchant enfin d'une oeuvre de synthèse détaillée, concise, définitive, exhaustive. Pourtant cette histoire de l'utopie ne pourrait être qu'incomplète : l'utopie ne cesse de se métamorphoser ², tout comme cette idée d'ailleurs d'un savoir absolu et achevé qui dirigerait une telle entreprise et dont on ne sait encore comment se défaire.

L'utopie est singulièrement difficile à saisir car jusqu'à un certain point elle n'a pas de lieu propre, est elle-même *nulle part*, conformément à son étymologie, par sa faculté à se métamorphoser, à s'immiscer précisément partout. Et il vrai qu'elle revêt de nouvelles formes aujourd'hui, bien moins facilement repérables que les anciennes. Jusque dans les abîmes de la mémoire, elle se voile par sa fuite même, pour reprendre

¹ Ce chapitre reprend et complète une analyse pragmatique de l'énonciation utopique présentée dans le cadre du Congrès de l'ACFAS en mai 1998 à l'Université Laval.

² C'est ce qu'illustre parfaitement le travail de Gilles Lapouge, qui débusque les traces de l'utopie là où on ne les voyait plus : chez Colomb, Linné, Sade et Dostoïevski, mais aussi dans les monastères bénédictins, les bordels, le jeu d'échecs, les horloges. «*Ces remarques disent l'échec de l'utopie et sa métamorphose.*» Gilles LAPOUGE, *Utopie et civilisation*, Paris, Flammarion, coll. «Champs», 1978, p. 301.

les termes de Benjamin, d'une trace qui la rend incertaine, mystérieuse et pourtant pour une première fois tangible ³. C'est en effet grâce à sa prétendue disparition, sa soi-disant absence, qu'elle peut être plus facilement retracée aujourd'hui. C'est parce que l'utopie semble nous quitter qu'il est possible de la questionner. Et s'il est nécessaire de le faire aujourd'hui, c'est en raison de ce questionnement sur l'Histoire qui pénètre toute la modernité et dont le dernier avatar est cette condition dite «*postmoderne*», caractérisée par une sévère «*crise des récits*», une vague déferlante d'«*incrédulité à l'égard des métarécits*» ⁴. L'utopie présuppose toujours une certaine conception de l'histoire et les nombreuses formes qu'emprunte celle-ci à travers les âges ne manquent jamais de redéfinir l'utopie. Aujourd'hui, au cœur de cette crise supposée qui est aussi celle de la transcendance historique, celle des «*grandes orgues générales et séculaires, où s'exalte, d'après un latent clavier, l'orthodoxie*», selon le mot de Mallarmé ⁵, l'utopie offre un point de vue privilégié sur les soubresauts de notre rapport à la temporalité et à la transcendance.

Dans *Le même et l'autre*, Vincent Descombes suggérait au détour d'un survol de la philosophie française du XX^e siècle que c'est au moment où le devenir, et avec lui l'Histoire, était introduit dans la philosophie, secouant ainsi le règne des vérités intemporelles, que la question de l'énonciation pouvait enfin se poser, au point de devenir la condition de vérité du discours philosophique moderne ⁶. En effet, se

³ «*La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition du lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace nous nous approchons de la chose; avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous.*» Walter BENJAMIN, *Paris : Capitale du XIX^e siècle, Le livre des passages*, Paris, Les éditions du cerf, trad. de J. Lacoste, 1990, p. 464

⁴ Jean-François LYOTARD, *La condition postmoderne, Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, coll. «*Critique*», 1979, p. 9.

⁵ Stéphane MALLARMÉ, «*Crise de vers*», in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 363.

⁶ Descombes explique ainsi ce point majeur de la lecture de Hegel par Kojève au début du siècle : «*La question de l'énonciation est la question de la vérité des énoncés considérés du point de vue des conditions de leur énonciation. Un énoncé est "faux" si son énonciation peut-être démontrée impossible. C'est ainsi que le «Je suis Dieu», implicite dans la Logique de Hegel aussi bien que dans L'Éthique de Spinoza, est un énoncé qui se détruit lui-même, au même titre que les paradoxes*

demander comment une vérité intemporelle, extérieure à l'Histoire, peut se manifester dans le cours mouvementé du temps, c'est aussi se demander *qui* ou *ce qui* parle dans la voix du philosophe, c'est précisément questionner son énonciation. La littérature aussi, du moins dans sa forme narrative, est toujours aux prises avec ces questionnements sur l'énonciation sous les catégories narratologiques du mode et de la voix ⁷. Puisque l'utopie chevauche philosophie et littérature, il semble qu'elle ne puisse en aucune façon faire l'économie de ce questionnement sur sa prise de parole et sa mise en discours.

Pourtant, au cours du XX^e siècle, la majorité des critiques s'intéressant à l'utopie, y compris ceux qui l'abordent explicitement d'un point de vue littéraire, quoique rarement pragmatique, s'inspireront plus ou moins directement du texte fondateur de Engels, *Socialisme utopique et socialisme scientifique*, et respecteront contre toute attente la déclaration péremptoire de l'auteur, presque condescendante, selon laquelle une critique scientifique doit se refuser à l'étude de la dimension littéraire de l'utopie :

«Que des regrattiers livresques épluchent solennellement des fantaisies qui ne sont plus aujourd'hui que divertissantes; laissons-les faire valoir la supériorité de leur esprit posé en face de telles "folies". Nous préférons nous réjouir des germes d'idées de génies qui percent partout l'enveloppe fantastique et auxquels ces philistins sont aveugles.» ⁸

Accepter aujourd'hui, ludiquement, le rôle de «*regrattier livresque*», de «*philistin*», comme y oblige une analyse de l'énonciation, c'est avant tout interroger un des gestes fondateurs de la tradition utopique et, par un long détour de plusieurs siècles, mais

classiques du genre : "Je dors", "Je suis mort", etc.» Vincent DESCOMBES, *Le même et l'autre, quarante-cinq ans de philosophie française*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1979, p. 60. Il s'agit donc d'un paradoxe pragmatique analogue, nous le verrons, à celui de l'utopie, bien que ses conséquences soient tout autres.

⁷ Les travaux de Genette, encore fort influents, en sont le meilleur exemple; son analyse du «*discours du récit*» constitue précisément une description de la pragmatique narrative proustienne : Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1972.

⁸ Friedrich ENGELS, *Socialisme utopique et socialisme scientifique*, Paris, Éditions sociales, coll. «Classiques du marxisme», trad. de E. Bottigelli, 1971, p. 66.

encore retrouver les préoccupations d'une postmodernité en mal de projets, questionnant inlassablement la mise en discours des énoncés de la modernité. Dans un passage bien connu de *La république*⁹, Platon suggère par une métaphore de chercher la nature du juste et de l'injuste non pas dans l'individu, mais dans la cité. Il explique qu'il serait plus aisé – et plus précis – de lire, faute d'une vue assez perçante, des lettres tracées en gros caractères sur un grand espace que les mêmes lettres tracées en petits caractères sur un espace réduit. Les critiques de l'utopie demeureront dans la mouvance de ce geste : d'abord l'écriture, comme le laisse croire l'analogie de Platon, leur semblera transparente au point de paraître insignifiante; ensuite ils préféreront l'étude de la cité représentée à celle de ses modes de représentation; finalement ils délaisseront la problématique de la subjectivité individuelle au profit d'un questionnement à propos de la collectivité et de la communauté¹⁰. Il s'agit donc ici de retourner ce geste de part en part, comme un vêtement usé dont il faudrait refaire les coutures, et de scruter les plus petits caractères sur le plus petit espace — c'est-à-dire le texte et à travers lui la question de la subjectivité — avec la gageure qu'ils nous apprendront autant, sinon davantage, que les grands caractères.

Revenons un moment à Engels. En caricaturant, à très gros traits, on pourrait résumer *Socialisme utopique et socialisme scientifique* par ce lieu commun : non seulement les utopistes n'ont cure de la réalisation de leurs rêves, mais leurs utopies sont irréalisables. Ce qui est souligné ici, malgré l'apparente banalité du propos, c'est la béance séparant d'une part le monde intelligible ou fictif, peut-être chimérique, où se

⁹ PLATON, *La république*, Paris, Garnier-Flammarion, trad. de R. Baccou, 1966, p. 117.

¹⁰ Néanmoins, l'écriture sert ici, malgré sa transparence, de *passage* entre deux termes à première vue étrangers : l'individu et la société, c'est-à-dire ce que la modernité nommera sujet individuel et sujet collectif. On ne peut ici ne pas se souvenir de l'étude de Derrida sur l'écriture dans le *Phèdre* de Platon, où cette dernière est présentée en tant que *graphique* comme envers de la *logique* et la métaphoricité comme «*logique de la contamination et contamination de la logique*». Jacques DERRIDA, «La pharmacie de Platon», in PLATON, *Phèdre*, Paris, Garnier-Flammarion, 1989, p. 361.

donnerait à voir l'utopie, et d'autre part le monde sensible où on en cherche encore les moindres manifestations. Ce qui s'y laisse entendre enfin, et qui est plus important, c'est l'impossibilité pour l'utopie de penser les conditions de sa propre réalisation, l'incapacité à rendre compte de sa venue au monde, de l'instant fugitif et révolutionnaire à son origine. Mais cette vérité en voile pourtant une autre encore plus simple : la plupart des utopies ont connu au moins une matérialisation, du moins depuis Platon, celle de l'écriture, celle qui résulte de cette *praxis* narrative sans laquelle l'utopie n'aurait peut-être jamais vu le jour. Quand Engels affirme qu'«*on ne peut séparer la pensée d'une matière qui pense*»¹¹, il omet de remarquer cette lapalissade : nous n'aurions aucun indice de cette pensée sans sa matérialisation, sans un acte de langage présupposant un sujet et certaines conditions d'énonciation¹².

On répète ainsi, depuis Engels, que l'utopie ne sait penser l'acte qui la ferait venir au monde, c'est-à-dire qu'elle est transcendante, à la fois inatteignable et oppressive, étrangère à tout devenir. Mais l'utopie, à même ses caractères les plus infimes, ses caractères d'imprimerie, sait-elle rendre compte de son énonciation, de l'acte de langage par lequel elle nous est parvenue ou joue-t-elle au contraire le drame d'une parole sans origine, accentuant ainsi son caractère transcendant et la béance entre elle et la sphère de l'immanence? Selon quelles modalités s'établit non plus la prise de pouvoir, mais la

¹¹ ENGELS, *op. cit.*, p. 28

¹² On pourrait poser ici, même maladroitement, une analogie entre le matérialisme historique et la pragmatique de l'énonciation. La conception matérialiste de l'Histoire repose, on le sait, sur la thèse que la production, puis l'échange des produits, constituent le fondement de toute société et que, par la lutte des classes, l'Histoire s'en trouve modifiée au même rythme que les modes de production. La pragmatique de l'énonciation concentre de même son attention sur les produits de l'activité langagière, leur échange (entre locuteur et allocutaire) ainsi qu'aux «conditions de production» du discours. Par son intérêt pour la *praxis* et ses conditions, la pragmatique semble transposer, consciemment ou non, l'oeuvre du matérialisme dans autre champ, celui du langage. On remarquera encore que la critique des pragmaticiens à l'endroit de la tentative saussurienne pour exclure la parole et sa production de l'objet de la linguistique semble très proche des invectives marxistes à l'endroit des abstractions métaphysiques des philosophes.

prise de parole? ¹³ Ce qu'il s'agira de scruter ici, c'est cette tache aveugle dans l'argumentation de Engels, l'écriture, en montrant qu'elle est aussi, jusqu'à un certain point, la tache aveugle, du moins le talon d'Achille, l'élément immaîtrisable en quelque sorte, de l'utopie elle-même. La lecture de passages où l'énonciation est thématifiée devrait montrer que la question de l'écriture contient en germe, *a priori*, les apories et les limites du genre, apories et limites que les critiques de notre siècle ne cesseront de souligner, il va sans dire, *a posteriori*. Faute d'une analyse exhaustive de l'énonciation, certains courts passages de *La république* de Platon, de *L'utopie* de Thomas More et de *Nous autres* d'Evguéni Zamiatine permettront de voir que, de l'intérieur, un noyau autocritique se forme dans l'utopie, se manifestant par une agonie entre l'énoncé et l'énonciation, sous la forme de trois isotopies : la violence, la surdité et le solipsisme.

La république de Platon est un texte fort complexe qui déborde largement la tradition utopique. Évidemment, chez Platon, celui qui peut énoncer la cité idéale, c'est le philosophe. Tout le mythe de la caverne se veut l'explication du processus par lequel, depuis le monde des phénomènes, le philosophe s'élève jusqu'au monde intelligible, où se trouve la cité idéale, parmi les autres idées, puis, rebroussant chemin, revient parmi les siens. Chez Platon, c'est toute une théorie de la connaissance, centrée sur la dialectique, qui rend possible par le philosophe l'énonciation de l'utopie. Bien qu'elle soit légitimée théoriquement, cette énonciation n'en est pas moins problématique. Il suffit de relire les premières pages de *La république* pour le constater. Les premières lignes expriment par une surprenante mise en abyme un profond questionnement sur

¹³ Cette mise en parallèle du pouvoir et du discours doit beaucoup à *L'ordre du discours* de Foucault et au brillant ouvrage de Lyotard, *Le différend*.

les modalités discursives et énonciatives de l'utopie. À la suite de cérémonies religieuses au Pirée, Socrate et Glaucon retournent vers la ville et se voient contraints par Polémarque d'interrompre leur marche pour discuter avec lui. Évidemment, cette ville vers laquelle ils se dirigent, c'est Athènes; mais dans l'ordre du récit, c'est aussi la cité idéale que décrira sous peu Socrate. Donc, sur un plan spatial autant que narratif, Glaucon et Socrate se mettent en direction de la cité, mais doivent suspendre le cheminement à peine amorcé.

*«Vous m'avez l'air, Socrate, de vous en aller et de vous diriger vers la ville. – Tu ne conjectures pas mal, en effet, répondis-je. – Eh bien! reprit-il, vois-tu combien nous sommes? – Comment ne le verrais-je pas? – Ou bien donc, poursuivit-il, vous serez les plus forts, ou vous resterez ici. – N'y a-t-il pas, dis-je, une autre possibilité : vous persuader qu'il faut nous laisser partir? – Est-ce que vous pourriez, répondit-il, persuader des gens qui n'écoutent pas? – Nullement, dit Glaucon. – Donc, rendez-vous compte que nous ne vous écouterons pas.»*¹⁴

L'ouverture du dialogue problématise sous deux aspects le processus d'énonciation : d'abord, s'acheminer vers la cité idéale, tant spatialement que discursivement, implique un rapport de force et une certaine violence à même le discours; ensuite, persuader de la nécessité de se rendre à la cité idéale, c'est s'exposer au risque de parler à des sourds, de ne pas être entendu, voire de sombrer dans le solipsisme. Plus précisément encore, en mettant la persuasion au centre de cette discussion, Platon pose la question suivante : *comment dire le non-lieu?* Comment en effet faire entendre cette voix qui parle, peut-être depuis nulle part, du moins depuis un lieu incertain, à propos d'un «nulle part» idéal et paradigmatique?

Ce questionnement se voit encore accentué par le lieu même où se trouvent les interlocuteurs. Le choix du Pirée comme scène d'ouverture du dialogue n'est pas le fruit du hasard : le Pirée était le port d'Athènes, littéralement le lieu d'où l'on quitte la

¹⁴ PLATON, *op. cit.*, p. 75.

terme ferme; mais le Pirée était aussi l'oeuvre de l'architecte Hippiodamos de Milet, inventeur de la ville orthogonale et de son plan en damier, qui fut aussi un des premiers utopistes selon la plupart des spécialistes¹⁵. L'utopie de Platon s'énonce donc depuis un lieu déjà lié étroitement à l'utopie; le lieu de l'énonciation depuis lequel nous est livré le non-lieu de l'utopie est un lieu marqué fortement par un premier geste utopique; l'énonciation s'effectue donc, dans une certaine mesure, depuis un non-lieu.

La problématique de la violence, déjà évoquée, traverse avec grande force la totalité du dialogue à partir de la scène d'ouverture. C'est à chaque fois le discours de Socrate, donc celui du philosophe assurant l'énonciation de la cité idéale, qui s'attirera les foudres de ses interlocuteurs. Dans le premier livre, la violence resurgira de proche en proche par la figure insolente de Thrasymaque : *«tel une bête fauve, il s'élança vers nous comme pour nous déchirer»*, relatera Socrate¹⁶. Excédé, il reviendra à la charge : *«Que ferais-je encore? Faut-il que je prenne mes arguments et te les enfonce dans la tête?»*¹⁷. Plus encore, c'est Thrasymaque qui se fera l'avocat de la violence en posant au coeur de la discussion que *«le juste n'est autre que l'avantageux au plus fort»*¹⁸. Plus loin, au cinquième livre, lorsque Socrate affirme qu'une cité telle qu'il l'a décrite ne peut se réaliser *«tant que les philosophes ne seront pas rois dans les cités»*, la violence réapparaît, cette fois dans la bouche de Glaucon. Il avertit Socrate que de tels propos risquent de choquer et qu'il doit s'attendre *«à voir beaucoup de gens [...], saisissant la première arme à leur portée, fondre sur [lui] de toutes leurs forces»*¹⁹. Finalement le discours même de Socrate reconnaîtra l'inévitable de cette

¹⁵ Aristote, dans la *Politique*, écrira : *«Hippiodamos, fils d'Euryphon, citoyen de Milet – celui qui inventa le tracé géométrique des villes et découpa le Pirée en damier [...] – est le premier qui, sans être homme d'État, entreprit de traiter de la meilleure constitution.»* ARISTOTE, *Politique*, Paris, Les Belles-lettres, trad. de J. Aubonnet, 1960, p. 73.

¹⁶ PLATON, *op. cit.*, p. 85.

¹⁷ PLATON, *op. cit.*, p. 93.

¹⁸ PLATON, *op. cit.*, p. 87.

¹⁹ PLATON, *op. cit.*, p. 229.

violence : il expliquera par un court récit qu'un philosophe dans la cité est pareil à un pilote sur un bateau, «*un peu sourd, un peu myope*», toujours en proie à la violence des matelots qui ne comprennent ni les fonctions de leur capitaine ni les connaissances qu'elles requièrent²⁰. Même le mythe de la caverne, qui explique comment le philosophe peut accéder à l'idée de la république puis en venir à l'énoncer, ne pourra se défaire d'une certaine violence, depuis les chaînes dont il faudra se défaire et l'aveuglement de la lumière du soleil à la sortie de la caverne, jusqu'au pénible retour à l'obscurité où les hommes couvriront de ridicule le philosophe qui ne verra que très mal les ombres par sa vue troublée.

Si l'énonciation de la cité idéale est rendue possible chez Platon par sa théorie de la connaissance, il n'en reste pas moins qu'au plan narratif elle semble d'une grande précarité. Platon laisse entendre en filigrane du dialogue que les allocutaires peuvent très bien ne pas écouter, que le locuteur risque à chaque instant la cécité et le solipsisme, que le discours de ce dernier doit manoeuvrer au sein d'une violence éminemment en contraste avec la mesure et la tempérance souhaitée pour la république²¹. C'est sur ces quelques points que se laisse déjà voir une agonie entre l'énoncé utopique d'une vérité éternelle et paisible et son énonciation turbulente, toujours sujette à la violence, l'énonciation créant en creux dans l'énoncé un espace dystopique.

²⁰ PLATON, *op. cit.*, p. 246.

²¹ On pensera ici encore aux propos de Derrida, dans son commentaire du *Phèdre*, qui distingue le *logos* comme fils vivant d'avoir un père vivant et le *graphein* comme orphelin parricide ne reconnaissant plus ses origines, associant précisément l'écriture et la violence. DERRIDA, *op. cit.*, p. 356.

La problématisation de l'énonciation se complexifie dans *L'utopie* de Thomas More puisque celle-ci thématise explicitement l'écriture et qu'elle repose sur une architecture énonciative à plusieurs niveaux. Le texte de More permet de distinguer trois plans d'énonciation. Le premier est celui de Thomas More, auteur, juriste et homme politique anglais sous Henri VIII, en relation avec les grands humanistes continentaux de l'époque. Ce premier plan est celui des *parerga*, documents parallèles accompagnant les deux livres de *L'utopie* et sa préface. On y trouve au fil des éditions une série de lettres (dont les noms croisent, outre More, Pierre Gilles, Érasme, Jérôme Busleiden et Guillaume Budé), une carte de l'île d'Utopie, un alphabet utopien, ainsi que des hommages à l'auteur en vers. Cet ensemble, majoritairement épistolaire, a bien sûr une vertu publicitaire, assurant la qualité de l'ouvrage par l'avis de quelques grands lettrés de l'époque, mais il constitue aussi un véritable «*déploiement rhizomatique*» : les *parerga* s'ouvrent depuis une communauté savante, puis s'avancent métonymiquement vers le lectorat à venir, assurant ainsi un espace tant pour la diffusion que pour la réception du texte, témoignant des circonstances de l'énonciation, c'est-à-dire autant de la situation du locuteur (et de sa communauté) que des allocutaires potentiels²². Cet appareil paratextuel semble une stratégie pour rétablir par un réseau de «*renvois pluriels*» l'équilibre mis en danger par l'énonciation à même le récit²³. C'est au deuxième plan de l'énonciation que se présente pour une première fois le déséquilibre.

Dans la préface dédiée à Pierre Gilles, «Thomas More», en tant que narrateur-personnage, présente son «*petit livre sur la république d'Utopie*» comme le compte-

²² Ces remarques ont été suggérées par Micheline Cambron du département d'études françaises de l'Université de Montréal dans une communication, non publiée, sur la fonction de l'épistolaire et des *parerga* dans l'ouvrage de More.

²³ Ces «*renvois pluriels*», l'expression est de Marin, produisent aussi un puissant effet de réel : «*Tout un réseau d'indices et de signaux sont ainsi disposés pour ancrer le récit dans l'histoire, pour faire de ce récit le fragment détaché d'un autre récit non dit, extérieur au livre que nous lisons, mais dont la présence, fragmentaire dans ces pages, les valide comme pur et simple exposé des faits passés, comme recueil et inscription de ces faits.*» Louis MARIN, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1973, pp. 60-61.

rendu simple et dépourvu d'effets rhétoriques du discours de Raphaël Hythlodée, compagnon de voyage d'Amerigo Vespucci. Pourtant dès la préface (elle aussi empruntant une forme épistolaire), l'écriture s'offre comme un excédent difficilement assimilable à l'ordre du monde : *«Je passe presque toute la journée dehors, occupé des autres. Je donne aux miens le reste de mon temps. Ce que je garde pour moi, c'est-à-dire pour les lettres, n'est rien.»*²⁴ Les occupations de l'énonciateur l'éloignent de ce travail d'écriture et confinent ce dernier aux interstices du temps, aux failles d'un horaire surchargé : *«Tout cela mange le jour, le mois, l'année. Quand arriver à écrire?»*²⁵

Cette difficulté temporelle à énoncer l'utopie est redoublée dans le premier livre par un troisième plan d'énonciation, celui dans lequel Raphaël Hythlodée occupe le rôle de locuteur avant de devenir narrateur du deuxième livre. More réitère à plusieurs reprises son invitation à Raphaël à partager sa découverte avec les rois en citant Platon, qui fonde le bonheur des États sur la présence des philosophes à la cour. Raphaël soutient de diverses façons que son avis ne serait de toute façon pas entendu : *«ne comprenez-vous pas que je serais aussitôt en situation d'être chassé sur-le-champ ou traité comme un bouffon?»*²⁶ ; *«de quelle humeur, mon cher More, pensez-vous que ce discours serait écouté?»*²⁷. Raphaël en vient d'ailleurs presque à convaincre More de laisser tomber la discussion sur l'île d'Utopie, réinvestissant d'une nouvelle actualité l'isotopie de la surdité déjà rencontrée chez Platon :

«Si je venais donner cet exemple et d'autres du même genre à des hommes que tout porte du côté opposé, ne serait-ce pas conter une histoire à des sourds? – À des sourds surdissimes, assurément, dis-je, et cela n'aurait rien d'étonnant. À vrai dire, je ne vois pas l'utilité de tenir de tels

²⁴ Thomas MORE, *L'utopie*, Paris, Garnier-Flammarion, trad. de M. Delcourt, 1987, p. 74.

²⁵ MORE, *op. cit.*, p. 75.

²⁶ MORE, *op. cit.*, p. 116.

²⁷ MORE, *op. cit.*, p. 119.

*discours, de donner de tels conseils quand on est sûr qu'ils ne trouveront aucun écho.»*²⁸

Dans un dernier effort de légitimation, More réaffirme l'importance de la présence de Raphaël et de la philosophie auprès des princes : *«on ne renonce pas à sauver le navire dans la tempête parce qu'on ne saurait empêcher le vent de souffler.»*²⁹ La métaphore du navire et du capitaine, déjà présente chez Platon, est une autre isotopie reliée à l'énonciation de l'utopie et à la violence qu'elle implique car elle illustre parfaitement la difficulté de mener l'équipage à bon port, pragmatiquement de donner une certaine force illocutoire au discours. Les conditions de l'énonciation de l'utopie sont elle-même tempétueuses, voire intempestives, la voix risquant toujours de se perdre dans la violence d'une tempête, de ne plus se rendre aux oreilles des matelots³⁰.

Enfin, on remarquera que le deuxième livre, celui décrivant l'île d'Utopie, est sur un premier plan énonciatif un récit écrit par More comme auteur, sur un deuxième plan un compte-rendu rédigé par More comme narrateur et personnage de la fiction, et finalement sur un troisième plan le discours prononcé par Raphaël Hythlodée et dont le destinataire n'est autre que More lui-même. L'enchevêtrement des plans, ici, plutôt que d'ouvrir le texte à la manière des lettres accompagnant les premières éditions, le referme sur une subjectivité monadique en contraste évident avec les valeurs communautaires et collectives de l'énoncé. C'est par ce paradoxe et ces trois isotopies, présentes tant chez More que chez Platon, que se forme un noeud dystopique au coeur de l'utopie, faisant

²⁸ MORE, *op. cit.*, p. 125.

²⁹ MORE, *op. cit.*, p. 126.

³⁰ Le risque que la voix se perde se trouve même actualisé par l'anecdote que relate Pierre Gilles dans une lettre à Jérôme Busleiden : *«Quant à la situation de l'île, détail qui tracasse More, elle n'a pas du tout été passée sous silence par Raphaël [...]. Mais, je ne sais pas bien comment, un malencontreux incident nous a privés l'un et l'autre de ce renseignement. En effet, alors que Raphaël abordait ce sujet, l'un des serviteurs s'approcha de More pour lui dire je ne sais quoi à l'oreille, et, pour moi, alors que j'étais d'autant plus attentif à écouter, quelqu'un de la compagnie, qui avait sans doute pris froid au cours du voyage en mer, toussa assez bruyamment et couvrit quelques mots de notre interlocuteur.»* Ces lettres sont reproduites dans l'édition d'André Prévost : Thomas MORE, *L'utopie*, Paris, Nouvelles Éditions Mame, trad. de A. Prévost, 1978, pp. 338-341.

mentir le lieu de bonheur, l'eu-topos, qu'elle prétend être et venant, d'une certaine façon, la remettre en question.

C'est en partie sur ces quelques considérations à propos de l'énonciation que semble se fonder la première véritable dystopie ou anti-utopie, qui influencera tant *1984* de Orwell que *Brave New World* de Huxley. La critique que mène Evguéni Zamiatine dans son roman *Nous autres* contre les utopies peut être lue aujourd'hui comme un des textes majeurs non seulement au sein de la tradition utopique mais aussi dans la lignée des critiques de l'utopie. Ce qui m'intéresse ici – bien que son roman ne se résume pas à cela – c'est l'utilisation que fait Zamiatine de ce noeud dystopique que nous avons identifié dans l'énonciation des utopies de Platon et More.

D'abord l'auteur situe son narrateur et protagoniste, D-503, dans un monde, l'État unique, ressemblant étrangement aux utopies de Platon et More : on y retrouve une organisation rigide du temps, réglé à la minute près par les Tables des heures, une idéologie de la transparence (les habitants vivent dans des appartements de verre), un ordre immuable régi par les mathématiques et la géométrie (les citoyens portent des numéros, les formes parfaites de la sphère et du cercle y sont partout), une idéologie collectiviste (les citoyens sont «*fondus en un seul corps aux millions de mains*»), une conception du bonheur fondé sur la rationalité (que Zamiatine nomme, non sans ironie, le «*joug bienfaisant de la raison*»), et finalement la mise en commun des femmes et des enfants. C'est à l'occasion du lancement de l'Intégral, vaisseau spatial dont il est l'ingénieur, que D-503 s'engage dans un projet d'écriture : ses notes s'envoleront avec l'Intégral et témoigneront à l'univers du bonheur de l'État unique. Le roman qui se présente comme une suite de 40 notes rédigées par D-503 débute sur cette phrase : «*Je*

ne fais que transcrire, mot pour mot, ce que publie ce matin le Journal National». Suit la transcription d'un avis public invitant les numéros à «*composer des traités, des poèmes, des proclamations, des odes, etc., pour célébrer la beauté et la grandeur de l'État unique*»³¹. D-503 explique ainsi la nature de son projet d'écriture : «*Je m'efforcerai d'écrire ce que je vois, je pense, ou, plus exactement ce que nous autres nous pensons (précisément : nous autres, et NOUS AUTRES sera le titre de ces notes).*»³² Dès la première page, c'est explicitement la difficulté pour un sujet individuel de prétendre à une expression collective qui se dévoile. L'écriture devient donc l'expérience et la mise à l'épreuve de la subjectivité. D-503, poursuivi par les Gardiens de l'ordre, refusera de détruire son manuscrit, car ce serait se détruire aussi, anéantir sa propre subjectivité :

*«Cacher mon manuscrit? Mais où? Tout est en verre. Le brûler? Mais cela serait vu du corridor et des chambres voisines. Et puis je ne pourrai, je n'aurai pas la force de détruire la plus douloureuse et peut-être la plus précieuse partie de moi-même.»*³³

D-503 remarque encore :

*«J'écris ceci les joues en feu. Ce que j'éprouve est sans doute comparable à ce qu'éprouve une femme lorsque, pour la première fois, elle perçoit en elle les pulsations d'un être nouveau chétif et aveugle. C'est moi et en même temps ce n'est pas moi.»*³⁴

Le sujet s'affirmant dans ces notes se découvre donc, par l'écriture, brisé, clivé; il ne cesse de réitérer, comme malgré lui, sa propre duplicité, écartelé qu'il est entre deux corps incommensurables, le «Nous» et le «je», ainsi qu'entre l'homme nouveau et le sauvage qu'il incarne tout à la fois : «*Je restai seul, ou plutôt en tête à tête avec cet autre*

³¹ Evguéni ZAMIATINE, *Nous Autres*, Paris, Gallimard, coll. «L'imaginaire», trad. de B. Cauvet-Duhamel, 1979, p. 15.

³² ZAMIATINE, *op. cit.*, p. 16.

³³ ZAMIATINE, *op. cit.*, p. 170.

³⁴ ZAMIATINE, *op. cit.*, p. 16.

*moi.»*³⁵ Peu à peu, par son écriture, il en viendra ainsi à s'exclure de la collectivité, alors qu'il cherchait à en faire la louange. De page en page, le «je» exposera de plus près sa rupture avec l'ordre du «Nous» : *«C'était, à la vérité, un spectacle contre nature : imaginez un doigt séparé de la main, de l'ensemble, qui courait par petits sauts, courbé en deux, le long d'un trottoir de verre. Ce doigt, c'est moi.»*³⁶

La fragmentation que découvre en lui D-503 s'exprime par une imagerie corporelle. Face au corps social unifié, total et sans excédent, le corps individuel paraît non seulement clivé, mais irrémédiablement morcelé, voire fétichisé, dans l'écriture et par l'écriture. Mais le corps social finira par subir le même traitement : les autres personnages ne se laisseront plus reconnaître dans les notes du narrateur que par leurs «*ouïes roses*» (la contrôleuse), leurs «*lèvres de nègre*» (le poète R-13), leurs «*dents pointues*» (I-330) ou leurs «*plis au poignet*» (O-90). C'est ainsi par la matérialité de l'écriture que D-503 dissémine peu à peu, non seulement son propre corps, mais le corps social, qu'il le réduit littéralement en pièces.

Plus le projet d'écriture prend forme, plus la métaphore de l'écriture se fait insistante. Après un moment de rage, il note : *«C'était comme si les lettres précises et noires qui couvrent cette page se tordaient brusquement, chacune se sauvant de son côté, en ne laissant que des débris de mots.»*³⁷ De même, le matin où le Mur séparant l'État Unique du monde sauvage est brisé par les forces révolutionnaires, le désordre et la fébrilité de la foule prennent eux-mêmes l'image de l'écriture : *«Dans l'ascenseur et les escaliers on entendait des pas, des fragments de phrases comme celles qu'on lit sur les morceaux d'une lettre déchirée et jetée au vent...»*³⁸ L'écriture permet au narrateur non

³⁵ ZAMIATINE, *op. cit.*, p. 73.

³⁶ ZAMIATINE, *op. cit.*, p. 111.

³⁷ ZAMIATINE, *op. cit.*, p. 206.

³⁸ ZAMIATINE, *op. cit.*, p. 215.

seulement de décrire l'expérience, mais de présenter l'impossible représentation rationnelle de la fracture, du désordre et de la perte. Plus le renversement de l'État unique semble imminent, plus sont délaissées les métaphores mathématiques au profit des métaphores scripturaires. L'opposition à l'État unique n'a pas, semble-t-il, de meilleure illustration que l'écriture, parce que l'écriture symbolise, selon toute vraisemblance, ce que ne peut totalement contrôler l'utopie, ce qui réduit à néant ses prétentions d'unité, de totalité et de transparence.

Platon, More et Zamiatine soulignent donc, intentionnellement ou non, la nature profondément problématique de l'énonciation de l'utopie. Mais pourquoi une telle méfiance, peut-on se demander, envers l'acte de langage par lequel l'utopie vient au monde? Comment interpréter les trois isotopies que nous avons distinguées chez Platon et More, le solipsisme, la surdité et la violence? Il faudrait d'abord se rappeler du sort que réservent les fondateurs de *La république* aux poètes imitateurs : ils seront couverts de bandelettes, comme des dieux, mais souffriront l'exil. Ce qu'il faut remarquer ici, c'est le geste éminemment paradoxal du philosophe : pour bannir les poètes, il doit d'abord se faire poète; pour interdire toute nouvelle création et inviter plutôt à l'imitation, il doit lui-même créer – quitte à se condamner par la suite. Et comme en écho à ce passage, More établit encore qu'en Utopie «*discuter des intérêts publics en dehors du sénat et des assemblées constituées est passible de la peine capitale*»³⁹. Ainsi, sur l'île d'Utopie, le geste de l'utopiste serait interdit et lui coûterait la vie. *L'utopie exclut donc toute autre utopie, son énonciation condamne au silence toute autre énonciation.* Et dans ce geste, c'est une violence qui est faite au discours,

³⁹ MORE, *op. cit.*, p. 146

c'est au solipsisme qu'on condamne les futurs énonciateurs, c'est à la surdité qu'on oblige leurs allocutaires.

Mais pourquoi depuis l'utopie l'énonciation d'une nouvelle utopie serait-elle problématique? Zamiatine nous ouvrira la voie. Le narrateur de *Nous autres* écrit dans ses notes :

*«J'espère que vous ne me jugerez pas trop sévèrement, vous comprendrez qu'il m'est plus difficile d'écrire qu'il ne l'a jamais été pour aucun auteur au cours de toute l'histoire de l'humanité. Les uns écrivent pour leur contemporain, les autres pour leur descendants, mais personne n'a encore jamais écrit pour ses prédécesseurs éloignés et sauvages.»*⁴⁰

Dans l'indulgence sollicitée par cette note se cachent deux observations. Premièrement, bien que D-503 veuille écrire au nom de la collectivité, de l'État unique, c'est lui qui sera jugé, c'est lui qui fera face à toute l'histoire de l'humanité. L'énonciation, présente dans l'énoncé malgré les intentions initiales de l'énonciateur, demeurera intrinsèquement liée à sa subjectivité. Deuxièmement, le narrateur avoue dans ce passage écrire depuis cette finalité que l'utopie assigne à l'Histoire et en souligne la difficulté, voire l'impossibilité. En effet, puisque l'utopie se donne explicitement chez Platon et More comme un paradigme, elle se pose à la fois comme origine et comme finalité de toutes les cités. Cette même notion de *télos* est critiquée parce que le monde idéal se trouve ainsi rejeté hors du temps, dans une sphère où littéralement *plus rien n'arrive*, dans un monde après lequel il n'y a plus d'Histoire, et qu'il se révèle en même temps totalement hors de portée⁴¹. Comment est-il possible d'écrire depuis la

⁴⁰ ZAMIATINE, *op. cit.*, p. 35.

⁴¹ Stéphane Moses, dans *L'Ange de l'histoire*, critique avec plus de précision que nous pouvons le faire ici la conception historique véhiculée par l'utopie. Il en trouve l'origine chez les philosophes du XVIII^e siècle pour qui l'histoire est un processus orienté vers un accomplissement final selon un vecteur de progrès continu. Cette conception, culminant chez Hegel, suppose un principe immanent, une certaine Raison historique guidant de l'intérieur et téléologiquement le déroulement de l'histoire. Cette idée même d'un télos n'est pas sans faille : la sclérose du temps semble inévitable dès lors que l'initiative humaine est réduite au rôle de moyen au service d'une fin le dépassant infiniment. L'Histoire, incontournable, homogène et unidirectionnelle, ne peut qu'advenir avec ou sans l'homme. *«L'utopie une fois définie comme idéal asymptotique, c'est-à-dire inatteignable, se dissout en pure*

fin de l'Histoire sans la remettre en branle? On le voit, le refus de l'événementialité qui caractérise l'utopie, précisément parce qu'elle se veut la fin de l'Histoire, place l'énonciateur dans une situation intenable; D-503 note encore : *«l'idéal, c'est clair, sera atteint lorsque rien n'arrivera plus»*⁴². L'avènement de l'écriture ne peut être vu que comme événement, acte de langage, donc comme subversion aux yeux des autorités, réintroduction de l'Histoire là où on l'avait bannie.

C'est donc que l'énonciation vient miner les prétentions du non-lieu véhiculées par l'énoncé au moins sur trois plans. Au plan de la connaissance, l'utopie ne serait plus ce toujours-déjà-là, cette vérité intemporelle, cet archétype de toutes les cités, si on pouvait y énoncer un autre monde idéal, si on pouvait reculer d'un cran, et encore d'un cran, et trouver toujours une autre vérité plus profonde, plus fondamentale, une autre utopie, toujours plus loin. Au plan de la temporalité, on le sait, l'utopie ne serait plus la finalité de l'Histoire, puisque dans son espace même on en appellerait une autre. Au plan politique, les valeurs collectives et communautaires se verraient remises en question par l'acte même d'une énonciation individuelle : un sujet se serait alors défait du groupe pour parler d'un ailleurs plus heureux, où lui du moins, même s'il était seul à le croire, serait plus heureux.

On comprend mieux pourquoi l'utopie ne peut concevoir une autre utopie, mais aussi pourquoi sa propre énonciation apparaît comme un excédent, presque comme un déchet. L'énonciation agit, semble-t-il, autant chez More que chez Platon, bien qu'elle soit thématifiée, comme élément immaîtrisable et inassimilable – en quelque sorte

abstraction et ne suscite plus que le découragement [...]; la conception de l'utopie comme "tâche infinie" se retourne ici contre elle-même; la notion d'un temps indéfiniment prolongeable, c'est-à-dire d'un temps sans fin, exclut a priori l'idée qu'un jour le monde atteigne son achèvement.» Stéphane MOSES, *L'Ange de l'histoire, Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Seuil, coll. «La couleur des idées», 1992, p. 14.

⁴² ZAMIATINE, *op. cit.*, p. 36.

comme un supplément. Mais la condamnation de l'énonciation, sous la forme du bannissement des poètes ou de la mise à mort des sujets coupables d'avoir discuté de politique hors des institutions, ne mène à rien de meilleur. Même la condamnation ne sait éviter les paradoxes puisqu'elle a pour corrélat le risque de la violence, de la surdité et du solipsisme, trois éléments en porte-à-faux avec les prétentions utopiques. Cette voix qui risque de se perdre, de s'évanouir en silence ou en solipsisme questionne au plan de la connaissance la possibilité même de transmettre une idée telle que la cité idéale. L'interdiction de l'acte de langage met en doute, au plan de la temporalité, la possibilité de concevoir l'événementialité dans l'Histoire, de modifier son cours et ainsi d'instaurer le régime politique et social que propose l'utopie. Finalement, au plan politique, ce repli sur soi qu'illustrent les thèmes de la surdité et du solipsisme pose des questions éthiques liées à la possibilité même de l'intersubjectivité, ainsi qu'aux modalités selon lesquelles s'accordent le sujet collectif et les sujets individuels. La condamnation ne réussit donc pas à contrôler son objet (l'énonciation), puisqu'elle doit elle-même s'énoncer. C'est à une impasse que mène cette agonique. En quelque sorte, on pourrait dire que *le discours utopique est un discours intenable*, un discours qu'il est impossible d'énoncer sans paradoxe pragmatique ⁴³.

⁴³ Alors que l'on trouve dans presque tout texte littéraire une tendance à la réflexivité par des mises en abyme plus ou moins directes de l'acte d'énonciation, souvent à des fins de légitimation, toute réflexivité, et par le fait même toute légitimation pragmatique de l'énonciation, est proscrite dans ces utopies. On pourrait voir là une ironie, conformément à une certaine épistémologie utopique, toute entière exprimée par l'étymologie même du terme *utopie* : non-lieu, aussi bien dire vérité du mensonge, affirmation par la négation. L'utopie serait alors utopique précisément par l'impossibilité d'être énoncée. Néanmoins, il me semble que c'est alors s'enfoncer dans un cul de sac et refuser à l'utopie toute valeur politique, cognitive ou autre. Sur la réflexivité et les stratégies de légitimation en littérature : Dominique MAINGUENEAU *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, pp. 163-184; Lucien DALLENBACH, *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1977; sur les paradoxes pragmatiques : François RÉCANATI, *Énonciation et transparence*, Paris, Seuil, coll. «L'ordre philosophique», 1979, pp. 195-207.

Avant de conclure, il est nécessaire d'esquisser la réponse que laisse entrevoir Zamiatine à ce paradoxe, car l'auteur de *Nous autres* est loin de refuser toute forme de pensée utopique. Au contraire, il écrit en 1923 dans un essai intitulé «Littérature, révolution, entropie» : «*La littérature vivante ne vit pas à l'heure d'hier ni à celle d'aujourd'hui, mais à celle de demain.*»⁴⁴ Un an plus tôt : «*Le rôle organisateur de l'art, c'est de contaminer, de bouleverser le lecteur par le pathos et l'ironie [...]. Pour bouleverser, l'artiste doit parler non des moyens, mais du but, du grand dessein vers lequel l'humanité est en marche.*»⁴⁵ Mais ce but n'est pas la société sans classe, ni une quelconque synthèse finale, mais une lutte contre l'«*entropie*», lutte qui prend la forme d'«*une spirale sans fin*» ou encore, image superbe, d'«*un escalier en colimaçon dans la tour de Babel*», c'est-à-dire d'une marche dialectique sans terme, se relançant elle-même toujours plus avant. L'art pour Zamiatine doit remplir une fonction utopique – tout entier tendu vers la prochaine phase – mais ne peut, au risque de sa propre mort, concevoir ce point comme une fin, un achèvement, un terme.

On dira que Zamiatine oppose à l'utopie un autre terme : l'atopie. Barthes, qui fera un grand usage de cette même notion, décrit l'atopie ainsi : «*c'est une dérive, quelque chose qui est à la fois révolutionnaire et asocial et ne peut être pris en charge par aucune collectivité, aucune mentalité*»⁴⁶; ailleurs il affirme jouer la «*doctrine intérieure*» de l'atopie, de «*l'habitable en dérive*», précisément contre l'utopie : «*l'utopie est réactive, tactique, littéraire, elle procède du sens et le fait marcher*»⁴⁷. Étymologiquement, l'utopie est un non-lieu localisé alors que l'atopie est un sans-lieu fuyant, ou encore un hors-lieu. En extrapolant, on peut affirmer que l'utopie est essentiellement descriptive

⁴⁴ Evguéni ZAMIATINE, *Le métier littéraire* suivi de *Cours sur la technique de la prose littéraire*, Lausanne, L'Âge d'homme, trad. de F. Monat, 1990, p. 152.

⁴⁵ ZAMIATINE, *op. cit.*, p. 113.

⁴⁶ PT, II, p. 1505.

⁴⁷ RB, III, p. 132.

et constative, elle se fige par adjectivation; l'atopie est performative et inachevable, elle cherche à se dire, puis à se redire disant. Si l'utopie rêve à la révolution, l'atopie rêve aux révolutions : elle s'oppose aux discours eschatologiques en ce qu'elle ne propose que le mouvement.

Déjà chez Platon et More, l'atopie est présente, précisément par l'énonciation : celle-ci est atopique, frappée d'une sentence d'exil par l'énoncé qu'elle supporte, se trouvant exclue, rejetée dans un lieu sans limites, où elle erre, se brise, se métamorphose sans cesse, au-delà des limites de la cité. Le sujet de cette énonciation se trouve lui aussi atopique, voire apatride, écartelé et disséminé par l'écriture, comme l'illustre le roman de Zamiatine. L'énonciation de l'énoncé s'effectue donc dans un état proche de la dérélition, en pièces détachées, dans la perte de la transcendance assurant la cohésion du sujet, mais Zamiatine semble voir là une force historique, un agent, un moteur. Et c'est précisément ce lieu intenable, parce que toujours différé, de la fuite permanente, du devenir indéfini, que les révolutionnaires du roman de Zamiatine tentent d'opposer à l'utopie.

L'art doit donc être utopique, mais l'utopie doit aussi, pour être valide, intégrer les leçons de l'art – c'est-à-dire l'atopie comme rupture et comme sublime. En réponse à «*l'éthique scientifique*» dont nous fait part le héros de *Nous autres* et qui renvoie à l'omniprésence chez Platon et More de l'arithmétique et de la géométrie, Zamiatine semble tendre vers une éthique «esthétique» ou «poétique» de l'utopie. Il s'agira donc de créer une utopie capable de rendre compte tant de son énonciation que de l'énonciation de nouvelles utopies, une utopie nomade et créatrice d'Histoire, sauvant le monde de la sclérose du temps. Le meilleur des mondes sera alors celui dans lequel il sera toujours possible d'en énoncer un autre, un monde dans lequel l'entropie de tout énoncé utopique sera toujours réchappé par l'énergie d'une nouvelle énonciation, un

monde où l'Histoire peut advenir par une suite de gestes toujours recommencée, toujours à recommencer.

On comprend dès lors qu'une telle utopie n'est plus la finalité de l'Histoire, son achèvement, mais bien sa possibilité même : elle ne saurait non plus se donner comme un modèle unique et clos d'une idéalité abstraite et dernière, mais bien comme la matrice même des changements de modèle ou de paradigme; elle agirait comme moteur de l'Histoire, non à la façon d'un métarécit proposant un objectif à l'humanité, mais comme inscription narrative des ruptures épistémologiques, des révolutions politiques ou sociales, de l'avènement de l'événementialité au coeur de l'immobilité souveraine des régimes, des langues, de la *doxa*, etc. Ainsi une telle utopie ne pourrait plus être décrite selon une simple opposition à deux termes (lieu/non-lieu) : elle se situerait essentiellement dans le passage toujours recommencé d'un lieu à son autre, car ce non-lieu, se sédimentant, se condensant en un lieu connu sinon commun, doit se trouver finalement renversé dans une autre structure topologique, dans un autre redéploiement du réel.

Puisqu'une telle utopie sera sans cesse à créer et à recréer, l'importance accordée à l'énonciation s'y trouvera logiquement justifiée : seule l'énonciation, laissant derrière elle constamment les traces de la production de l'énoncé, trahissant un point dans l'espace et le temps où elle est advenue, elle seule peut rendre compte de cette éthique axée sur le surgissement répété du meilleur des mondes. C'est enfin l'impossibilité de faire l'économie des dimensions politique et épistémologique du discours, même littéraire, que souligne avec perspicacité Zamiatine. Et cette éthique pragmatique est peut-être une des rares voies possibles de navigation sur les eaux agitées de notre postmodernité qui, même si elle se refuse à assigner une finalité à l'Histoire, ne saurait

s'empêcher de rêver à son mouvement et, d'abord et avant tout, à ses effets de ruptures.

L'oeuvre de Zamiatine, bien qu'elle suppose une toute autre conception de l'utopie que celles de Platon et More, n'en demeure pas moins essentiellement critique, plus près d'une entreprise de déconstruction des grandes utopies occidentales que de l'élaboration d'une utopie fidèle aux nouvelles exigences pragmatiques, historiques et éthiques sous-tendues par son roman. Zamiatine dénonce les «*utopies autoritaires ou de transcendance*», qui sont en effet majoritaires dans le corpus utopiques, mais refuse néanmoins de donner des exemples de ces «*utopies libertaires, révolutionnaires, immanentes*» pour reprendre la distinction heuristique établie par Deleuze et Guattari ⁴⁸.

Les prochains chapitres proposent la lecture de deux oeuvres, qui, depuis des espaces discursifs très éloignés, le socialisme français du XIX^e siècle et la critique littéraire des cinquante dernières années, semblent offrir des utopies acceptables à nos esprits désillusionnés et suspicieux. Ces deux études consacrées respectivement à Charles Fourier et Roland Barthes, réunies en un dyptique, se veulent le prolongement de l'analyse pragmatique mise en branle ici par un survol de trois textes fondateurs de la tradition utopique; elles prétendent en outre reconstituer la philosophie de l'Histoire qui gouverne ces oeuvres et les pratiques textuelles qui s'y rattachent. Ce que mettront en

⁴⁸ «*Ce qui compte n'est pas la prétendue distinction entre socialisme utopique et socialisme scientifique; ce sont plutôt les différents types d'utopie, la révolution étant l'un de ces types. Il y a toujours dans l'utopie (comme dans la philosophie) le risque d'une restauration de la transcendance, et parfois son orgueilleuse affirmation, si bien qu'il faut distinguer les utopies autoritaires ou de transcendance et les utopies libertaires, révolutionnaires, immanentes. Mais, justement, dire que la révolution est elle-même utopie d'immanence n'est pas dire que c'est un rêve, quelque chose qui ne se réalise pas ou qui ne se réalise qu'en se trahissant. Au contraire, c'est poser la révolution comme plan d'immanence, mouvement infini, survol absolu, mais en tant que ces traits se connectent avec ce qu'il y a de réel ici et maintenant [...] et relancent de nouvelles luttes chaque fois que la précédente est trahie.*» Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1991, p. 96.

relief les prochaines pages, ce sont les subtils jeux de langage, axés sur une spécularité interdite des utopies traditionnelles et un processus d'énonciation polyphonique, que les traités fouriéristes et la théorie barthésienne mettent en oeuvre afin de dépasser le paradoxe pragmatique des utopies canoniques et de retrouver la force d'espérance révolutionnaire tapie au sein du langage.

FOURIER

I. L'oeuvre du temps

II. L'opéra et le théâtre de
l'énonciation

«Plus de quatre mille barricades ont sillonné la ville pendant la révolution de Juillet. Lorsque Fourier cherche autour de lui un exemple de "travail non salarié mais passionné", le premier qu'il aperçoit est la construction des barricades.»

Walter Benjamin, «Le Paris du Second Empire chez Baudelaire».

«Lorsque la paix perpétuelle et l'unité universelle existeront sur le globe, on n'aura plus besoin de cet héroïsme civilisé qui consiste à piller, violer, ravager, incendier, massacrer. Il faudra substituer à cet héroïsme de destruction celui de production et d'enrichissement. Dès lors le titre de héros n'appartiendra qu'à ceux qui excelleront dans les sciences et les arts.»

Charles Fourier, *Le nouveau monde amoureux*.

I. L'oeuvre du temps

«C'est, parmi les civilisés, un plaisant préjugé que de croire qu'une planète qui a fait des créations n'en pourra pas faire d'autres. Autant vaudrait prétendre que celui qui a planté un verger n'en pourra pas planter un autre, ou qu'une femme qui a fait un enfant n'en pourra pas faire un second.»
Charles Fourier, *Le nouveau monde industriel et sociétaire.*

Il serait difficile de nier l'importance de l'Histoire dans l'oeuvre de Charles Fourier. Des traces de la Révolution de 1789 et de l'Empire s'y laissent découvrir aisément, une complexe cosmogonie décrit une à une les différentes périodes historiques et phases du genre humain, les notions de perfectibilité et de moteur historique chères à la réflexion des dix-huitième et dix-neuvième siècles y sont discutées et critiquées. Il paraît toutefois presque impossible de concilier sa conception de l'Histoire avec celles de ses contemporains ou des auteurs de la longue tradition utopique. Les grandes utopies de Platon, More ou même Marx décrivent des sociétés où littéralement *plus rien n'arrive*, rejetée hors de l'Histoire : la république platonicienne est immuable là-haut dans son ciel des idées; l'île d'Utopie se trouve isolée du monde, là-bas au-delà des mers, plongée dans une temporalité où les découvertes de Colomb côtoient l'Antiquité hellénique; la société sans classe, elle, aura dans un avenir sans cesse repoussé vaincu l'antagonisme qui constituait le principe moteur de son avènement et semble vouée à l'agonie. On imagine Fourier, dans un de ces cabinets de lecture qu'il fréquenta toute sa vie, lisant avec grande lassitude ces rêves immobiles. «Des vases clos et de l'eau morte», l'entendons-nous se murmurer. En réponse à cette paralysie du temps, l'utopie de Fourier met en branle une véritable frénésie historique.

Choisissant ses matériaux parmi les événements contemporains qui bouleversent la France, il bâtit de toute pièce une singulière conception de l'Histoire. La Révolution de

1789 et plus encore la Terreur, sur lesquelles il reviendra à de nombreuses reprises, font selon lui la preuve de l'échec de la «philosophomanie»¹ des Lumières : «*Il semble que la Nature se plaise à élever cette odieuse Société que pour le plaisir de l'abattre, pour lui prouver, par une chute cent fois réitérée, l'absurdité des sciences qui la dirigent.*»² Cet échec dont il se réjouit à chaque page sonne le glas de la Civilisation, qui n'est plus qu'«*un fléau passager*», «*une maladie temporaire*»³, et annonce un nouveau monde. Pétri de fascination et d'effroi, dégoûté par tant de massacres mais exalté par la fièvre d'innovations, il s'écrie : «*le volcan ouvert en 1789 par la philosophie n'est qu'à sa première éruption*»⁴. La Révolution ouvre dans le temps la faille qui permet de penser le surgissement de l'utopie.

On sait encore qu'il s'intéressa à la stratégie militaire avec tant de passion qu'il publia des articles sur la politique étrangère dans les journaux de Lyon et tenta même à plusieurs reprises d'entrer en communication avec Napoléon. Ses lettres, saisies par la police, n'atteindront jamais leur destinataire. Fourier écrit en 1803 au Grand Juge Régnier, le priant de transmettre une copie de sa lettre à Bonaparte, se présentant comme «*l'inventeur du calcul mathématique des Destinées*» et suggérant l'analogie entre la découverte de l'un et la conquête de l'autre : «*Le vainqueur du destin ne craint rien sous le règne du vainqueur de la fortune.*»⁵ En 1814, il récidive par l'entremise du général de Bonaparte : «*Je voudrais faire à l'ex-Empereur une communication de la plus haute importance [sur] une découverte dont je lui réserverais l'exécution et qui lui rendrait beaucoup plus qu'il n'a perdu.*»⁶ Fourier invoque dans plusieurs de ses écrits

¹ NMA, p. 490.

² TQM, p. 281.

³ TQM, p. 16.

⁴ TQM, p. 279.

⁵ Cité dans : Émile LEHOUCK, *Vie de Charles Fourier, L'homme dans sa vérité*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. «Méditations», 1978, p. 106.

⁶ LEHOUCK, *op. cit.*, p. 141.

«le nouvel Hercule» devant abattre l'hydre de la Civilisation, capable d'«élever l'Harmonie universelle sur les ruines»⁷. Il rappelle à l'occasion l'anecdote selon laquelle l'Empereur avait fait frapper à Moscou une médaille sur laquelle était inscrite cette devise : «Dieu au ciel et Napoléon sur la terre» :

«L'intention de monarchie universelle, décelée par cette médaille est ce qu'il y a de plus sensé dans les vues de Bonaparte. Chaque harmonien, femme ou homme, sera élevé dès l'enfance à ambitionner l'empire du monde, on regardera comme pauvre sujet, eunuque politique, celui ou celle qui inclinera à se contenter d'une souveraineté subalterne comme le trône de France.»⁸

On comprend la fascination qu'exerce Bonaparte sur Fourier à son appel : «L'objet urgent est d'organiser le globe...»⁹, fascination qui se manifeste dans une foule d'allusions dispersées ici et là dans l'oeuvre : «Jamais homme, depuis l'existence des sociétés, n'a eu mieux que Bonaparte les moyens de conquérir et conserver le sceptre du monde. Il y serait parvenu s'il n'eût été rapetissé par l'esprit français.»¹⁰ Il racontera même après coup que c'est en 1799, année où Napoléon prend le pouvoir, qu'il découvre lui-même l'unité universelle, fondement de sa théorie. Là où la Révolution signifiait la possibilité de rompre l'ordre des choses, l'Empire ouvre la pensée à la possibilité de reconfigurer le globe, de réagencer le temps et l'espace.

La Révolution et l'Empire constituent en effet les éléments fondateurs de sa conception de l'Histoire : le premier introduit une pensée de la rupture, une possibilité de discontinuité historique renversant le cours même du temps; le second réintroduit, après l'état d'exception révolutionnaire, la possibilité d'une projection temporelle, d'une construction historique sur de nouvelles bases ainsi que le déploiement dans le temps et l'espace d'un projet encore inédit. Cette temporalité conjuguant événement et

⁷ TQM, p. 120.

⁸ NMIS, p. 325.

⁹ NMA, p. 456.

¹⁰ TUU, V, p. 406.

projection, révolution et stratégie, énonce une double exigence de rupture et de redéploiement, d'immanence et de transcendance. Sa volonté à «*agir en primitif et prévoir en stratège*»¹¹ pénètre d'ailleurs toute sa critique de la philosophie. Invitant à «*sortir de la léthargie, de la résignation apathique au malheur et du découragement répandu par les dogmes philosophiques*»¹², il reprochera à ses contemporains soit de ne pas savoir penser la discontinuité qu'impose la révolution comme ouverture vers le possible, soit à l'inverse de ne pas concevoir le déploiement d'un nouvel ordre du monde comme le suggérait l'Empire.

Multipliant ses attaques, souvent plus violentes que précises, contre «*la vieille idole philosophique*»¹³ que chérissent ses contemporains, il élabore à travers elles une nouvelle philosophie de l'Histoire dont l'objectif premier est la réfutation de «*l'impossibilité, refrain chéri de la nation française*»¹⁴. Il critique violemment les «*perfectibilistes*» dont le maître Jean-Jacques Rousseau a forgé pour les besoins de son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité* le concept de perfectibilité et les accuse de concevoir la Civilisation comme la finalité de l'humanité, comme une transcendance ne permettant aucunement de penser la rupture et l'émergence du nouveau. Ensuite, les matérialistes et les athées, dont la figure dominante est le marquis de Sade, se voient blâmés à l'inverse pour leur refus violent de toute transcendance, n'arrivant à penser l'Histoire autrement que comme une suite de crimes et de malheurs se répétant sans cesse. Finalement, les moralistes, parti plus diffus dont les prédications se résumeraient à «*réprimer, corriger, modérer*»¹⁵, entraveraient

¹¹ Cette expression si juste, créée par René Char, comporte une inversion fort significative entre l'agir et le prévoir : ce n'est qu'à la suite d'un acte brut, en quelque sorte originel, qu'une véritable stratégie générale de résistance peut être mise en branle. René CHAR, «Feuillets d'Hypnos» (1943-1944), in *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1967, p. 104.

¹² TQM, p. 199.

¹³ TUU, II, p. 7.

¹⁴ TUU, IV, p. 267.

¹⁵ TQM, p. 190.

constamment selon lui la venue des nouvelles créations qu'appelle l'Histoire. Nous nous arrêterons successivement à ces critiques afin de reconstituer la théorie de l'Histoire que toutes trois présupposent, puis nous exposerons le réinvestissement de cette conception dans la dimension textuelle de l'oeuvre ¹⁶.

1. L'attraction de l'Histoire

Fourier ne parle directement que très peu de Rousseau, se contentant de souligner ici et là qu'il fut «*l'un des plus habiles peintres de l'amour et digne sur ce point d'une certaine confiance*» ¹⁷ et convenant avec lui que «*tout est bien sortant des mains du créateur; tout dégénère entre les mains de l'homme*» ¹⁸. Il lui reproche toutefois, ainsi qu'à «*tous les romantiques*», de n'avoir été qu'un «*immobiliste*», d'avoir tenté de «*claquemurer le genre humain dans la civilisation*» ¹⁹, d'avoir emmuré l'Histoire dans un temps homogène et aveugle, sans échappatoire, sans possibilité de discontinuité. C'est cette critique qui fonde les harangues de l'utopiste contre le «*vrai perfectibilisateur du perfectibilisme de société perfectible*» ²⁰, bien que le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, texte d'une subtilité rare, maniant avec intelligence de nombreux paradoxes, comporte nombre d'idées qui auraient pu plaire à Fourier ²¹.

¹⁶ Notre analyse des différentes conceptions de l'histoire que critique Fourier doit énormément aux réflexions éclairantes de Walter Benjamin et à l'exégèse qu'en donne Stéphane Moses. Walter BENJAMIN, «Thèses sur la philosophie de l'histoire», in *L'Homme, le langage et la culture*, Paris, Gonthier/Denoël, 1974; Stéphane MOSES, *L'ange de l'histoire, Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Seuil, coll. «La couleur des idées», 1992.

¹⁷ NMA, p. 33.

¹⁸ Passage cité au moins deux fois : TQM, p. 55; TUU, V, p. 300.

¹⁹ TUU, II, p. 181.

²⁰ TUU, IV, p. 574.

²¹ Parmi les points qui auraient pu intéresser Fourier, on notera d'abord la nécessité épistémologique de reprendre les idées depuis leur origine, «*non dans les livres qui sont menteurs*», mais «*dans la nature qui ne ment jamais*», de se débarrasser de la «*tourbe philosophesque*»; puis le mensonge entre «*être et paraître*»; enfin la reconnaissance de la mécompréhension fondamentale de l'homme par l'homme : «*la plus utile et la moins avancée de toutes les connaissances de l'homme me paraît être celle de l'homme*». Fourier dénonce d'ailleurs lui-même «*l'omission de l'étude de l'homme*» et souligne l'urgence de «*se dégager du borbier de six cent mille volumes où sa raison s'est enfoncée*».

La perfectibilité apparaît chez Rousseau comme moteur de l'Histoire en rendant intelligible le passage de l'état de nature à la société civile, de «*l'égalité que la nature a mise entre les hommes*» à «*l'inégalité qu'ils ont instituée*»²². L'homme sauvage, né bon et ne connaissant que l'inégalité naturelle se manifestant par l'âge, la force ou la santé par exemple, ne participe pas encore à l'Histoire. Sa condition primitive y échappe en faisant sans cesse tourner le temps sur ses gonds, chaque existence individuelle reprenant vie à partir d'un même point :

*«Si par hasard il faisait quelque découverte, il pouvait d'autant moins la communiquer qu'il ne reconnaissait pas même ses enfants. L'art périssait avec l'inventeur; il n'y avait ni éducation ni progrès, les générations se multipliaient inutilement; et chacune partant toujours du même point, les siècles s'écoulaient dans toute la grossièreté des premiers âges, l'espèce était déjà vieille, et l'homme restait toujours enfant.»*²³

Sans moteur historique, du moins n'en mettant aucun en marche, les générations se succèdent sans institutions, sans projets, sans s'éloigner de l'état de nature dans lequel elles se trouvent dès l'origine. Sans l'Histoire qui accentue les différences, une égalité naturelle règne donc sans opposition dans un présent, pour ainsi dire, hors du temps. Physiquement, l'homme sauvage est proche de l'animal par le développement extrême de ses sens, dormant beaucoup mais d'un sommeil léger, toujours aux aguets, non encore empêtré dans cette sensualité et cette mollesse propres aux civilisés. D'un point de vue moral, cet homme, possédant plus que l'instinct animal, a la qualité d'agent libre et une faculté l'éloignant encore davantage de la bête :

*«la faculté de se perfectionner, faculté qui, à l'aide des circonstances, développe successivement toutes les autres, et réside parmi nous tant dans l'espèce que dans l'individu, au lieu qu'un animal est, au bout de quelques mois, ce qu'il sera toute sa vie, et son espèce, au bout de mille ans.»*²⁴.

²² Jean-Jacques ROUSSEAU, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Mille et une nuits, 1996, p. 7.

²³ ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 76.

²⁴ ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 50.

Cette «*perfectibilité*» explique les changements de l'homme et les progrès de l'humanité qui eux-mêmes rendent compte de son dépérissement et de sa détérioration. La perfectibilité, «*faculté distinctive et presque illimitée*», éloigne «*la machine humaine*» par son moteur irrépressible du bonheur originel et la mène vers son dysfonctionnement actuel. À la suite de quelques hasards, elle porte l'homme à abandonner son instinct et à se rendre à la longue «*le tyran de lui-même et de la nature*»²⁵, transformant ainsi les inégalités naturelles en inégalités morales, politiques et institutionnelles. Les hasards, donnant prise à la perfectibilité, s'enchaînent rapidement à partir du sentiment que l'homme développe de lui-même et du soin qu'il accorde à sa conservation : il perçoit d'abord des rapports inégaux par le commerce avec les autres hommes et avec les animaux; puis, par la conscience de sa supériorité, naissent l'orgueil de l'espèce et celui de l'individu, l'intérêt commun et l'intérêt particulier. De là apparaissent successivement la distinction des familles, la formation des troupes, la création des nations, puis enfin l'idée de propriété qui vient pervertir la relation originelle entre les hommes. Cette opposition ferme entre le bien commun et l'intérêt particulier deviendra d'ailleurs une des bases du *Contrat social* où sera distinguée la volonté générale de la volonté de tous distendant constamment le lien social.

Évidemment Fourier, déçu de la Révolution par les excès de violence de la Terreur, ne peut que se méfier des affirmations de Rousseau qui y furent détournés en véritable despotisme de la liberté²⁶. Il ridiculise d'abord le niveau d'abstraction de la notion :

²⁵ ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 51.

²⁶ René Schérer montre comment la Terreur forge par exemple à partir de l'énoncé rousseauiste «*on le forcera à être libre*» un langage totalitaire et univoque dont les oeuvres de Sade et Fourier constitueraient une critique sévère. Sade pénétrerait le langage révolutionnaire pour en montrer les sous-bassements sombres et violents alors que Fourier chercherait à illustrer la «*circularité discursive*» d'«*une civilisation incapable d'échapper au cercle vicieux où elle s'enferme*», d'un discours d'où toute rupture serait absente et qui ne serait que le prolongement inavoué des discours théologique, moral et politique antérieurs. René SCHÉRER, *Pari sur l'impossible, Études fouriéristes*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1989, pp. 11-40.

«D'ailleurs, en civilisation le paysan qui cultive le froment et le vin mange du pain d'orge et boit de la piquette, pendant que les philosophes lui chantent la perfectibilité des abstractions philosophiques.»²⁷ Il raille la suffisance des défenseurs de la perfectibilité qui, malgré toutes les précautions de Rousseau, ont fait du concept un synonyme de progrès illimité et continu de la raison humaine :

«Une secte, qu'on peut nommer la coterie des perfectibiliseurs, ne cesse de vanter les progrès de la raison moderne. À en croire ses jactances, il semble que le génie social soit parvenu aux dernières limites de la science, parce qu'il a raffiné les controverses d'idéologie et d'économisme.»²⁸

Et c'est ici que se précise la critique de Fourier à l'endroit de Rousseau : l'Histoire ne peut être selon lui comprise par un modèle impliquant continuité et absence de rupture, progrès rationnel et illimité. La perfectibilité, principe immanent guidant le déroulement historique aussi bien qu'une transcendance divine, ne peut rendre compte adéquatement des écarts, des ruptures et des innovations que Fourier voit tant dans le passé que dans l'avenir. La perfectibilité se veut un paradigme, qui malgré tout le dynamisme qu'y a insufflé Rousseau, n'en demeure pas moins unique et dernier, incapable de penser les changements de paradigme dans le cours fracturé de l'Histoire, ne laissant à l'homme d'autre voie que celle de mesurer ses actions à l'aune d'un processus le dépassant infiniment. Si Fourier récuse toute perfectibilité du genre humain, c'est que celle-ci présuppose une unidirectionnalité de l'Histoire, même si le progrès de l'individu s'accompagne selon Rousseau de la déperdition de l'espèce. Blâmant «*le culte de la Raison*»²⁹, Fourier conçoit un moteur de l'Histoire reposant sur l'attraction, sur la mécanique des désirs et des passions dont la puissance serait aussi inéluctable que la gravité newtonienne.

²⁷ TUU, IV, p. 574.

²⁸ TUU, IV, p. 574.

²⁹ TQM, p. 200.

*«L'attraction est le moteur de l'homme, elle est l'agent que Dieu emploie pour mouvoir l'univers et l'homme; on ne pouvait donc étudier l'homme, l'univers et Dieu, qu'en étudiant l'attraction dans son entier, en passionnel comme en matériel. »*³⁰

*«Puisque les mœurs et la morale sont de convention, et varient selon chaque siècle, chaque pays et chaque législateur, il ne reste qu'un moyen d'arriver à la stabilité morale, c'est de rallier les mœurs au voeu des passions qui est invariable en quel siècle ou quel lieu. Ont-elles fléchies devant nos systèmes? Elles marchent triomphantes, inébranlables dans la route que leur a tracée l'auteur du mouvement. Elles renversent tous les obstacles. À quoi bon heurter ce roc? »*³¹

Si les passions ont une telle influence sur les hommes et leur Histoire, elles ne constituent pas pour autant un horizon stable et continu, une progression régulière vers la satisfaction toujours plus grande des désirs. Les trois passions distributives, la composite, la cabaliste et la papillonne, règlent respectivement la combinaison, la concurrence et la variété des autres passions, assurant ainsi une production incessante de nouveauté. Pour Fourier, ces passions influent sur *«la carrière sociale [qui] se divise en quatre phases et se subdivise en trente-deux périodes»*, chacune contenant une phase ascendante et descendante et impliquant à chaque fois la création d'une nouvelle relation au désir et une organisation sociale correspondante. Le modèle rousseauiste relègue à l'impensable le saut utopique hors de la Civilisation; toute différence qualitative, irréductible au lent cheminement de la perfectibilité, devient incompréhensible dans les limites du paradigme. Nous verrons plus loin que cette marche des passions dans l'Histoire, bien qu'aussi inévitable que celle de la perfectibilité, permet selon les lois du désir fouriériste l'émergence d'une imprévisible nouveauté.

³⁰ NMIS, p. 26.

³¹ NMA, p. 452.

Par ailleurs, Fourier refusera de penser une société d'avant l'Histoire, littéralement pré-historique : l'état de nature est pure invention qui ne garde «*que la vérité fondamentale, un bonheur passé et perdu sans retour*»³². Il ajoute à l'intention des rousseauistes :

*«Il faut se garder de croire qu'il ait régné aucune égalité, aucune communauté dans cet ordre primitif. [...] Les passions étaient alors plus violentes qu'elles ne sont aujourd'hui. Les hommes n'avaient rien de cette simplicité pastorale qui n'exista que dans les écrits des poètes. Ils étaient fiers, sensuels, esclaves de leurs fantaisies; les femmes et enfants agissaient de même.»*³³

Originellement empreint de désirs, le sujet fouriériste bâtit l'Histoire depuis sa naissance dans une suite mouvementée de ruptures, de déchirements, d'élan vers l'inconnu et de sauts dans l'impossible. Pour penser un nouveau monde, il est nécessaire d'abandonner l'espoir de perfectionner l'ancien et se jeter sur les flots du désir à la quête de rives inexplorées.

2. L'orgie et la manie de l'Histoire

Substituant à la perfectibilité rousseauiste l'attraction comme principe moteur de l'Histoire, on serait tenté de faire de Fourier un simple disciple de Sade. En effet, les auteurs partagent un intérêt commun pour une pensée de l'orgiasme, une théorie du plaisir charnel, qui se veut inséparable d'une prise de position politique et d'une remise en question des modèles de compréhension de l'Histoire. Tous deux utopistes par la délimitation d'un espace collectif dont ils expliquent les mécanismes sociaux, les règles de fonctionnement, ils sont en quête d'une nouvelle figuration de la communauté depuis la pluralité des désirs³⁴. Historiquement, ils partagent encore l'expérience d'une époque décisive pour l'Histoire de France, le passage du XVIIIe au XIXe siècle

³² TQM, p. 58.

³³ TQM, p. 56.

³⁴ Gilles Lapouge étudie Sade dans son bel essai sur la tradition utopique et ses nombreuses manifestations dans l'histoire. Gilles LAPOUGE, *Utopie et civilisation*, Paris, Flammarion, coll. «Champs», 1978, pp. 249-262.

avec, entre autres événements, la Révolution qui marque leurs oeuvres comme le titre du pamphlet *Français, encore un effort si vous voulez être républicains* le souligne avec force et ironie. Mais c'est au coeur de la constellation que forment ces trois points de convergence – l'utopie, la révolution et le désir – que se distingue la relation de chacun d'eux à l'Histoire.

C'est précisément sur la question de l'immanence, pierre de touche de la critique de Fourier à l'endroit de Rousseau, que s'articule la distinction entre les désirs sadien et fouriériste. Le projet de Sade consiste explicitement à délivrer le peuple de toute transcendance, «*du sceptre et de l'encensoir*»³⁵. Déjà partisan d'une immanence radicale, Dieu se meurt chez Sade : il ne porte plus que le masque d'un «*Dieu chimérique*»³⁶, d'un «*indigne fantôme*»³⁷ ou encore d'un «*fantôme bien plus illusoire que ne pouvait l'être celui d'un roi*»³⁸. Rejetant toute autre transcendance que celle de la plus pure Négation (et non pas quelque négativité dialectique), les personnages n'entrent en relation que lorsque leur jouissance est synchrone et celle-ci est pur abîme : «*Je suis morte, je suis brisée... je suis anéantie*»³⁹, dit Eugénie; «*Sacré foutu dieu, comme j'ai du plaisir!... Ah! c'en est fait, je n'y résiste plus...[...] je suis mort!...*»⁴⁰ s'exclame Dolmancé. Le phénomène d'attraction sur lequel repose le lien social n'a pour seule idéalisation que le Mal, que par des processus partiels et particuliers les personnages tentent d'atteindre convulsivement⁴¹. Sade n'offre à l'intersubjectivité aucune transcendance, aucune figuration commune, sinon la Mort : c'est dans les seules scènes de l'amour, dans le heurt théâtral des amants, dans les

³⁵ D.A.F. de SADE, *La philosophie dans le boudoir*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1976, p. 191.

³⁶ SADE, *op. cit.*, p. 193.

³⁷ SADE, *op. cit.*, p. 195.

³⁸ SADE, *op. cit.*, p. 198.

³⁹ SADE, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁰ SADE, *op. cit.*, p. 115.

⁴¹ Voir à ce sujet : Gilles DELEUZE, *Présentation de Sacher-Masoch, Le froid et le cruel*, Paris, Minuit, coll. «Arguments», 1967.

combinaisons orgiaques, dans l'instant de l'extase, que les sujets arrivent à *se toucher* pour aussitôt se perdre à nouveau dans le reflux des chairs lasses, dans cette petite mort de l'orgasme qui, par la répétition, cherche à provoquer la totale Négation, la grande Mort. La seule possibilité de communication avec l'autre est l'aveuglement de l'orgasme comme perte de soi. Ainsi, en même temps que se noue et se dénoue l'union des amants, la communauté chez Sade ne cesse de se désintégrer à mesure qu'elle se fait. On aurait pourtant pu croire qu'en favorisant l'intersubjectivité du désir Sade aurait assigné le rôle de moteur historique au désir, mais il s'y refuse au nom de son matérialisme et de son athéisme. Niant toute construction historique, toute projection temporelle, voire toute temporalité, il explique que les figurations de ce type sont inutiles :

«A mesure que l'on s'est éclairé, on a senti que, le mouvement étant inhérent à la matière, l'agent nécessaire à imprimer ce mouvement devenait un être illusoire et que, tout ce qui existait devant être en mouvement par essence, le moteur était inutile; on a senti que ce dieu chimérique, prudemment inventé par les premiers législateurs, n'était entre leur mains qu'un moyen de plus pour nous enchaîner [...].»⁴²

La conséquence de cet immanentisme radical est une forme d'immobilisation provoquée par un mouvement trop violent ou trop rapide. En effet, l'univers qu'il représente en «*mouvement perpétuel*» ne produit aucune construction historique, nie toute projection temporelle en ne répétant que son propre affaissement et, comme une machine qui tourne sur elle-même, ne contient que l'énergie nécessaire à sa propre destruction. C'est ici que Sade se présente comme l'un des penseurs les plus radicaux de la Révolution : pour lui, la Révolution ne connaît jamais de terme, n'est jamais un simple renversement, mais un véritable cercle vicieux. Elle constitue alors la dernière phase de l'Histoire : toujours à reprendre, elle ne peut que tourner et retourner sans cesse, à une vitesse ahurissante, éternellement insatisfaite, mais incapable de passer à l'Histoire.

⁴² SADE, *op. cit.* p. 192.

Il importe de souligner le paradoxe sadien : c'est généralement la transcendance – que ce soit l'utopie platonicienne de la République, l'Esprit hégélien, ou le thème de l'émancipation du sujet héritée des Lumières – que l'on accuse de nier l'Histoire car, en lui attribuant une finalité et un principe téléologique, elle lui retire tout potentiel d'événementialité, alors que chez Sade c'est par une immanence forcenée, un matérialisme excessif, que la possibilité événementielle de l'Histoire est niée.

Pour éviter l'aporie sadienne, Fourier réintègre dans son utopie une transcendance sous la forme d'une divinité bien peu chrétienne, essentiellement dieu de créations et de désirs. Fourier écrit : *«C'est pour Dieu une jouissance que de créer, et il y va de son intérêt de la prolonger»*⁴³. La création divine n'est ainsi jamais terminée; elle est révolutionnaire en ce qu'elle est toujours à poursuivre, qu'elle ne s'impose jamais comme création définitive : *«Cependant la terre est violemment agitée du besoin de créer; on s'en aperçoit à la fréquence des aurores boréales, qui sont un symptôme du rut de la planète, une effusion inutile de fluide prolifique [...]»*⁴⁴. Il est de la nature même, non seulement de Dieu, mais des hommes, de créer, de re-crée l'univers. Dans la même voie, Fourier explique que la Révolution française fut un échec parce que les philosophes n'ont pas su *«diviniser la volupté»* ou *«créer un culte de l'Amour»*⁴⁵, c'est-à-dire intégrer une dimension supérieure, liée à longue durée, au déchirement infligé à l'Histoire. Dans la théorie de Fourier, même s'il y a transcendance, cette dernière est liée au mouvement, à la possibilité d'une certaine événementialité. Paradoxalement, ce qu'il érige comme transcendance, c'est le devenir. C'est le désir, toujours en marche et en métamorphose, qui doit constamment refigurer le monde : *«L'amour doit multiplier à l'infini les liens sociaux»*⁴⁶.

⁴³ TQM, p. 38.

⁴⁴ TQM, p. 40.

⁴⁵ NMA, p. 195.

⁴⁶ NMA, p. 236.

Dans le *Nouveau monde amoureux*, Fourier étudie la Négation sadienne dans un court passage sur les manies amoureuses, notions analogues aux perversions du marquis, et plus précisément sur «*l'engorgement des manies et leurs contre-marches malfaisantes*» :

*«Toute passion engorgée produit sa contrepassion qui est aussi malfaisante que la passion naturelle aurait été bienfaisante. Il en est de même des manies. Une princesse de Moscou, Dame Strogonoff, se voyant vieillir, était jalouse de la beauté d'une de ses jeunes esclaves; elle la faisait torturer, la piquait elle-même avec des épingles. Quel était le véritable motif de ses cruautés? Était-ce bien jalousie, non c'était saphisme, ladite dame [...] persécutait l'objet dont elle aurait du jouir, et cette fureur était d'autant plus grande que l'engorgement venait du préjugé qui, cachant à cette dame le véritable but de sa passion, ne lui laissait pas même d'essor idéal. [...] D'autres exercent en sens collectif les atrocités que Mme Strogonoff exerçait individuellement. Néron aimait les cruautés collectives ou en application générale. Odin en avait fait un système religieux et de Sade un système moral. Ce goût des atrocités n'est que contre-effet d'engorgement de certaines passions. Chez Néron et de Sade c'était la composite qui était engorgée et chez Mme Strogonoff c'était une branche d'amour.»*⁴⁷

La négation sadienne, entravant le déploiement de l'Histoire, n'est pour Fourier qu'une passion vive qui, une fois bien dirigée, relancerait le cours de l'Histoire avec la même force qu'elle mettait à le paralyser. Fourier présuppose «*que tous nos caractères sont bons et judicieusement distribués, qu'il faudra développer et non pas corriger la nature.*»⁴⁸ Ainsi, pour l'utopiste, même Sade participe inconsciemment au «*système répressif des passions*» et ne sait trouver Éros derrière le jeu de masques de Thanatos.

Fourier cherche à créer dans l'Histoire une dialectique entre l'immanence et la transcendance dont il trouve en amour une analogie entre la manie comme infiniment petit et l'orgie comme infiniment grand. La manie, véritable surgissement de l'événementialité, subvertit les modes d'organisation actuels pour en dicter de nouveaux et ainsi assurer à la fois changement et continuité.

⁴⁷ NMA, p. 390.

⁴⁸ TQM, p. 71.

«Le lien d'amour en infiniment grand est celui de l'orgie qui établit une confusion générale entre les initiés; le lien en infiniment petit est celui des manies amoureuses ou coutumes et fantaisies que chacun contracte en amour comme en toutes passions. L'harmonie classera toutes ces fantaisies et associera en sectes tous ceux qui sont adonnés à chacune.»⁴⁹

La communauté fouriériste se forme autour du surgissement des manies qu'il s'agit de reconnaître dans leur différence irréductible et de satisfaire par la mise en commun des corps et des passions. Ainsi, *«l'amour, écrit Fourier, nous identifie à Dieu»⁵⁰* en ce qu'il est non seulement procréation mais création de nouveaux rapports, établissement d'un nouvel ordre social. Ce que Fourier cherche à rendre à l'utopie en insistant tant sur les désirs, sur Éros, alors que Sade ne voit partout que Thanatos, c'est la possibilité d'intégrer l'événement dans les cadres utopique et historique, de provoquer le surgissement d'une passion inouïe, d'une manie d'une nouveauté complète qui changera le cours du monde. Parce que la manie est pour lui pur événement, insaisissabilité complète, elle est la chance de l'Histoire, la possibilité de modifier, de bouleverser le temps : pure révolution. La manie correspond à la naissance d'une nouvelle relation à l'autre, la venue au monde du désir comme renversement du continu et de la sclérose du temps. On notera par exemple parmi les nouvelles relations que l'amour permet de réaliser le rêve marxiste d'une société sans classe, rendue possible non par une révolution à l'échelle de l'humanité, mais depuis l'infime désir en quête de sa satisfaction.

«Aussi est-ce la passion la plus propre à former des liens entre les humains. Nulle autre ne rapproche aussi promptement toutes les distances – la simple bergère devient l'égale des rois dès que l'amour l'a ordonné. Il établit dès ce monde un nivellement spontané que les religions établissent dans l'autre et fait naître (opère) toutes les vertus que la religion et la philosophie s'efforcent de créer [...].»⁵¹

⁴⁹ NMA, p. 323.

⁵⁰ NMA, p. 14.

⁵¹ NMA, p. 17.

Mais cette société égalitaire n'est en rien le dernier stade de l'Histoire comme pour Marx : elle n'est qu'une des créations possibles sur le globe. Comme l'homme, l'humanité atteindra ses phases de vieillesse et de caducité, l'harmonie n'étant que sa pleine maturité et en rien un âge d'or éternel.

La vérité de Fourier est que l'Histoire ne peut se penser depuis une transcendance ou une immanence trop radicales : l'Histoire ne peut être mise en marche que depuis les événements dont on assure le surgissement puis le libre déploiement. Le désir de Fourier est avant tout désir du désir – et désir de l'Histoire⁵². Alors que l'immanence radicale proposée par Sade et son utopie d'une société insurrectionnelle et négatrice mène paradoxalement à une impasse du temps, le faisant tourner sur ses gonds jusqu'à le nier, l'immanence fouriériste relançant sans cesse tout en l'excédant la transcendance du métarécit utopique réussit elle seule à engendrer l'Histoire. Le désir chez Sade agit comme un serpent qui se mord la queue, une révolution qui tourne sur elle-même; chez Fourier, il dévoile la multiplicité des possibles révolutions, la combinaison théoriquement infinie des amants, le retour sans cesse répété d'une nouvelle Histoire.

3. L'illimitation de l'Histoire

Fourier conjugue donc l'immanence d'une pensée de la rupture axée sur l'événementialité et la transcendance d'une projection temporelle rejouant l'Histoire sur de nouvelles bases. Ce double mouvement confère à sa théorie un dynamisme que seule l'exigence du désir pouvait satisfaire et confère à l'Histoire une plasticité et une malléabilité sans borne. L'Histoire n'est pour lui que ce que le désir des hommes en a

⁵² Ce n'est pas dans *Sade Fourier Loyola*, mais dans *Roland Barthes*, que Barthes saisit le mieux l'importance de Fourier. Dans le fragment intitulé «*Fourier ou Flaubert?*», il écrit : «*Qui est le plus important historiquement : Fourier ou Flaubert? Dans l'oeuvre de Fourier il n'y a pour ainsi dire aucune trace directe de l'Histoire, pourtant agitée, dont il a été le contemporain. Flaubert, lui, a raconté tout au long d'un roman les événements de 1848. Cela n'empêche pas Fourier d'être plus important que Flaubert : il a énoncé indirectement le désir de l'Histoire et c'est en cela qu'il est à la fois Historien et moderne : historien d'un désir.*» RB, III, p. 165.

fait, un objet artisanal, la surface d'un miroir plus ou moins polie dans laquelle ils n'ont encore réussi qu'à tirer une image obscure d'eux-mêmes. Selon lui, le devenir historique de l'homme et du monde ne peut se comprendre que depuis un paradigme esthétique dont la création constitue la valeur suprême et dans lequel la politique et l'art se confondent pour défaire le monde de ses chaînes, lui ouvrir portes après portes.

L'hypocrisie des moralistes et la médiocrité de leurs vues, pénétrant la moindre institution civilisée, du commerce au mariage, se trouvent donc en parfait antagonisme avec sa vision.

«Cette duplicité d'action, cette dissidence de l'homme avec lui-même, a fait naître une science nommée morale, qui envisage la duplicité d'action comme état essentiel et destin immuable de l'homme. Elle enseigne qu'il doit résister à ses passions, être en guerre avec elles et avec lui-même; principe qui constitue l'homme en état de guerre avec Dieu, car les passions et instincts viennent de Dieu, qui les a donnés pour guides à l'homme et à toutes les créatures.»⁵³

La civilisation n'est plus qu'«un cul de sac en mouvement», «un abîme de misère et de sottise»⁵⁴, ne désirant que des «passions molles et philosophiques»⁵⁵. Puisque l'attraction constitue le moteur de l'Histoire, la négation ou la simple modération des désirs n'ouvre que sur l'immobilisation du temps. La civilisation nuit à la frénésie historique qu'appelle Fourier, à la «successivité des créations»⁵⁶ : «les nouvelles créations ne peuvent pas commencer avant que le genre humain ait organisé la huitième période sociale»⁵⁷. Cette huitième période est l'Harmonie où l'attraction régnera jusque dans les moindres recoins de la vie des hommes et à partir de laquelle, contrairement à la plupart des utopies où le temps se fige, l'Histoire trouvera sa réelle puissance créatrice.

⁵³ TUU, II, p. 27.

⁵⁴ TUU, II, p. 52.

⁵⁵ TQM, p. 193.

⁵⁶ TUU, IV, p. 255.

⁵⁷ TQM, p. 40.

Parmi les créations les plus audacieuses, Fourier prévoit une accélération des communications telle que *«Mercury par sa pivotation nous sera infiniment précieux en correspondance et nous donnera à chaque instant des nouvelles des antipodes»*⁵⁸, une *«restauration climatique»*⁵⁹ assurant au pôle la température de l'Andalousie ou de la Sicile, un réchauffement tel que *«Varsovie aura des forêts d'orangers comme en a aujourd'hui Lisbonne, et la vigne sera plus en sûreté à Petersbourg qu'elle n'est aujourd'hui à Mayence»*⁶⁰, un changement de la *«saveur des mers»* qui *«donnera à l'eau de mer le goût d'une sorte de limonade que nous nommons aigre de cèdre»*⁶¹, l'apparition de nouvelles espèces animales comme les *«porteurs élastiques, anti-lion, anti-tigre, anti-léopard»*, les *«serviteurs précieux : anti-baleines traînant le vaisseau dans les calmes; anti-requins aidant à traquer le poisson; anti-hippopotames traînant nos bateaux en rivière; anti-crocodiles ou co-opérateurs de rivière; anti-phoques ou montures de mer»*⁶². Toutes ces créations renoueront avec la nature créatrice de la terre et feront de l'homme l'associé de Dieu selon les règles *«du contact des extrêmes et de la contre-puissance dévolue aux infiniment petits»* :

*«Les propriétés d'un extrême connu deviennent présomptions sur celles de l'autre extrême. Le génie civilisé n'a jamais su spéculer sur les indices de ce genre. La première induction qu'on peut en tirer, c'est que, si l'initiative et la direction, grandes opérations du mouvement, appartiennent à l'être infiniment puissant qui est Dieu, elles appartiennent de même au plus faible des êtres raisonnables, qui est l'homme.»*⁶³

Toute la théorie de Fourier présuppose une telle hypothèse : le détail infime est la clé de la plus sublime grandeur. Depuis des économies de plusieurs millions réalisées sur *«des épingles, des allumettes et autres minuties»*⁶⁴ jusqu'à cette aiguille par laquelle

⁵⁸ TUU, IV, p. 261.

⁵⁹ TUU, II, p. 85.

⁶⁰ TQM, p. 44.

⁶¹ TQM, p. 45.

⁶² TUU, IV, p. 255.

⁶³ NMA, p. 465.

⁶⁴ TUU, V, p. 12.

«on maîtrise la foudre et on dirige un bateau à travers les orages et ténèbres»⁶⁵, tout jusque dans les moindres détails se trouve incorporé à cette théorie immense. La moindre exception peut renverser l'ordre du monde; l'univers ne vit que par l'attente de l'infiniment petit comme événementialité pure, comme étincelle allumant les poudres de l'Histoire.

*«Tout se lie dans le système de Dieu sur le mouvement et le plus petit caprice lorsqu'il est dominant chez une masse d'hommes peut servir de fanal pour conduire à d'immenses découvertes en fait d'horoscope matériel et passionnel.»*⁶⁶

De même que Fourier recherche toujours l'unité depuis la diversité et la différence, il cherche à provoquer l'Histoire depuis ses moindres failles, ses points de ruptures, ses recoins les moins fréquentés. En s'autorisant un anachronisme flagrant, on pourrait comparer cette conception de l'Histoire avec celle de Walter Benjamin dont elle constituerait l'image spéculaire, à la fois identique et inversée. Particulièrement dans ses «Thèses sur la philosophie de l'histoire»⁶⁷, Benjamin, pour qui la pensée utopique était d'une importance particulière, élabore une vision de l'Histoire fidèle à sa passion pour les miniatures. Invitant l'historiographe à narrer les événements sans distinction entre les grands et petits et ainsi à tendre vers cette délivrance de l'Histoire où le moindre accident deviendra citable, il souligne constamment la «force messianique» de l'infiniment petit, du «plus imperceptible de tous les changements» et rend inadéquat toute conception du temps comme «homogène et vide», parlant même de la conscience révolutionnaire cherchant à «faire éclater le continu de l'histoire». Alors que le regard historique de Benjamin se porte derrière lui et les siens, vers le passé, pour y retrouver les rêves d'avenir, celui de Fourier se tourne tout entier vers l'avant. Soustrayant

⁶⁵ TQM, p. 6.

⁶⁶ NMA, p. 395.

⁶⁷ Walter BENJAMIN, «Thèses sur la philosophie de l'histoire», in *L'Homme, le langage et la culture*, Paris, Gonthier/Denoël, trad. de M. de Gandillac, 1974, pp. 183-196.

l'avenir au déterminisme simpliste que semblent imposer le présent et le passé, il l'ouvre au possible, rappelant les virtualités innombrables de chaque détail, le surgissement de l'inouï en puissance à tout instant. Là où Benjamin établit une éthique historiographique, Fourier élabore une éthique utopique dans laquelle chaque moment se trouve chargé du potentiel révolutionnaire de l'imprévisible nouveauté. Chaque instant risque d'interrompre l'inlassable répétition des jours et porte une puissance utopique condensant en un point infime toute l'énergie de l'Histoire, une charge explosive écartelant le possible jusqu'à l'impossible.

Benjamin ne sera pas insensible aux propos de Fourier : dans sa onzième thèse, il reconnaît d'ailleurs le génie de l'utopiste à sa capacité de concevoir la rupture du fil du temps par une conception du travail orientée vers la création :

*«Comparées à cette conception positiviste, les fantastiques imaginations de Fourier, qui ont fourni matière à tant de railleries, révèlent un surprenant bon sens. Pour lui l'effet du travail social bien ordonné devrait être que quatre Lunes éclairent la nuit de la Terre, que la glace se retire des pôles, que l'eau de la mer cesse d'être salée et que les bêtes fauves se mettent au service de l'homme. Tout cela illustre un travail qui, bien loin d'exploiter la nature, est en mesure de faire naître d'elle les créations virtuelles qui sommeillent en son sein.»*⁶⁸

Le travail dans la théorie de Fourier, comme l'amour, poursuit la création, la création de l'Histoire, ce qui est en porte-à-faux tant avec l'idéalisme pessimiste de Rousseau qu'avec le matérialisme forcené de Sade. Même les idées marxistes s'en trouveront remises en question pour la modération avec laquelle elles conçoivent la puissance du travail humain. Marx et Engels écrivent : *«Dans la société bourgeoise, le passé domine le présent; dans la société communiste c'est le présent qui domine le passé.»*⁶⁹ Selon les propos du *Manifeste*, le travail s'effectue pendant la domination bourgeoise dans la

⁶⁸ Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 191.

⁶⁹ Karl MARX et Friedrich ENGELS, *Manifeste du parti communiste*, Paris, Mille et une nuits, trad. de L. Lafargue, 1997, p. 34.

seule visée d'accroître directement le travail déjà produit; lorsque les prolétaires s'empareront du pouvoir politique, le travail accumulé sera utilisé pour leur offrir de meilleures conditions de travail, une existence de plus en plus décente. Chez Fourier, c'est tout l'inverse : l'avenir dominant le présent par le supplément de possible qu'il contient en germe, le travail s'effectue essentiellement pour un produit futur : le travail met en branle un processus de créations toujours plus actives, plus dynamiques, inattendues, des créations qui redistribuent constamment les tâches, qui bouleversent la nature du travail même à un rythme effréné; d'heure en heure des révolutions résultant du travail, aussi impatientes et importantes que celle que Marx voit dans le passage de la féodalité à la bourgeoisie ou de la bourgeoisie au règne prolétarien, secouent l'Harmonie. Véritable frénésie historique se mettant en marche depuis le travail et l'Éros, indissociables dans la théorie de Fourier, tout travail naissant d'une attraction.

C'est finalement dans les utopies mêmes que Fourier trouve la justification de sa foi en l'avenir. Se présentant comme «*casse-cou utopiste*»⁷⁰, il soutient que, conformément à la proportionnalité des destinées et des attractions⁷¹, le simple désir implique la possibilité de sa satisfaction :

*«Quelques-uns de ces philanthropes rêvent le bonheur dans des illusions de vertus républicaines, comme celles de Fénelon sur les bergers de la Bétique. Ces utopies qui ne méritent pas de réfutation sérieuse, prouvent seulement qu'il existe une classe de savantas rêvant un bonheur extra-civilisé. Or, Dieu qui ne fait rien en vain, n'aurait pas donné aux humains, et aux plus instruits, cette propension aux rêves de félicité extra-civilisée, s'il ne voulait pas la satisfaire.»*⁷²

⁷⁰ TUU, IV, p. 143.

⁷¹ La formule de cette hypothèse, résumant toute son oeuvre, sera d'ailleurs inscrite sur sa pierre tombale au cimetière de Montmartre : «*Ici sont déposés les restes de Charles Fourier. La série distribue les harmonies. Les attractions sont proportionnelles aux destinées.*» Rapporté par Charles PELLARIN, *Charles Fourier, sa vie et son oeuvre*, deuxième édition, Paris, Éditions de l'école sociétaire, 1843, p. 165.

⁷² TUU, V, p. 553.

Ce désir «*extrograde*» risque à chaque instant de faire sauter la continuité du temps, l'amener hors de lui jusque dans la sphère des possibles. Le temps chez Fourier se charge d'une profondeur dont chaque strate ajoute à la luxuriance de l'ensemble. Émergeant constamment de la différence et de l'exception, l'Histoire s'illimite en s'augmentant d'un possible plus vaste à mesure qu'elle se diversifie, se gonfle de l'intérieur à chaque instant, prête à éclater, multipliant les bifurcations possibles, décuplant sans cesse les nouveaux mondes : «*C'est vraiment aujourd'hui que le présent est gros de l'avenir*»⁷³. C'est à la puissance créatrice des passions dans l'Histoire que Fourier dédie en quelque sorte son oeuvre; il travaille à rendre aux mains des hommes l'Histoire, qu'il conçoit comme l'espace dans lequel peut s'effectuer «*l'essor intégral et continu des douze passions radicales*» assurant «*le vrai bonheur*» de l'humanité⁷⁴, et qu'il relance toujours plus avant vers l'avenir.

4. Une esthétique de l'Histoire

C'est par la nature profondément esthétique de cette conception, où l'Histoire est factice, c'est-à-dire construite, constamment créée et recréée depuis le désir et les sens, que l'on peut d'abord la rapprocher de l'art, mais plus encore par sa mythification de la création comme ultime planche de salut de l'homme. Fourier semble reprendre à son compte ces mots de Nietzsche : «*Ce n'est qu'en tant que phénomène esthétique que l'existence et le monde, éternellement, se justifient.*»⁷⁵ Cette conception de l'Histoire toute entière tournée vers la création ne peut rester sans effets sur la forme même que prend l'oeuvre de Fourier. Réinvestissant l'ouverture aux possibles de l'Histoire dans sa pragmatique littéraire, il accouche d'un texte aux ruptures violentes et à la rhétorique

⁷³ TUU, II, p. 69.

⁷⁴ TUU, IV, p. 196.

⁷⁵ Friedrich NIETZSCHE, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais», trad. de P. Lacoue-Labarthe, 1995, p. 49.

singulière. La grande coupure épistémologique que Fourier inflige aux théories utopiques de l'Histoire bouleverse aussi les fonctions de l'écrivain, ce que laisse transparaître son vigoureux refus de la rhétorique qu'il réitère dans plusieurs passages de son oeuvre :

«Un plus habile saurait semer des fleurs sur le chemin; pour moi, je suis inventeur et non orateur; ma tâche n'est pas d'être fleuri mais d'être neuf et d'attaquer cette autre manie fatale à notre siècle d'envisager toute nouveauté sous le rapport de l'éloquence [...]»⁷⁶

«Je voudrais ici pouvoir emprunter la plume de Virgile pour ajouter, comme il l'a fait dans les Georgiques un épisode aux préceptes. Malheureusement, Virgile et moi forment [sic] les deux extrêmes de la chaîne des civilisés, le plus éloquent des poètes et moi le plus faible des prosateurs, mais les extrêmes se touchent. Quel est notre point de contact? C'est qu'il a pour lui la suprême perfection dans l'art d'écrire; j'ai pour moi, comme dernier des écrivains, la dispense absolue de cet art.»⁷⁷

Cette fausse modestie décèle une réflexion plus profonde sur la littérature. Celle-ci ne doit en aucun cas embellir le monde, transfigurer la réalité, la rapprocher de quelque idéal de beauté, mais bien suggérer, par le merveilleux de la fiction, le potentiel de l'Histoire et insuffler aux hommes le désir d'autres mondes, d'autres créations, d'autres avènements. La dénégation du statut d'écrivain présuppose une nouvelle fonction pour la littérature : elle doit se mettre au service de l'Histoire pour illimiter le possible – inventer de nouveaux mondes.

L'illimitation de l'Histoire a pour corollaire chez l'écrivain une illimitation de l'écriture à laquelle la nature même du genre utopique répond admirablement. Comme l'écrit Louis Marin, *«le visible excédera toujours le dicible»⁷⁸* : les descriptions sont interminables et ne peuvent exister qu'imparfaites, la langue ne pouvant que découper superficiellement le monde, ne réussissant jamais à en rendre toute la profondeur. Et

⁷⁶ NMA, p. 95.

⁷⁷ NMA, p. 104.

⁷⁸ Louis MARIN, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1973, p. 76.

l'utopie, genre essentiellement descriptif, bien qu'il intègre des moments narratifs, ne repose sur rien : la description est inachevable, car toute description l'est, d'autant plus qu'elle s'attache à ce qui n'est pas encore, aux métamorphoses à venir. Le genre utopique constitue le moyen de ne plus s'arrêter d'écrire, de ne plus arrêter de coucher sur papier une nouvelle Histoire sans cesse à reprendre. Par ailleurs, les dimensions de l'objet fouriériste sont surhumaines : *«je vais traiter d'une période de quatre-vingt mille ans que comprendra la carrière végétale du globe.»*⁷⁹ Le projet ne peut être humainement mené à terme, mais il est le cadre permettant à Fourier de nourrir sans fin sa profonde logophilie qui se veut l'écho directe de sa frénésie historique.

L'Histoire reposant sur une telle possibilité de surgissements et de ruptures, le discours en rendant compte doit s'ouvrir lui-même de l'intérieur pour en restituer tout le potentiel d'événementialité et de création. Par une violente performativité, le métarécit donne en effet à voir la force de métamorphoses de l'Histoire autant dans l'infiniment petit que dans l'infiniment grand, par une multiplication des arrêts et reprises, des sauts et des élans, d'une spécification interminable par laquelle le nouveau émerge constamment au sein d'un temps pouvant être subdivisé indéfiniment. Donnant à son récit une possibilité quasi infinie de catalyse⁸⁰ et d'ellipse, Fourier ouvre les séquences que constituent chacune des trente-deux périodes qu'il distingue dans l'Histoire de l'humanité. La catalyse inscrit dans la séquence complète de l'Histoire, depuis l'origine jusqu'à la fin des temps, une possibilité d'expansion infinie, à perte de vue, à perte de sens peut-être, dont Fourier se réjouit puisqu'elle permet de ramifier sans cesse

⁷⁹ TQM, p. 27.

⁸⁰ Barthes distingue la catalyse parmi les fonctions du récit : la catalyse est une fonction ne servant qu'à remplir l'espace narratif de notations subsidiaires et accessoires sans jouer le rôle de charnière comme le font les fonctions cardinales. Il donne l'exemple suivant : *«l'espace qui sépare "le téléphone sonna" et "Bond décrocha" peut être saturé par une foule de menus incidents ou de menus descriptions : "Bond se dirigea vers le bureau, souleva un récepteur, posa sa cigarette", etc.»* «Introduction à l'analyse structurale des récits», II, pp. 83-84.

son récit, de préciser ici et là tel ou tel détail qui eux-mêmes seront le germe de nouveaux développements. Cet écartèlement, distendant indéfiniment l'ouverture et la fermeture de la séquence métanarrative par la fragmentation d'une écriture en mosaïque, introduit la possibilité de poursuivre pour une durée peut-être infinie le projet d'écriture. Il inscrit dans son métarécit le suspense comme risque de l'inaccomplissement, du «*paradigme ouvert*», du «*trouble logique*»⁸¹, d'une Histoire se creusant en son coeur dans une relation asymptotique avec sa conclusion. Bien qu'elle distingue un début et une fin à l'Histoire et qu'elle repose toute entière sur une notion d'unité, l'oeuvre de Fourier cherche une expansion infinie dans la puissance créatrice du temps. En déchronologisant l'Histoire de l'humanité par une narration concassée, en la relogiciant selon des règles d'écriture inédites, la trame du monde s'offre alors à une distorsion narrative telle que le récit des hommes s'ouvre à un foisonnement de récits, à la prolifération de l'Histoire et enfin à une liberté sans borne dans son énonciation.

Si l'Histoire dans l'utopie de Fourier est sujette à une telle prolifération, c'est qu'elle ne se constitue pas comme un système clos se dévoilant par un processus spirituel comme chez Hegel ou reproduisant un monde intelligible comme chez Platon. Toute l'oeuvre de l'utopiste se construit comme un système en déséquilibre à force de chercher la totalité : Fourier voudrait ne rien échapper du monde, que rien ne regarde son oeuvre de l'extérieur, rendre compte autant de la copulation de la planète Herschel que de la typologie de la banqueroute, des considérations sur le libre arbitre divin que de la manie de l'astronome Lalande de manger des araignées crues. L'Histoire elle-même est engendrée par un tel mouvement de déséquilibre, poussée vers l'avant. L'oeuvre de Fourier, à la recherche de l'infiniment petit, spécifie sans cesse chacun de ses objets :

⁸¹ «Introduction à l'analyse structurale des récits», II, p. 100.

l'unitiéisme, passion première, se divise en douze passions radicales qui elles-mêmes se subdivisent degré par degré pour en arriver aux «*disparates qui désorientent la politique civilisée*»⁸², passions des goûts bâtards et bizarres, aux «*discords*» et aux «*ambigus*» comme le saphisme et le priapisme⁸³ et finalement aux «*passions infinitésimales ou hypernuancées*»⁸⁴ et aux «*raffinements sensuels poussés à l'infini*»⁸⁵. Bien que Fourier affirme que toutes ces spécifications s'intègrent à sa théorie «*comme les dents d'un rouage qui sont toutes utiles pourvu qu'elles engrènent à leur tour*»⁸⁶, elles n'en risquent pas moins d'excéder par leur prolifération la classification première. Si Fourier échappe au danger d'immobilisme de la plupart des systèmes, c'est qu'il met en branle un système en constant déséquilibre, risquant par son propre poids de basculer en son envers, en pure asystématicité. C'est tout entier dans ce risque que se tient son écriture, toujours en train, sans risquer le dernier mot, constamment engagée dans une entreprise dont les limites ne sont présentes que par leur ajournement répété.

La soif de créations de Fourier s'inscrit donc tant dans sa théorie de l'Histoire que dans les règles qu'il fixe à sa propre énonciation au point que l'on puisse se demander si le contenu de l'oeuvre n'est pas qu'un moyen au service d'un insatiable désir d'écrire. D'ailleurs Fourier semble avoir prévu cette lecture puisqu'il répondait à ses contemporains disant de son oeuvre qu'elle n'était *que littérature* :

«Eh! pitoyables romanciers que vous êtes, ferez-vous jamais un roman qui vaille le quart du mien? Si c'est un roman et quand je serais réduit au rôle de romancier, ne pourrais-je pas défier et battre à moi tout seul toute la

⁸² TUU, III, p. 30.

⁸³ NMA, p. 447.

⁸⁴ TUU, V, p. 334.

⁸⁵ TUU, V, p. 340.

⁸⁶ TUU, III, p. 22.

séquelle romantique, lui prouver qu'elle n'est qu'un ramas de pygmées?»⁸⁷

En vérité, Fourier se considère le seul et peut-être le dernier homme à encore écrire, à encore habiter ce lieu immense qu'est l'infini littéraire, d'autant plus infini qu'il est chez lui utopique. Comme l'écrivait Blanchot, «*il ne faut s'adresser à Fourier que comme à un auteur inépuisable, débordant son propre système.*»⁸⁸ Comme on peut imaginer que, si Sade vivait aujourd'hui et se trouvait enfermé dans quelconque prison, il se livrerait encore à sa logophilie, on peut croire que Fourier dans sa petite chambre parisienne, entre ses pots de fleurs, réécrirait sans cesse cette Histoire dont il n'arrivait à voir que la puissance infinie de création et à laquelle il désirait avidement prendre part. L'Histoire selon Fourier est une suite infinie de créations et son oeuvre en constitue la mise en abyme violente. Les pages suivantes illustreront la dimension esthétique et pragmatique de cette oeuvre du temps, de cet *opera del tempo*.

⁸⁷ Cité par Émile LEHOUCK, «La tentation littéraire», in *Fourier aujourd'hui*. Paris, Denoël, coll. «Dossier des lettres nouvelles», 1966, p. 164.

⁸⁸ Maurice BLANCHOT, «En guise d'introduction, lettre de Maurice Blanchot», in *Topique 4-5*, 1970, p. 7.

II. L'opéra et le théâtre de l'énonciation

«*La scène change*», répétait-il ⁸⁹. Relégué aux coulisses du grand théâtre de la littérature française, Fourier fait figure de comédien de second ordre, à peine souffleur d'un drame dans lequel sa voix se mêle pourtant aux déclamations des géants du siècle. Stendhal, dans les *Mémoires d'un touriste*, écrira : «*L'Association de Fourier fait des pas immenses; mais comme Fourier n'avait aucune élégance et n'allait pas dans les salons, on ne lui accordera que dans vingt années son rang de rêveur sublime.*» ⁹⁰ Victor Hugo avouera dans *Les Misérables* : «*En 1817, il y avait à l'Académie des Sciences un Fourier célèbre que la postérité a oublié et dans je ne sais quel grenier un Fourier obscur dont l'avenir se souviendra.*» ⁹¹ Leconte de Lisle, George Sand et Michelet en parleront aussi, mais sans éveiller la curiosité des lecteurs modernes qui ne se souviendront que peu de celui que Flaubert, après s'être gavé de fouriérisme pendant la rédaction de *L'Éducation sentimentale*, traitera de «*caissier en délire*» ⁹² et dont il soumettra la théorie au regard naïf de ses copistes dans *Bouvard et Pécuchet* ⁹³. Jusqu'à André Breton qui l'invoquera dans une ode pleine de respect, mais marquée de désillusion : «*Toi qui ne parlais que de lier vois tout s'est délié*» ⁹⁴.

Dans un autre vaste théâtre, celui des idées politiques, on entendra aussi ses pas feutrés derrière les lourds rideaux des théories de Marx et Engels qui le critiqueront tout en le

⁸⁹ Ce chapitre a fait l'objet d'une communication au III^e colloque interuniversitaire des étudiants en littérature en mars 1998 à l'Université de Montréal.

⁹⁰ Jean GAULMIER, «Fouriérisme et littérature», in *Ode à Charles Fourier par André Breton*, Fontfroide, Fata Morgana, 1995, p. 61.

⁹¹ GAULMIER, *op. cit.*, p. 73

⁹² GAULMIER, *op. cit.*, p. 72.

⁹³ Gustave FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», édition de C. Gothot-Mersch, 1991, pp. 253-254.

⁹⁴ André BRETON, *Ode à Charles Fourier*, Fontfroide, Fata Morgana, 1995, respectivement p. 100 et p. 104.

reconnaissant comme un précurseur du socialisme et en admettant qu'il «*manie la dialectique avec la même maîtrise que son contemporain Hegel*»⁹⁵. Walter Benjamin lui consacra un chapitre dans la vaste architecture de son *Livre des Passages*⁹⁶ et en fera surtout, avec l'ange de l'Histoire, une des personnifications clés de ses *Thèses sur la philosophie de l'Histoire*⁹⁷. Plus récemment encore, Herbert Marcuse s'en inspirera dans *La fin de l'utopie*⁹⁸ pour revendiquer l'ajout d'une dimension esthétique-érotique au projet marxiste.

Dans les coulisses parallèles de l'histoire littéraire et de l'histoire des idées politiques, Fourier marche aujourd'hui encore discrètement, ne troublant pas la représentation en cours, comme toujours armé de son «*fanal*» dans «*l'abîme de ténèbres*» de la Civilisation et de sa «*boussole*» le guidant dans «*le dédale des passions*»⁹⁹. Les douze tomes de ses oeuvres, qu'il rédigea à temps perdu entre des emplois subalternes de commerçant ou d'officier de bureau, semblent être venus s'ajouter tristement à cette masse de livres qu'il exérait souverainement en souhaitant «*l'hécatombe qui est due à la Vérité*»¹⁰⁰. Celui qui se disait l'égal de Colomb et Newton n'aura semble-t-il réussi qu'à resurgir de temps à autre sous la plume d'auteurs qui, eux, occuperont l'avant-scène littéraire, dont le dernier est sans doute Barthes, qui lui offrira, le temps d'un essai, une place inconfortable entre Sade et Loyola à la loge des «*logothètes*»¹⁰¹.

⁹⁵ Friedrich ENGELS, *Socialisme utopique et socialisme scientifique*, Paris, Éditions sociales, trad. de E. Bottigelli, 1971, p. 71.

⁹⁶ Walter BENJAMIN, *Paris : capitale du XIXe siècle, Le livre des passages*, Paris, Les éditions du cerf, trad. de J. Lacoste, 1990.

⁹⁷ Walter BENJAMIN, «Thèses sur la philosophie de l'histoire», *op. cit.*, p. 191.

⁹⁸ Herbert MARCUSE, *La fin de l'utopie*, Paris, Seuil, coll. «Combats», trad. de L. Roskopf et L. Weibel, 1968, p. 15.

⁹⁹ NMA, pp. 2-4.

¹⁰⁰ TQM, p. 285.

¹⁰¹ Roland BARTHES, *Sade Fourier Loyola*, Paris, Seuil, coll. «Tel Quel», 1971; SFL, II, pp. 1039-1177.

Ces deux théâtres dont il arpente les coulisses inlassablement depuis deux siècles, le littéraire et le politique, ne sont en fait que les deux côtés, cour et jardin, d'une même scène, celle d'un opéra dont Fourier lui-même rêvait pour sa Phalange, pour le canton d'essai qui servirait par attraction à étendre son harmonie au globe entier et dont il avait déjà dressé les plans ¹⁰². C'est le paradigme du théâtre, mais plus encore de l'opéra, qui permet de comprendre l'étroite relation entre la théorie de l'Histoire de Fourier, axée sur l'événementialité et la création, et la véritable théorisation littéraire qu'il ébauche et dont sa propre énonciation constitue la manifestation radicale. C'est une complexe notion de théâtralité qui fonde à la fois sa pensée politique et sa pragmatique littéraire.

Comme le soulignait Pierre Klossowski, les passions sont, pour Fourier, incompatibles avec l'ordre institué : *«voilà ce qui serait, selon Fourier, le renversement positif des institutions : celles-ci ne doivent plus structurer les perversions, comme le décrit le tableau de Sade, mais les perversions doivent à leur tour se créer leurs institutions propres.»* ¹⁰³ Et l'institution suprême de l'Harmonie, c'est l'opéra, rendant visible à la fois la concordance et la discordance des passions, la mesure et l'excès des désirs, leur créativité propre ¹⁰⁴. Toute la distance entre le marxisme et le fouriérisme se donne à voir dans ce faste modèle d'une théâtralité débordante. L'opéra remplit deux fonctions dans la structure de l'utopie : il intervient d'abord comme

¹⁰² NMIS, p. 122.

¹⁰³ Pierre KLOSSOWSKI, «Sade et Fourier», in *Topique*, no 4-5, octobre 1970, p. 84.

¹⁰⁴ Paul Ricoeur avait remarqué avec étonnement l'importance de l'opéra dans sa courte réflexion sur Fourier : *«He also proffers some curious pages on opera; he thinks that opera should replace the religious cult. Fourier sees in opera a convergence of action, song, music, dance, pantomime, gymnastics, painting, and so on, and this for him is a the religious meeting. It is a parable of passionnal harmony.»* Paul RICOEUR, *Lectures on ideology and utopia*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 308. La nature paradigmatique de l'opéra dans l'utopie de Fourier a aussi été signalée avec intelligence par Claude Morilhat; toutefois de nombreux aspects de la théâtralité fouriériste nous semble avoir été omis en raison de l'approche plus étroitement sociologique qu'esthétique de l'auteur. Claude MORILHAT, *Charles Fourier, imaginaire et critique sociale*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.

paradigme de l'Harmonie, littéralement comme paradigme d'un paradigme, puisque toutes les utopies se veulent des modèles de compréhension du monde; il introduit ensuite une théâtralisation de l'énonciation, soulignant la performativité propre de la théorie de Fourier et la dimension violemment poétique de son oeuvre.

1. L'opéra comme paradigme de l'utopie

Aux yeux de Fourier, la Civilisation, le monde dans lequel il vivait et nous vivons encore, se trouve atteinte de langueur et appelle viscéralement un changement de scène :

*«En effet la pauvre civilisation est bien vieille, bien radoteuse en perfectibilité; et le génie social, pour se donner carrière, a bon besoin d'un théâtre moins étroit que les antiquailles philosophiques.»*¹⁰⁵

Devant des rideaux qu'il manipule à sa guise, Fourier annonce dans presque tous ses traités que *«la scène change»*¹⁰⁶, que *«nous allons être témoins d'un spectacle qui ne peut être vu qu'une fois dans chaque globe»*¹⁰⁷. Le passage de la Civilisation à l'Harmonie convoque apocalypse et salut, véritable requiem d'un monde suranné :

*«La scène change, et la Vérité, que vous feigniez de chercher, va paraître pour votre confusion. Il ne vous reste, comme au gladiateur mourant, qu'à tomber honorablement.»*¹⁰⁸

*«Si le siècle sait s'en garantir, s'il opine sagement à consulter la preuve expérimentale, tout sur ce globe va changer de face; l'humanité va passer de l'abîme de souffrance au faite du bonheur, avec la rapidité de l'éclair : ce sera l'image d'un décor théâtral qui fait en un clin d'oeil succéder l'olympes à l'enfer.»*¹⁰⁹

C'est dans l'entracte que se trouve Fourier, dans l'intermède entre la tragédie de la Civilisation et un spectacle démesuré et imprévisible, au moment même du changement de scène. Autour de lui gravitent toujours les restes de la tragédie que joue la

¹⁰⁵ NMIS, p. 444.

¹⁰⁶ TQM, p. 13, p. 283; TUU, IV, p. 332; NMIS, p. 28.

¹⁰⁷ TQM, p. 17; TUU, II, p. 73.

¹⁰⁸ TQM, p. 283.

¹⁰⁹ TUU, II, p. 73.

Civilisation : les passions encore obscures aux hommes comme «*des tigres déchaînés, des énigmes incompréhensibles*»¹¹⁰; Descartes, «*prince des sophistes modernes*», parmi les «*faux prophètes qui viennent à vous couverts de peaux de brebis et qui au dedans sont des loups ravissants*»¹¹¹; le chœur des philosophes qui de leur voix discordantes entonnent inlassablement les mêmes rengaines, «*leurs chansons d'impossibilités, refrains favoris de la nation française*»¹¹² et qui «*ne voudraient chez les jeunes personnes d'autre goût que celui d'écumer le pot au feu*»¹¹³, leur morale «*semblable à ces vieillards qui, retirés au coin du feu, disent encore leur mot contre le siècle présent qui ne les connaît plus*»¹¹⁴; et bien sûr tout autour «*cette débâcle de bibliothèques et de renommées*»¹¹⁵, «*le fatras de vos bibliothèques philosophiques*»¹¹⁶; enfin «*les guerres et les révolutions*» qui renaissent «*de même que les têtes de l'hydre se multipliaient sous les coups d'Hercule*»¹¹⁷. Dans le vacarme assourdissant de la Civilisation, Fourier imagine un monde devenu opéra, «*l'art de faire naître à chaque pas ces concerts de passions*»¹¹⁸, la Phalange transformée en «*un orchestre à 1620 instruments*»; les orgies et bacchanales se révélant «*assez semblables aux symphonies où un motif est dialogué entre tous les instruments*»¹¹⁹. Fourier, toujours en quête de l'exception, s'empresse toutefois de dissiper tout risque de mauvaise interprétation : «*On tire en musique de très beaux accords de certaines dissonances employées à propos. Il en est de même en mécanique passionnelle.*»¹²⁰

¹¹⁰ TQM, p. 9; TUU, IV, p. 32.

¹¹¹ NMIS, p. 367.

¹¹² TUU, III, p. 396.

¹¹³ TQM, p. 137.

¹¹⁴ TQM, p. 187.

¹¹⁵ TQM, p. 14.

¹¹⁶ TQM, p. 283.

¹¹⁷ TQM, p. 101.

¹¹⁸ TUU, V, p. 216.

¹¹⁹ NMA, p. 322.

¹²⁰ NMA, p.427.

L'Harmonie est un tel spectacle que Fourier prévoit que la Phalange d'essai, première phase dans le processus d'expansion de l'Harmonie, attirera chaque année *«une masse de 6 à 800 000 curieux, outre les 2 à 300 000 envoyés»*¹²¹. Pour les recevoir l'inventeur propose d'aménager un camp cellulaire qui servira de *«logement à ces légions de passagers»*. Tout le canton sera entouré *«d'une frise ou d'une palissade étayée de piliers d'espace en espace»* permettant de *«placer le camp cellulaire à la frise, au-dessus du troisième étage, en jacobine ou croisée de demi-hauteur»*. La venue de tous ces curieux sera profitable pour la Phalange puisqu'elle exigera *«un tribut d'entrée»* de la part de ces visiteurs et qu'elle accumulera ainsi *«20 millions versés de franc jeu, et aussi spontanément que l'argent donné à la porte de l'opéra»*. La Phalange d'essai n'est autre chose qu'une somptueuse cérémonie d'adieu, *«la scène de clôture»* de la Civilisation où l'on peut admirer *«l'harmonie des douze passions, leur développement complet sans aucun conflit, en accord aussi parfait que celui d'un excellent orchestre»*¹²².

Depuis l'avant-scène, Fourier manipule le complexe réseau de poulies qui abaissent ou lèvent le rideau de son opéra, donnant plus ou moins à voir aux spectateurs sidérés que sont les lecteurs de ses traités, se bornant à *«faire entrevoir, et baisser au même instant le rideau.»*¹²³ Fourier tient en effet le rideau des délices de l'Harmonie : le grandiose spectacle à l'affiche est constamment retardé par des numéros intermédiaires afin de préparer les yeux du spectateur qui, sans habitude, serait aveuglé par une telle féerie. Il s'engage à *«déguiser les beautés »* de sa découverte, à *«les dévoiler par degrés»*¹²⁴. Par les magnificences de l'Harmonie, Fourier craint d'éblouir ses pauvres lecteurs pour qui la vision risquerait d'être fatale : *«tout civilisé qui lit le traité de l'Association, est*

¹²¹ TUU, IV, p. 472.

¹²² TUU, IV, pp. 471-474.

¹²³ TUU, V, p. 199.

¹²⁴ TUU, II, p. 1.

*comparable à un aveugle opéré de la cataracte et qu'on ne doit exposer que par degrés à la lumière.»*¹²⁵ Dans certains passages sur la multiplication des richesses et le mécanisme des amours, c'est un véritable interdit de représentation qu'il doit conjurer : *«Si nous pouvions voir cet Ordre combiné, cet oeuvre de Dieu, tel qu'il sera dans sa pleine activité, il est hors de doute que beaucoup de Civilisés seraient frappés de mort par la violence de leur extase.»*¹²⁶ Néanmoins, il est stratégique d'en donner quelques aperçus : *«Comme ces peintures ne sont point compatibles avec les moeurs, je suis obligé de glisser sur leur tableau. Cependant il est nécessaire de soulever un coin du rideau [...].»*¹²⁷

Le travail des champs offrira encore aux passants une diversité de scènes : *«Ces jardins pittoresques sont, comme les bergers et les scènes de théâtre, des rêves de beau agricole, des gimblettes harmoniques, des miniatures d'une campagne sociétairement distribuée.»*¹²⁸ Du travail des choutistes et des ravistes, *«un philosophe traversant le canton contempera de sa voiture le ravissant spectacle qu'offriront tous les vrais amis des choux et des raves»*¹²⁹. De même différents types de culture se côtoient en Harmonie afin de réunir *«les avantages du produit à ceux du coup d'oeil, à la facilité de marier les groupes en réunion locale, de combiner leurs intrigues, les activer l'une par l'autre»*¹³⁰. Le travail, comme une pièce aux rebondissements infinis, sera lui aussi le lieu de mille intrigues dont le ballet bucolique des agriculteurs et des botanistes n'est encore que la répétition.

¹²⁵ TUU, II, p. 6.

¹²⁶ TQM, p. 65.

¹²⁷ NMA, p. 310.

¹²⁸ TUU, IV, p. 494.

¹²⁹ TUU, IV, p. 496.

¹³⁰ TUU, IV, p. 488.

Réglée avec la rigueur d'une mise en scène, l'organisation du temps prévoit des séances de travail de courte durée et variant de deux en heures en deux heures, le temps d'un spectacle. En accord avec la passion papillonne qui exprime le besoin de «*changements de scène*»¹³¹, la journée d'un harmonien sera composée d'«*un minimum de 12 séances et 2 pivotales*». Par exemple, le peu fortuné Cléon sort du lit dès 4 h, même s'il a passé la nuit avec Phryné ou Aspasia, pour participer à un lever galant ou arrière-cour d'amour, puis prend le délité ou repas matinal suivi d'une parade et d'un hymne à Dieu; le père de Cléon revient après une longue absence et un procès au cours duquel il a gagné près de cent mille écus; des voisins informés de l'heureuse nouvelle proposent une partie de chasse; Cléon revient au château et y trouve une beauté en compagnie de laquelle il prendra le déjeuner; Cléon retourne en ville et lit un ouvrage nouveau, puis s'occupe de quelque intrigue amoureuse; il achète ensuite un domaine à bon prix, puis se régale d'un dîné bien pourvu en bonne chère et en convives avant de recevoir un envoi de végétaux exotiques pour sa serre; un personnage puissant lui rend visite; il participe à une cavalcade entre amis avant d'assister à un spectacle agrémenté de tous les ressorts de plaisirs et de prendre un souper en compagnie de quelques artistes de passages; finalement Cléon se couche en séance contre-pivotale «*sans nous informer avec qui*»¹³². La journée type de Cléon comptera ainsi douze séances comme autant de scènes : «*Quant au riche, on a vu d'ailleurs que ses journées doivent être portées à 32 séances de plaisir, non compris les pivotales en parcours.*»¹³³ Les jours en Harmonie sont des enfilades de tableaux, d'intrigues s'engendrant les unes les autres.

¹³¹ TUU, II, p. 146.

¹³² TUU, V, p. 541.

¹³³ TUU, V, p. 342.

En outre, l'opéra tient en Harmonie «*le premier rang parmi les ressorts d'éducation*»¹³⁴ en agissant comme «*école de morale en image*»¹³⁵. Dès l'âge de trois ou quatre ans les enfants participent aux spectacles de l'opéra comme à «*un exercice demi-religieux*» assurant «*l'initiation figurative aux principes de l'harmonie*»¹³⁶.

*«Or comme les exercices du théâtre sont un acheminement à toute étude des sciences et des arts, même à la mécanique qui est d'un grand usage sur la scène, [...] tous les enfants seront dès le plus bas âge habitués à figurer sur la scène dramatique ou lyrique; ils y prendront tous parti dans quelque Série de déclamation, de chant, de danse et d'instruments; riches ou pauvres, tous y paraîtront, parce que la Phalange jouant pour elle-même et tous ses voisins devient comédie d'amateurs.»*¹³⁷

Ainsi les Harmoniens, «*tous nés sur les planches, acteurs par enthousiasme*»¹³⁸, seront tous des comédiens en puissance. Reprenant sur ce point une tradition aristotélicienne selon laquelle l'imitation relève d'une disposition naturelle aux hommes grâce à laquelle ils produisent leurs premières connaissances¹³⁹, Fourier conçoit «*la singerie ou manie imitative*» comme «*une propriété générale chez les enfants*» sur laquelle repose tout le système d'«*éducation attrayante des bambins et poupons*»¹⁴⁰. Les «*manoeuvres d'Harmonie*» comme celles des militaires à l'exercice, des thuriféraires en procession, des danseurs à l'opéra développent à son plus haut point cette manie, d'autant plus que l'enthousiasme se multiplie avec le costume et son attirail. Cette émulation que trouve Fourier chez les plus jeunes enfants les poussera à égaler les enfants légèrement plus âgés avec lesquels ils seront en contact constant.

¹³⁴ TUU, V, p. 45.

¹³⁵ TUU, V, p. 82.

¹³⁶ TUU, V, p. 6.

¹³⁷ TQM, p. 156.

¹³⁸ TUU, V, p. 82.

¹³⁹ «*La poésie semble bien devoir être née de deux causes, toutes deux naturelles. Puisque la mimésis est co-naturelle aux hommes, dès leur enfance et que l'homme en effet diffère de tous les animaux en ce qu'il est le plus apte à la mimésis, c'est par la mimésis qu'il produit (poietai) ses premières connaissances. En second lieu, tous les hommes se plaisent à toutes les productions mimétiques (mimèmasi).»* ARISTOTE, *La poétique*, IV, 1448b, Montréal, Éditions du Silence, trad. de P. Gravel, 1995, p. 24.

¹⁴⁰ TUU, V, p. 28.

Ainsi sera inspiré aux enfants «le désir de se signaler dans vingt ou trente sortes d'industrie»¹⁴¹, et «d'un Tibère et d'un Néron pris au berceau» l'émulation fera «un monarque plus vertueux que les Antonin et Titus»¹⁴². Les enfants se chargeront même de l'éducation harmonique des animaux «grâce à la justesse mesurée que l'on n'acquiert qu'à l'opéra»¹⁴³. Les émules produiront des effets bénéfiques sur l'ensemble de la population : chacun des habitants de la Phalange, homme ou femme, témoins de l'enthousiasme des nouvelles générations, n'aura d'autre choix que de tenter de les surpasser en vertu d'une des lois de l'Harmonie selon laquelle «l'Attraction par contraste avec la violence doit opérer du faible au fort.» La *mimésis* sera donc double : les enfants apprendront par émulation tandis que les adultes se perfectionneront par l'imitation des enfants.

Tous comédiens en quelque sorte, les Harmoniens mettront constamment au point leurs personnages. D'ailleurs la plupart des Harmoniens que Fourier met en scène pour illustrer le mécanisme de l'attraction portent les noms de personnages fictifs ou mythiques, souvent tirés des grands opéras du siècle¹⁴⁴ : un repas réunit neuf convives, dont Apicius, Mécène et Virgile¹⁴⁵; parmi les oeilletistes de la Phalange de Gnide se trouvent le patriarche Hécube, les doctes Théopraste et Philémon, Zénobie, le fortuné Crésus, Artémise, la belle vestale Galatée, la chérubine Zélie, Chloé et

¹⁴¹ TUU, V, p. 19.

¹⁴² TUU, V, p. 22.

¹⁴³ TUU, V, p. 85.

¹⁴⁴ On citera seulement les titres de quelques opéras présentés à Paris depuis le milieu du XVIII^e siècle jusqu'au début du dix-huitième siècle dont on retrouve les traces chez l'utopiste : *Hylas et Zélie* (1762), *Bathilde et Chloé* (1773), *Philémon et Baucis* (1775), *Écho et Narcisse* (1779), *Aspasie* (1789), *Psyché* (1790), *Acis et Galathée* (1805), *La vestale* (1807), *Les bayadères* (1810), *Blanche de Provence ou la cour des Fées* (1821), *Dieu et la bayadère* (1830), sans oublier ceux dont les thèmes semblent imprégner fortement le traité du *Nouveau monde amoureux*, *Sappho* (1822), *L'orgie* (1831) et *La révolte au sérail* (1832). Il faut se rappeler que, surtout depuis le triomphe de Gluck à Paris en 1774, le merveilleux fait la cour à l'opéra, le plus souvent par le truchement des thèmes de l'Antiquité ou par un orientalisme inspiré des *Mille et une nuits*. Voir : J.-G. PRUD'HOMME, *L'opéra* (1669-1925), Genève, Éditions Minkoff, 1989.

¹⁴⁵ TUU, IV, p. 489.

Lycidias ¹⁴⁶; le couple angélique, «*plus bel ornement de la ville de Gnide*», est formé de Narcisse et Psyché qui s'unissent spirituellement et se livrent physiquement à chacun de leurs 40 poursuivants ¹⁴⁷; sans omettre les inoubliables acteurs de ce nouveau monde amoureux que sont Mme Saqui la funambule, Fakma la plus belle femme d'Orient et Mme Strogonoff, princesse de Moscou, ainsi que toutes ces légions de fées et de fés, druides et druidesses, vestales et vestals, troubadours et troubadours, ménestrels et ménestrelles, fakirs et fakiresses, anges et angesses.

Comme l'illustrent les nombreuses scènes de la vie harmonienne que présente Fourier, l'opéra, perfectionnement ultime du mécanisme des passions, depuis l'éducation des enfants et l'organisation du travail jusqu'à l'onomastique, est le paradigme de toute l'utopie.

«Ainsi, ce plaisir aujourd'hui réservé aux capitales et résidences royales deviendra celui des moindres cantons agricoles : chacun d'eux aura un opéra bien supérieur à ceux de Paris, Londres ou Naples [...].» ¹⁴⁸

Et Fourier est ici bien de son temps : particulièrement depuis le triomphe de Christoph Willibald Gluck à la fin des Lumières, l'opéra connaît ses heures de gloire et passionne tout Paris. Même au coeur de l'*Encyclopédie*, on décrit l'opéra par «*le merveilleux des machines*», «*la magnificence des décorations*», «*l'harmonie de la musique*» et «*le sublime de la poésie*» : l'opéra est en quelque sorte le meilleur des mondes de l'art, un nouveau monde esthétique ¹⁴⁹.

¹⁴⁶ TUU, IV, p. 497.

¹⁴⁷ NMA, pp. 43-53.

¹⁴⁸ TUU, V, p. 81.

¹⁴⁹ L'article consacré à l'opéra dans l'*Encyclopédie* semble même préfigurer l'utilisation utopique qu'en fera Fourier : «*Supposons pour un moment que le roi de France envoyât les acteurs et actrices de l'opéra peupler une colonie déserte, et qu'il leur ordonnât de ne se demander les choses les plus nécessaires, et de ne converser ensemble que comme ils se parlent sur le théâtre; les enfants qui naîtroient au bout de quelques temps bégayeroient des airs, et toutes les inflexions de leurs voix seraient toujours mesurées. Les fils des danseurs marcheroient toujours en cadence, pour se rendre en quelque lieu que ce fût; et si cette postérité chantante et dansante venoit jamais dans la patrie de ses pères, les oreilles seraient choquées de la dissonnance qui règne dans les tons de notre conversation, et les yeux blessés de notre façon de marcher. L'opéra est si brillant par sa magnificence, et si surprenant*

Fourier reprend donc la vieille isotopie littéraire selon laquelle le monde est un théâtre : plus encore, chez lui, c'est l'Histoire qui se fait opéra, chacune des périodes, chacune des époques se voulant une nouvelle scène dans la matrice de l'Histoire-opéra. Il est hautement significatif que le nouveau monde, annoncé avec grandiloquence, remplissant comme toute utopie la fonction d'un paradigme, se voit redoublé par un second modèle. L'opéra permet à l'auteur de dynamiser son utopie, de l'introduire dans la sphère du devenir et non dans un quelconque ciel lointain des idées et plus encore de l'ouvrir aux possibles. L'opéra, figure en mouvement, «*emblème actif*» du monde proposé, répond fidèlement aux exigences de doute et d'écart absolus que Fourier énonce dans les premières pages de *La théorie des quatre mouvements et des destinées générales* :

«J'adoptai donc pour règle dans mes recherches le doute absolu et l'écart absolu. [...] 1. LE DOUTE ABSOLU. Descartes en avait eu l'idée; mais tout en vantant le doute et recommandant le doute il n'en avait fait qu'un usage partiel et déplacé. Il élevait des doutes ridicules, il doutait de sa propre existence, et il s'occupait plutôt à alambiquer les sophismes des anciens qu'à chercher des vérités utiles. Les successeurs de Descartes ne l'ont appliqué qu'aux choses qui leur déplaisaient. [...] Comme je n'avais de rapport avec nul parti scientifique, je résolus d'appliquer le Doute aux opinions des uns et des autres indistinctement, et de suspecter jusqu'aux dispositions qui avaient l'assentiment universel. Telle est la Civilisation, qui est l'idole de tous les partis philosophiques et dans laquelle on croit voir le terme de la perfection. 2. L'ÉCART ABSOLU. J'avais présumé que le plus sûr moyen d'arriver à des découvertes utiles, c'était de s'éloigner en tout sens des routes suivies par les sciences incertaines, qui n'avaient jamais fait la moindre invention utile au corps social. Je pris donc à tâche de me tenir constamment en opposition avec les sciences ; en considérant la multitude de leurs écrivains, je présumai que tout sujet qu'ils avaient traité devait être complètement épuisé, et je résolus de ne m'attacher qu'à des problèmes qui n'eussent été abordés par aucun d'entre eux.» 150

pas ses machines, qui font voler un homme aux cieux, ou le font descendre aux enfers, et qui dans un instant placent un palais superbe où étoit un désert affreux, que si les sauvages voisins de l'île où dans ma supposition j'ai relégué l'opéra, venoient à ce spectacle, loin de le trouver ridicule, je ne doute guère qu'ils n'admirassent le génie des acteurs, et qu'ils ne les regardassent comme des intelligences éclairées.» DIDEROT et D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Paris, 1751, vol. 11, p. 494.

150 TQM, pp. 3-4.

Ces préceptes constituent la «*morale par provision*»¹⁵¹ de Fourier. C'est bien le geste dubitatif de Descartes qu'il entend radicaliser, comme lui, pour «*commencer tout de nouveau dès les fondements*», «*établir quelque chose de ferme et constant dans les sciences*»¹⁵². Fourier, comme dans la première méditation cartésienne, cherche à se libérer peu à peu de la doxa pour s'approcher «*des fondements*» de la Civilisation dont la ruine entraînera nécessairement «*tout le reste de l'édifice*»¹⁵³. Fourier, témoin du geste essentiel de Descartes, fondateur d'une certaine modernité philosophique, s'y cantonne avec force, refusant d'accéder aux assurances des deuxième et troisième méditations. Alors que le philosophe rencontre d'abord sa pensée, puis son existence et enfin Dieu sur son chemin, l'utopiste ne découvrira que la pluralité des désirs derrière la doxa, et derrière chaque désir un nouveau désir. L'édifice que reconstruira Fourier ne connaîtra pas la certitude des fondements, mais le désir de cette certitude, la certitude du désir.

Le doute hyperbolique dans lequel Fourier se maintient le place dans la situation d'un spectateur à la loge d'un grand théâtre, écartelé entre l'illusion reconnue du spectacle et la manifestation d'une certaine vérité inhérente à cette illusion même, fasciné par le mensonge et l'incarnation irréfutable de ce mensonge, oscillant entre le corps du comédien et son masque, entre la féerie et la matérialité des machines qui la font apparaître. Par-delà la fausseté et l'égarement de la Civilisation, Fourier perçoit une vérité obscure et souterraine sur laquelle doit reposer le monde. Aux yeux de Fourier, la Civilisation n'est, comme je le disais, qu'une scène dans le théâtre du monde : pour être matérialisée ici et maintenant, elle n'en est peut-être pas moins illusoire. C'est à partir de l'inextricable du vrai et du faux, de la chair et du masque, que Fourier réussit à

¹⁵¹ René DESCARTES, *Discours de la méthode pour bien conduire la raison, et chercher la vérité dans les sciences*, Paris, Librairie générale française, coll. «Le livre de poche», 1970, p. 50.

¹⁵² René DESCARTES, *Méditations métaphysiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, p. 57.

¹⁵³ DESCARTES, *op. cit.*, p. 59.

penser un autre monde puisque le doute ressenti devant la fiction de l'opéra contamine peu à peu le réel jusqu'à le dévoiler comme simulacre, le laisser voir comme pure construction des hommes sans nécessité interne. C'est donc le doute devant la réalité des choses qu'impose en premier lieu l'opéra.

Là où le doute faisait s'écrouler l'autorité du réel, l'écart est l'élan par lequel le présent se projette dans un avenir tout autre. Le doute est constitutif du spectateur ou du contemplatif; l'écart l'est du comédien ou du créateur. L'écart absolu est en fait un saut par lequel échapper au possible déjà matérialisé, à la réalité mise en doute dans un premier temps, au profit d'un possible encore virtuel. L'écart s'effectue depuis ici et maintenant vers un possible non encore advenu auquel il s'agit de donner chair comme le comédien offre son corps au personnage. L'opéra offre aux yeux de l'utopiste une matérialisation de la fiction, l'entrée de celle-ci dans le réel, aussi bien dire l'apparition en chair et en os de l'utopie.

L'opéra se trouve en outre indissociable de la théorie des passions de Fourier et il se plaira à répéter ceci sous de nombreuses variantes :

«Les passions en mécanisme domestique sont un orchestre à 1620 instruments : nos philosophes en voulant les diriger sont comparables à une légion d'enfants qui s'introduiraient à l'orchestre de l'opéra, s'empareraient des instruments et ferait un charivari épouvantable; faudrait-il en conclure que la musique est ennemie de l'homme, et qu'il faut réprimer les violons, arrêter les basses, étouffer les flûtes?»¹⁵⁴

L'opéra répond au mécanisme des passions selon lequel *«les attractions sont proportionnelles aux destinées»*, c'est-à-dire que l'avenir se bâtit à l'aune des désirs. Par un subtil mouvement de présence et d'absence, de doute et d'écart, n'existant qu'insatisfaits, se dissolvant au contact de l'objet, les désirs ne peuvent poursuivre leur quête que par un saut toujours recommencé, par la constitution d'un objet toujours plus

¹⁵⁴ NMIS, p. 344.

près de l'impossible, apparemment toujours plus fictionnel. Le désir fouriériste se trouve intrinsèquement lié à la création, à l'ouverture au possible dont le théâtre et l'opéra présentent la matérialisation la plus forte. Klossowski remarque :

*«Pour Fourier autant que pour Sade, le phantasme en soi incommunicable exige la création d'un simulacre; mais précisément le sens du simulacre du point de vue de l'échange, Fourier le développe dans une direction totalement opposée : le principe du simulacre, pour Fourier, c'est le jeu : le jeu (divertissement, spectacle, cérémonie rituelle, activité émulative, donc non plus travail mais création) établira au contraire une totale gratuité des échanges au niveau psychique autant que matériel. [...] le simulacre reconstitue et reproduit la réalité du phantasme au niveau du jeu. Fourier mise non tant sur la liberté que sur la création libératrice [...]»*¹⁵⁵

L'opéra opère une telle création libératrice en ce qu'il est simulacre, confondant être et non-être, possible et impossible : il présente un ailleurs visible et une absence matérialisée par la médiation d'un décor, d'une scène, des comédiens. L'opéra illustre par le doute l'ébranlement des fondements et il incarne par l'écart le paradigme même du changement de paradigme dont rêve l'utopie fouriériste au nom de l'irréductible des passions et de leur puissance prophétique.

*«Lorsqu'un immense feu d'artifice est disposé, et la foule rassemblée pour le voir, à quoi tient le commencement du spectacle? à une étincelle, qui enflammera successivement toutes les pièces, en les supposant liées par des veines inflammables. Tel est le secret de la destinée actuelle de notre univers : tout y est préparé pour un brillant coup de théâtre [...]»*¹⁵⁶

Le désir de l'Histoire, que nous avons identifié précédemment, est précisément celui d'une multiplication de nouvelles scènes dans le majestueux théâtre de l'Histoire. L'opéra est le lieu sur lequel une pétrarade d'événements pourra se déclencher comme un véritable feu d'artifice. Il faut peut-être jeter à nouveau un regard sur ces «*machines de théâtres*» auxquelles *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert consacre quarante-neuf planches pour comprendre la fascination de Fourier et de tout son siècle devant ce

¹⁵⁵ KLOSSOWSKI, *op. cit.*, p. 90.

¹⁵⁶ TUU, II, p. 22.

merveilleux : ces planches illustrent comment de complexes réseaux de poulies, de cordages et de contre-poids portent «*la machine de Neptune*», font se mouvoir un «*Antre infernal*», un «*Volcan enflammé*», des «*statues animées par une figure de feu*» ou un «*port de mer avec Naufrage*»¹⁵⁷. De matières brutes et communes, du bois et de la corde, ces machines font se matérialiser la féerie, incarnant devant les yeux du spectateur la métamorphose et le mouvement, le changement de scène inattendu, l'apparition toute concrète du merveilleux¹⁵⁸. L'opéra est le lieu dans lequel le non-lieu risque tous les soirs d'apparaître. L'utopie de Fourier n'est pas, comme celle de Platon, More ou Marx, la dernière scène de l'Histoire, mais le majestueux théâtre où il sera possible de mettre le feu aux poudres de l'Histoire, d'en faire jaillir toute l'événementialité.

2. Le théâtre comme paradigme de l'énonciation

L'architecture baroque aux volutes innombrables et aux frises infiniment ouvragées que constituent les étranges traités de Fourier recouvre un véritable labyrinthe dans lequel le lecteur risque sans cesse de se perdre et dont les couloirs sinueux semblent eux-mêmes représenter le théâtre de l'Harmonie, puisque l'écriture et l'énonciation reprennent la scène de l'utopie, jouant et rejouant à chaque page l'actualisation des possibles. Par une performativité surprenante, l'opéra se révèle non seulement le paradigme de

¹⁵⁷ DIDEROT et D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Paris, 1751, vol. 31.

¹⁵⁸ «*La métamorphose est plutôt la règle que l'exception dans ces productions à grand spectacle*». Les machines sont importées en France au début du XVII^e siècle par les Italiens qui, au contraire des Français, n'en feront pas longtemps usage. Nées au théâtre, ces machines connaîtront leur heure de gloire à l'opéra à tel point que des compositeurs comme Rameau prévoieront dans leurs livrets des scènes représentant par exemple une descente des nuages ou le passage d'un char du haut des cataractes au milieu du fleuve. À cet époque, de nombreux spectacles déjà longuement présentés, presque épuisés, auront un deuxième souffle auprès du public par le simple ajout d'une machine. Voir : Joel BLOCK, «*Le fonctionnement des pièces à machine au dix-septième siècle et leur influence sur l'opéra au dix-huitième*», in *L'opéra au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1982, pp. 215-228; Etienne HAERINGER, *L'esthétique de l'opéra en France au temps de Jean-Phillippe Rameau*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1990, pp. 103-111.

l'énoncé utopique, mais celui de sa production. Pour Fourier, l'espace utopique n'existe que par le texte et le texte s'articule comme espace selon les lois propres du meilleur des mondes; la structure du monde utopique se donne à voir comme structure du texte même.

Cette équation entre le nouveau monde social et le nouveau texte du monde, à laquelle la plupart des critiques ont été aveugles ¹⁵⁹, en privilégiant un aspect ou l'autre, est une dimension essentielle de l'oeuvre puisqu'elle permet à son auteur de donner à voir une première réalisation de l'utopie par sa pragmatique textuelle. L'expression de Fourier constitue en elle-même une majestueuse utopie, entre autres par le non-lieu qu'elle forge à même le donné historique de la langue par de nombreux néologismes ¹⁶⁰. Klossowski suggère que l'invention par l'utopiste d'une nouvelle organisation du monde nécessite aussi un langage absolument neuf ¹⁶¹. Par ailleurs, les règles des séries se manifestent dans les procédés de composition, les passions distributives dans la structure des chapitres, le postulat d'unité fondé sur l'exception permanente dans chaque page de l'oeuvre. Il faut comprendre que même la complexe théorie des passions au centre de l'utopie de Fourier remplit la fonction d'une poétique, au sens le

¹⁵⁹ On ne citera que Daniel Guérin qui, en introduction à une anthologie fortement arbitraire de textes de Fourier, affirme que «*dans l'oeuvre complète de Fourier, [...] la logique, la composition brillent par leur absence*». Cette remarque fait la preuve d'une lecture tristement conformiste du fou du Palais-Royal. Daniel GUÉRIN, «Préface», in Charles FOURIER, *Vers la liberté en amour, textes choisis*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1975, p. 16.

¹⁶⁰ Avant Flaubert, Fourier est cette conscience malheureuse qui ne peut se dire dans la simple répétition des codes d'un monde étouffant. Par exemple la liberté amoureuse et l'égalité des sexes que défend l'utopiste doivent se manifester jusque dans la grammaire où le masculin ne l'emporte plus inéluctablement sur le féminin : on retrouve dans la langue d'Harmonie les sibylles et *sybils*, les matrones et *matrons*, les vestales et *vestals*, les fées et *fés*, les bonnes et *bonains*, les fakirs et *fakireesses*. De même, pour parler des manies infinitésimales et de la mécanique des passions, Fourier forge les termes *passionnel*, *attractionnel*, *sériisme*, *solitone*, *omniphile*, *polygine*, etc., tout en affirmant avoir usé des néologismes «*que très sobrement*» (TUU II, p. 102) et regrettant que l'on ne soit pas à son égard aussi tolérant qu'avec les philosophes et savants.

¹⁶¹ «*Il faut réinventer un langage comme autant d'idiomes des passions : donc ce que Sade se refusait absolument à faire, ce dont il n'avait cure : pour Fourier, il importe de re-construire le langage d'après une logique propre aux passions et ainsi de rendre l'intelligibilité aux anomalies que le langage rationnel maintenait dans l'incommunicable.*» Pierre KLOSSOWSKI, *op. cit.*, p. 84.

plus noble et le plus ancien, comme théorie de la production littéraire. Fourier confie d'ailleurs utiliser dans sa composition le «*sériisme*», théorie d'organisation sociale :

*«Il convient donc, dans la première théorie d'Harmonie passionnelle et sociétaire, de distribuer les parties du traité conformément au jeu des passions sociétaires, classer les divers articles par séries de genre, d'espèce et de variété. C'est à titre d'Harmonie imitative et leçon d'analogie que j'ai adopté cette distribution en Séries régulières présentant des subdivisions correspondantes.»*¹⁶²

Le traité d'Harmonie doit donc être analogue à l'Harmonie; il doit se métamorphoser lui aussi en lieu de bonheur, aux richesses innombrables, en un meilleur des mondes du texte : *«Cette disposition est un emblème du procédé employé constamment dans l'Association.»*¹⁶³. Il apparaît ainsi logique que le paradigme de l'opéra et de la théâtralité trouve sa manifestation ultime par la mise en abyme de *«la mécanique des passions»* dans l'acte même d'écrire. L'opéra se présente explicitement dans certains passages comme modèle non seulement de l'énoncé fouriériste mais de son énonciation : *«j'ai disposé l'Avant-propos à la manière des ouvertures d'opéra, où l'on fait entendre les motifs qui régneront dans la pièce.»*¹⁶⁴ La théâtralisation du monde à laquelle il invite par son insistance sur le devenir de l'Histoire et la mécanique des passions se donne à voir dans son écriture même.

La mécanique bien huilée de l'opéra, articulée par le doute et l'écart absolu, paradigme de la création de l'Histoire, explique aussi la théâtralité excessive de l'énonciation : Fourier ne cesse en effet de se mettre en scène sous les habits du Christ, de Colomb, de David ou de Jeanne d'Arc. Ce perpétuel déguisement, sévère déni de soi sans cesse excité par le texte, trouve sa vérité profonde dans l'enchevêtrement hystérique des masques.

¹⁶² TUU, II, p. 34.

¹⁶³ TUU, II, p. 55.

¹⁶⁴ TUU, II, p. 57.

*«Qu' était-il de plus vrai que l' opinion de Christophe Colomb, à qui j' aime me comparer? Il annonçait le nouveau monde matériel, et moi le nouveau monde social. J' exprime ainsi que lui ce vrai qui n' est pas vraisemblable aux yeux du préjugé. On m' accusera comme lui de vision [...].»*¹⁶⁵

*«Enfin, pour compléter l' opprobre de ces Titans modernes, Dieu a voulu qu' ils fussent abattus par un inventeur étranger aux sciences, et que la Théorie du Mouvement universel échut en partage à un homme presque illitéré [sic]. C' est un sergent de boutique qui va confondre ces bibliothèques politiques et morales, fruits honteux des charlataneries antiques et modernes. Eh! ce n' est pas la première fois que Dieu se sert de l' humble pour abaisser le superbe, et qu' il fait choix de l' homme le plus obscur pour apporter au monde le plus important message.»*¹⁶⁶

*«Quand les chefs et les soldats sont consternés il suffit quelquefois d' un enfant pour ranimer l' espérance. David âgé de 10 ans releva le courage d' Israël en abattant Goliath. Jeanne d' Arc, simple bergère, électrisa l' armée française et conduisit à la victoire. Nos légions savantes sont tombés dans un état de découragement où les chefs connus n' excitent plus la confiance, il faut qu' un enfant [...] vienne se mettre à leur tête. C' est mon obscurité même qui me donne le droit de prendre les rênes quand tout le monde les abandonne, quand l' esprit humain ne fait plus que gémir de son impuissance et s' écrier avec Voltaire : "mais quelle épaisse nuit voile encore la nature?" »*¹⁶⁷

Il faut se rappeler d'abord pour comprendre ces passages de la nécessité que voit Fourier d'initier tout harmonien à l'opéra et à l'art dramatique : il s'agit de détruire la cohésion traditionnelle du sujet le définissant comme être immuable. Le comédien apprend, lui, à devenir autre, à multiplier et diviser sa subjectivité, à se métamorphoser en une bête protéiforme. *«Objectera-t-on que ce serait élever tout le genre humain à l' état de comédien? Il n' y aura plus de comédiens, quand tout le monde le sera.»*¹⁶⁸

Quand tous sont comédiens, ne demeurent plus que des personnages; le visage derrière le masque est encore un masque, toujours un devenir-autre. L' énonciation de Fourier reprend à son compte ce travestissement car il permet de mettre en valeur le potentiel de métamorphose des sujets et par analogie de l' Histoire elle-même. Le jeu de masques

¹⁶⁵ TQM, p. 181.

¹⁶⁶ TQM, p. 102.

¹⁶⁷ NMA, p. 1.

¹⁶⁸ TUU, V, p. 78.

des Harmoniens, tous comédiens, est celui là même que joue l'auteur en se glissant ici et là sous la peau de tel personnage historique : son énonciation est elle-même en devenir et ne peut être attribuée à un moi stable, responsable et identique à lui-même ¹⁶⁹. Fourier cherche, comme il l'avait fait avec l'Histoire, à assurer à son discours toutes les métamorphoses possibles.

On peut voir cette analogie comme une mise en abyme étonnante de l'énoncé dans l'énonciation du texte et la justifier par un souci de persuasion et de cohérence. Or, par les masques de Colomb, Jeanne d'Arc ou David, Fourier tente de justifier la venue au monde de ce qui est réputé impossible, de rappeler qu'il fut une époque où le nouveau monde existait bel et bien sans être découvert, d'ouvrir les yeux des civilisés aux soubresauts du devenir. C'est encore à éclairer l'infime point de passage de l'impossible au possible auquel se voue sans repos Fourier dans ses analogies avec Colomb : *«On ne jalouera guère un Newton, parce que ses calculs sont si transcendants que le vulgaire scientifique n'y avait aucune prétention; mais on attaque, on déchire un Christophe Colomb, parce que son idée de chercher un nouveau continent était si simple que chacun pouvait la concevoir comme lui.»* ¹⁷⁰ Fourier est d'autant plus calomnié que ses théories, malgré la complexité des explications et la prolixité du texte, ne reposent que sur une idée : *«le vrai bonheur consiste à satisfaire toutes ses passions.»* ¹⁷¹ Et *«l'essor de toutes les passions»*, nous l'avons vu, engage une production de simulacre, une création libératrice dont l'énonciation de Fourier est l'exemple ultime.

¹⁶⁹ D'ailleurs, Fourier dira du moi : *«mot nouveau qui ne dit rien de neuf»*; le moi est pour lui étranger à toute nouveauté, absence pure de tout devenir. TQM, p. 80.

¹⁷⁰ TQM, p. 20.

¹⁷¹ TQM, p. 80.

Toutefois, on peut aussi interpréter autrement cette mise en abyme de l'énoncé dans l'énonciation : cette oeuvre littéraire violemment performative pourrait constituer en effet sa propre poétique puisque toute la théorisation se trouve réinvestie dans la production de l'oeuvre. On pourrait dire que l'utopie de Fourier, à ce titre, est une utopie à proprement parler littéraire, une utopie de l'écriture, une utopie rêvant d'un meilleur des mondes du texte. D'ailleurs, par le jeu qu'accorde la théâtralisation de l'énonciation, Fourier réussit un tour incroyable : son énonciation désamorce trois thèmes pénétrant toute l'histoire de la philosophie et manifestant une «*très ancienne élision de la réalité du discours*»¹⁷² et retrouve ainsi la même force de devenir attribuée à l'Histoire. Ces thèmes, recensés par Michel Foucault dans *L'Ordre du discours*, révéleraient une logophobie, du moins une «*crainte sourde*» contre l'événementialité et le surgissement des énoncés que l'utopiste travaille subtilement à déjouer.

Le premier thème, le *sujet fondateur*, reprise en quelque sorte de la figure du démiurge comme auteur du Verbe et de la parole originelle, maîtrise parfaitement le discours, l'anime et le remplit d'un sens sans lequel il ne serait que forme vide. Le discours s'efface ici derrière la toute-puissance d'un sujet plein et cohérent, d'un savoir-faire discursif réduisant le discours à un simple jeu d'écriture. Bien que Fourier soit sans conteste omniprésent dans ses traités par les traces de son énonciation, son discours ne peut revendiquer la paternité d'un sujet maître de soi qui chargerait avec assurance le discours de son poids sémantique. Au contraire, les travestissements et les masques viennent se substituer à la transparence d'une autorité : l'instance qui écrit n'est plus Fourier, mais bien une série de masques faisant éclater l'unité fondatrice du texte.

Le deuxième thème, l'*expérience originelle*, postule au «*ras de l'expérience*» un vaste monde de significations préalables à toute conscience ou à quelconque cogito. Code

¹⁷² Michel FOUCAULT, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 10, pp. 47-53.

divin ineffaçable, le sens des choses n'attend plus qu'à être cueilli par une «*discrète lecture*». Le discours est diminué cette fois par la présence intemporelle d'une vérité toujours déjà présente à laquelle il serait absolument redevable comme pur jeu de lecture. Chez Fourier, la représentation théâtrale nécessite évidemment un texte, une version écrite de ces scènes interprétées inlassablement : c'est le «*grimoire de la nature*»¹⁷³ selon les termes de l'utopiste. Mais précisément cette vérité des choses, n'est jamais donné en elle-même, elle est toujours interprétée, c'est-à-dire incarnée, éternellement chargée d'un excédent irréductible au texte de départ, jouée et rejouée dans des circonstances changeantes, avec d'autres comédiens, des décors différents, selon des mises en scènes mettant inéluctablement à jour le potentiel d'événementialité de ce texte.¹⁷⁴

Le troisième et dernier thème, d'inspiration hégélienne, l'*universelle médiation*, n'est en fait qu'un discours par lequel les choses et les événements livrent leur essence dans le déploiement téléologique de la rationalité du monde. Le discours est finalement subordonné à l'esprit du monde, à un logos qui n'est plus que jeu d'échange. Chez Fourier, il y a bien échange de sens entre les choses, les événements et les sujets, comme le présuppose sa vaste théorie des analogies et des hiéroglyphes, mais jamais en vue d'une résorption du mouvement du discours dans quelque synthèse idéale. La seule essence du monde harmonien réside dans les passions et leur mouvements irrépressibles, dans un devenir inaltérable, jamais dans un processus continu menant à la grande fin métaphysique.

Par la théâtralisation de l'énonciation, Fourier produit ainsi un discours dont ni le monde, ni le sujet, ni l'esprit ne peuvent se réclamer et qui se trouve en contradiction

¹⁷³ TQM, p. 12.

¹⁷⁴ TQM, p. 102.

avec toute conception du discours comme simple duplication d'un sens donné par quelque instance souveraine. C'est encore la transcendance imposant ses lois aux oeuvres de l'homme qui se trouve remise en doute. Il faut rappeler ici cet autoportrait, déjà cité, où Fourier se dépeint comme «*un sergent de boutique presque illitéré*» : ni lettré, ni illettré, ni tout à fait même, ni tout à fait autre, le discours de Fourier est tout entier tendu vers un ailleurs lui-même utopique, jamais donné, toujours à créer et recréer par de nouvelles scènes à même l'écriture. Comme l'expliquait judicieusement un critique, le terme «*illitéré*», brillant d'étrangeté, «*s'oppose à lettré comme illimité à limité*»¹⁷⁵, c'est-à-dire que Fourier en refusant le titre d'homme de lettre ou de science travaille à opérer une illimitation de l'écriture, tout comme sa théorie de l'Histoire consistait à illimiter le temps de l'intérieur, en mettant en relief tout le potentiel d'événementialité de chaque instant. Si Fourier précipite au bûcher les bibliothèques poussiéreuses de l'ancien monde, c'est qu'il rêve d'ouvrir l'Histoire et la littérature aux bibliothèques babéliennes de l'avenir, où tout pourra advenir comme par un Verbe divin instaurant à chaque instant de nouvelles créations.

On assiste donc à un singulier spectacle : toute l'oeuvre de Fourier semble pointer vers ce dernier théâtre qu'est celui de l'énonciation, de la venue à l'écriture où l'on joue, toute proportion gardée, la grande scène utopique, la découverte d'un nouveau monde du discours. De même que l'utopie de Fourier est un monde dans lequel les utopies seront multipliées, un lieu d'où de nouveaux mondes pourront surgir, enfin un espace assurant la prolifération de l'Histoire, l'oeuvre de Fourier est texte appelant d'autres textes, d'autres mondes du texte. Nous avons déjà proposé que Fourier écrivait en fait dans son oeuvre la poétique de cette oeuvre; plus encore, on pourrait parler de la poétique d'une poétique : en effet, par un dernier renversement, l'oeuvre ne semble

¹⁷⁵ Claude MORILHAT, *op. cit.*, p. 15.

plus que l'annonce d'une oeuvre à venir. Par une circularité aveuglante, par un délire proleptique, Fourier écrit la poétique de sa théorie, la théorie de sa poétique; il couche sur papier les règles qui lui permettent de coucher sur papier les règles... et ainsi apparemment sans fin. Comme si Fourier n'en venait jamais à l'oeuvre, il en donne les prolégomènes sans cesse, en dresse le programme interminable. Peu importe si c'est l'énonciation qui sert les fins du rêve utopique ou si c'est l'utopie qui toute entière se trouve vouée au violent désir d'écriture de Fourier. Car, par degrés, ce mouvement permet de reculer toujours plus près de l'origine de la création tant historique que littéraire et de rappeler avec force qu'aucune origine ne peut sans justification prétendre être la dernière. En vérité, Fourier se maintient à ras de création, à hauteur d'événements, au moment précis du changement de scène, plus intéressé par le changement que par la scène elle-même. Dans la simple ouverture du devenir qu'il dévoile d'un geste théâtral infiniment repris, il souhaiterait ouvrir le monde – celui de l'utopie et du texte – à des horizons encore impensables, toujours à venir.

Liant d'une part une pensée de l'Histoire toute entière tournée vers son surgissement et une oeuvre littéraire violemment performative consistant essentiellement en sa propre poétique, l'énoncé et l'énonciation se répondent, une scène contenant la suivante, un théâtre en découvrant un autre. Si tout est théâtre, rien n'est re-présentation : tout est perpétuel devenir, tout est créativité insatiable. Le paradigme de l'opéra lui permet de penser ce point de passage où le possible se matérialise, comme un personnage l'est par le comédien, c'est-à-dire la réalisation de l'utopie depuis une pragmatique littéraire elle-même utopique. Fourier, apparemment conscient du caractère autoritaire et transcendant des grandes utopies occidentales semble élaborer une oeuvre libératrice, profondément éthique, où le meilleur des mondes n'est plus que celui dans lequel on peut toujours en penser un autre, celui au coeur duquel la plus pure événementialité est

à nouveau possible. «*La scène change*», semble-t-on l'entendre encore répéter infatigablement.

BARTHES

I. L'exigence utopique : du degré zéro de l'utopie à une Babel heureuse

II. L'illimitation de l'écriture

«L'utopie, c'est l'état d'une société ou Marx ne critiquerait plus Fourier.»

Roland Barthes.

«Et se représenter un langage signifie se représenter une forme de vie.»

Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*.

I. L'exigence utopique : du degré zéro de l'utopie à une Babel heureuse

Qu'il soit dans la nature de l'utopie de fuir les espaces cadastrés de sa propre tradition, c'est ce que son étymologie laisse entendre : l'utopie est là où on ne l'attend pas, là où on ne la voit plus. Aujourd'hui, les eschatologies chrétiennes peuvent apparaître sous certains angles comme des variantes moyenâgeuses d'un genre dont Platon et More sont à nos yeux les représentants incontournables; l'émancipation du sujet et le progrès de la raison partagent avec certaines grandes utopies une même tentation téléologique; le savoir absolu incarné par l'Esprit hégélien rivalise de subtilité dialectique avec la société sans classe de Marx. L'historien, excédé par une telle mouvance, serait tenté de répéter cette phrase cynique de Witold Gombrowicz : «*toute la pensée philosophique est en général utopique et ne mène à rien*»¹. Ce serait pourtant se refuser tant à l'espoir utopique qu'à la volonté de réfléchir sur la contingence propre à l'aventure humaine dont l'oeuvre des utopistes a toujours témoigné, ne serait-ce que par l'absurde.

Les chapitres précédents soutenaient que l'utopie, précisément parce qu'elle connaît une première matérialisation par l'écriture, ne peut se soustraire à une réflexion sur le langage et que c'est en celle-ci que se donne ultimement à voir la possibilité de réalisation de la cité idéale. *La république* et *L'utopie* marquent à ce plan un essai radical pour échapper à la dimension dialogique de la discursivité en livrant des énoncés dont ils refusent paradoxalement l'énonciation. À l'inverse, l'oeuvre de Fourier se veut une tentative pour inscrire l'utopie dans l'énonciation même du meilleur des mondes, d'une telle façon que l'utopie ne prend forme dans la réalité que lorsqu'elle est dite et que son dire, par une stratégie polyphonique fondée sur la théâtralisation, lance un

¹ Witold GOMBROWICZ, *Cours de philosophie en six heures un quart*, Paris, Rivages/Petite bibliothèque, 1997, p. 132.

appel incessant à d'autres actes de langage, à d'autres utopies. De Platon à Fourier, l'utopie ne sait faire l'économie du langage et, dirait-on, de sa dimension littéraire constitutive qui, sous de multiples modes, l'inscrit dans la matérialité du monde et le devenir de l'Histoire.

Dans les pages qui suivent nous voudrions esquisser un déplacement, tant de notre propre approche que des références obligées dans une étude de l'utopie. Devant la condamnation des métarécits, la prétendue fin de la métaphysique et la suspicion à l'égard de toute forme d'idéalisme, on peut se demander où l'utopie trouve aujourd'hui refuge. Elle semble à prime abord s'être dissipée et n'être devenue que l'objet de quelques controverses vieillottes sur la meilleure forme de gouvernement ou la valeur du marxisme dans les sociétés post-industrielles. Traquer les métamorphoses de l'utopie dans des sphères où elle n'ose décliner son identité serait l'oeuvre d'une vie. Il s'agira ici modestement de souligner l'exigence utopique traversant l'oeuvre d'un des plus influents critiques et théoriciens de la littérature du dernier demi-siècle et en outre de montrer comment, encore une fois, la réflexion sur l'utopie est indissociable d'une pragmatique littéraire permettant non seulement de dire l'utopie, mais de la montrer, de l'inscrire sans paradoxe dans le devenir d'une pratique scripturale.

Tant de titres sont déjà accolés au nom de Roland Barthes, mythologue, sémiologue, structuraliste, théoricien, critique, écrivain, et sans doute bien d'autres, tous à un certain point insatisfaisants, qu'y ajouter celui d'utopiste semble sans intérêt. Barthes, il est vrai, occupe une position difficile dans le paysage intellectuel de la deuxième moitié du XX^e siècle : tour à tour célébré puis fustigé, soit pour son «*structuralisme scientiste*» selon le mot de Thomas Pavel, soit pour son «*romantisme*» selon

l'anathème de Tzvetan Todorov ², il est détesté encore aujourd'hui par certains exactement pour les mêmes raisons qu'il est adulé par d'autres. Insaisissable par là même où son oeuvre est la plus vivace, son itinéraire prend la forme d'une lente dérive dans laquelle il avoue avoir suivi le chant des sirènes de son époque ³ au risque – peut-être avec le désir même – d'un certain naufrage, en ne retenant quelquefois d'une notion théorique ou critique que le signifiant, le déracinant et le jetant dans les flots de l'écriture pour réussir à parler dans un plaisir de l'hétéroclite qui n'est pas étranger à un certain fouriérisme et qui en fait un des rares théoriciens modernes de la littérature à offrir au lecteur un véritable *gai savoir*, une sagesse tout empreinte d'hédonisme.

À même le magma de conversions théoriques et de polémiques intellectuelles et d'ironie qui compose son complexe itinéraire se laisse pourtant lire une seule et même exigence utopique : tel un fil d'Ariane, l'utopie traverse l'oeuvre en lui réassignant, à chacune de ses apparitions, un nouvel avenir, phénomène souvent aveuglant tant il est éloigné de nos habitudes critiques; l'utopie s'y inscrit comme critère d'évaluation de la littérature d'aujourd'hui et d'hier, mais aussi des relations complexes des hommes au monde du langage et des signes. Une simple lecture prouve que ce terme occupe un espace souvent discret mais fondamental dans les textes les plus importants de Barthes : ses occurrences et celles de ses dérivés sont nombreuses dans le corpus barthésien — plus d'une centaine — et témoignent d'une volonté rare aujourd'hui : celle de lire le présent et le passé à la lumière de ce qu'ils n'appellent toujours que secrètement. Blanchot écrivait du *Degré zéro*, mais son jugement peut être étendu à l'oeuvre entière, qu'il

² Le livre de Pavel est un excellent survol critique du «*tournant linguistique*» des sciences humaines des années 1960 et 1970 : Thomas PAVEL, *Le mirage linguistique, Essai sur la modernisation intellectuelle*, Paris, Minuit, coll. «critique», 1988. Todorov, dont Barthes fut pourtant un collègue de travail dans ce «*mirage linguistique*», dénoncera violemment le «*relativisme généralisé*» de Barthes et sa frivolité : «*Tel un écrivain public, Barthes se soucie de trouver pour chaque idée la meilleure formulation, mais cela ne le conduit pas à l'assumer.*» : Tzvetan TODOROV, *Critique de la critique*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1984, pp. 55-81.

³ «*l'intertexte n'est pas forcément un champ d'influences; c'est plutôt une musique de figures, de métaphores, de pensées-mots; c'est le signifiant comme sirène*». RB, III, p. 206.

s'agit de «*l'un des rares livres où s'inscrit l'avenir des lettres*», où l'histoire littéraire ne s'arrête pas aux talons du critique mais s'avance encore devant lui comme un horizon à déchiffrer inlassablement — car à chaque pas, cet horizon recule et se dérobe un peu plus. Toujours Barthes n'avoue chercher d'ailleurs dans l'étude des oeuvres passées ou présentes que «*ce texte moderne, c'est-à-dire : le texte qui n'existe pas encore*»⁴; mais cette littérature inconnue est aussi le point à partir duquel le regard critique redistribue l'horizon de son passé et en fait apparaître toute la force historique. L'exigence utopique de Barthes constitue en réalité une herméneutique utopique, si l'on accepte que ce terme, selon le mot de Nietzsche⁵, n'implique jamais de dernière interprétation — car l'utopie de Barthes se déplaçant indéfiniment, nécessitant une redéfinition incessante, ne cesse d'imposer à l'Histoire de nouvelles lectures du passé⁶.

Il s'agira ici non seulement d'illustrer l'omniprésence d'une exigence utopique dans l'oeuvre de Barthes, mais bien de relever les métamorphoses qu'y subit la notion d'utopie et encore de souligner combien ces transformations semblent analogues à celles qui s'affichent dans la tradition utopique occidentale : Barthes passera d'une utopie héritée de Platon, More et Marx, centrée sur une unité et une transparence à prétention téléologique, à une autre utopie léguée par des écrivains tels que Fourier ou Zamiatine, basée sur la différence, le désir, l'art, mais plus essentiellement sur l'ouverture vers un infini de l'Histoire et du langage. Délaissant lui-même la

⁴ «L'ancienne rhétorique», II, p. 901.

⁵ Par une réflexivité étonnante de l'auteur sur ses propres thèses, Nietzsche termine sa condamnation de la prétention des sciences à reconnaître leurs interprétations comme des énoncés de vérités sur ces mots : «*En admettant que ceci aussi ne soit qu'une interprétation — et n'est-ce pas ce pas ce que vous vous empressez de me répondre? — et bien, tant mieux.*» Toujours une caverne sous chaque caverne. Friedrich NIETZSCHE, *Par-delà bien et mal*, § 22, Paris, Gallimard, coll. «Folio», trad. de C. Hein, 1987, p. 40.

⁶ «*j'ai une imagination utopique et très souvent lorsque j'écris, même si je ne fais pas référence à une utopie, si, par exemple, j'exerce une activité critique sur certaines notions, c'est toujours à travers l'image intérieure d'une utopie : d'une utopie sociale ou d'une utopie affective.*» «Sur l'astrologie», III, p. 445.

perspective marxiste qui marquera la première manifestation utopique de son oeuvre, Barthes en viendra à concevoir l'utopie, à l'image de Fourier, non plus comme la fin de l'Histoire, mais comme la condition même de ses mouvements et de ses ruptures historiques. Trois apparitions de l'utopie seront distinguées ici, relevant toutes, jusque dans leur succession, d'un même effort pour inscrire la littérature dans l'Histoire, non comme le résultat d'un simple déterminisme, mais comme un de ses principes moteurs.

1. Le degré zéro de l'utopie

Depuis le XIX^e siècle, il est à toutes fins impossible de réfléchir sur l'utopie sans prendre position face au marxisme; il est toutefois tout aussi difficile de ne pas voir, malgré la condamnation explicite des utopies par Engels ⁷, la dette d'une société sans classe à l'égard de Platon ou More, ne serait-ce que par l'assignation d'une finalité à l'Histoire et par le rêve d'une homogénéité parfaite pour la société idéale. Barthes ne fera pas exception à la règle et concevra d'abord l'utopie selon cet héritage obligé.

L'utopie apparaît dès 1953, dans *Le degré zéro de l'écriture*, et s'allie à une réflexion sur le langage et la littérature. Le projet de l'essai est de reconfigurer l'histoire littéraire selon le schème du matérialisme historique («*L'histoire de toute société jusqu'à nos jours n'a été que l'histoire de la lutte de classes*» ⁸) ainsi que de déplacer l'engagement que Sartre exigeait de la littérature du plan du contenu au plan de la forme. Barthes entreprend donc de redéployer l'histoire littéraire sur le modèle d'une «*Passion de l'écriture, qui suit pas à pas le déchirement de la conscience bourgeoise*» ⁹.

⁷ Friedrich ENGELS, *Socialisme utopique et socialisme scientifique*, Paris, Éditions sociales, coll. «Classiques du marxisme», trad. de E. Bottigelli, 1971.

⁸ Karl MARX et Friedrich ENGELS, *Manifeste du parti communiste*, Paris, Mille et une nuits, trad. de L. Lafargue, 1997, p. 13.

⁹ DZ, I, p. 140.

Pour réaliser ce travail, Barthes subdivise la relation de l'écrivain au langage sous trois notions, dont la valeur est d'abord heuristique et dont chacune implique une certaine relation à l'Histoire. La langue, premier élément, est décrite comme un «*corps de prescriptions et d'habitudes*», un donné historique partagé par tous les écrivains d'une époque, véritable transcendance exerçant tyranniquement son empire sur chacun d'eux et dont aucun ne peut solitairement remettre en cause la toute-puissance. Le style se veut un ensemble d'automatismes, un déterminisme quasi biologique, le «*langage autarcique*» imposé génétiquement, pourrait-on dire, par la nature et le corps de l'écrivain. Entre cet «*en deça de la littérature*», la langue comme transcendance d'un devenir collectif, et cet «*au-delà*» de la littérature, le style comme état de nature tout aussi incorruptible, s'ouvre l'espace des choix et des revendications pour l'écrivain : l'écriture est cette «*forme engagée de la parole*» qui désigne à la fois «*l'Histoire et le parti qu'on y prend*»¹⁰. À titre de «*langage littéraire transformé par sa destination sociale*», l'écriture témoigne du «*rapport entre la création et la société*», et se trouve ainsi liée aux «*grandes crises de l'Histoire*»¹¹ par une double prise de position face à la transcendance de l'Histoire d'une langue et de ses conventions littéraires et à la Nature individuelle qu'est le style purement instinctif de l'écrivain. Se refusant à la doctrine de l'art pour l'art, la littérature devient grâce à l'écriture un «*pacte qui lie l'écrivain à la société*»¹², une *praxis* au sens le plus fort du terme.

Barthes interprète donc dans l'écriture même les grands moments de la prise de conscience d'une division profonde affectant la société, et plus précisément encore dans la façon dont se manifeste en elle la «*conscience malheureuse*» des auteurs¹³. À partir du XIX^e siècle, remarque-t-il, l'acceptation naïve des conventions du roman classique

¹⁰ DZ, I, p. 139.

¹¹ DZ, I, p. 147.

¹² DZ, I, pp. 139-146.

¹³ DZ, I, p. 139.

vient à signifier pour certains écrivains un engagement en faveur de la société bourgeoise dont sont issues les formes canoniques de la littérature, et, en un certain sens, une dénégation de la réalité historique du sévère clivage de la société. Les formes bourgeoises du roman, par exemple le passé simple ou la troisième personne, imposent, que l'écrivain l'assume ou non, l'image d'«*un monde construit, élaboré, réduit à des lignes significatives, et non un monde jeté, étalé, offert*»¹⁴, c'est-à-dire la représentation d'un temps arrêté et sans avenir, sans possibilité de changement, d'une Histoire figée dans son devenir par un regard transcendant échappant à toute historicité. Barthes notera que Flaubert déjoue le premier les traditions du roman classique par une écriture qui «*s'avance en montrant son masque du doigt*», c'est-à-dire en soulignant l'arbitraire des conventions auxquelles elle se plie¹⁵, et que Mallarmé poursuivra le projet flaubertien, consistant à faire de la littérature l'objet d'un travail et non une transparente représentation, «*en commettant l'acte ultime de toutes les objectivations, le meurtre*»¹⁶, en perpétrant une radicale destruction du langage et rappelant ainsi la nature historique de la littérature que son développement sur une longue durée pouvait masquer.

La littérature moderne commence donc par la prise de conscience de la contingence de son histoire antérieure. Rapidement, Barthes en arrive à noter que ses propres contemporains, comme Blanchot ou Camus, élaborent une «*écriture blanche*», une sorte de «*langue basique, également éloignée des langages vivants et du langage littéraire proprement dit*»¹⁷. Cette écriture, il la reconnaît comme «*l'anticipation d'un état absolument homogène de la société*» et comme l'aboutissement des oeuvres de Flaubert et Mallarmé sous la forme d'un langage en quelque sorte sans division, un

¹⁴ DZ, I, p. 155.

¹⁵ DZ, I, p. 173.

¹⁶ DZ, I, p. 140.

¹⁷ DZ, I, p. 179.

langage rêvant de Marx dirait-on, une «*utopie du langage*» selon le titre du dernier chapitre de l'ouvrage. La littérature contemporaine lui apparaît ainsi comme l'annonce d'une utopie qui, avant de se réaliser, se retourne vers son passé pour le redéfinir. Barthes laisse entendre ici que c'est l'utopie entrevue par la littérature contemporaine qui, selon un nouveau point de fuite, reconfigure sa lecture historique de la littérature : en d'autres termes, et c'est à partir d'ici que surgira l'aporie héritée du modèle marxiste, *le critique jette son regard sur l'histoire littéraire en quelque sorte depuis une post-Histoire.*

La modernité littéraire se distinguerait donc par l'ébranlement des formes séculaires, signalant du même coup la sclérose de la société bourgeoise productrice de ces conventions. Toutefois, même la littérature la plus contestatrice ne sait échapper à la récupération que représente la sédimentation inévitable des nouvelles tendances : le doute violent et hyperbolique par lequel la littérature frappe ses propres fondements ne peut connaître aucun repos; tant que la littérature existera, puisqu'aucune écriture ne peut se dire hors de la littérature, l'écrivain n'éprouvera aucune assurance au sujet de sa pratique toujours compromise, toujours sujette au risque de devenir une nouvelle norme. Même le «*meurtre mallarméen du langage*» ne saura éviter de signifier la littérature à laquelle elle s'oppose : «*il n'y a pas de littérature qui se soutienne révolutionnaire*»¹⁸. Il faut ici rappeler les dernières lignes du texte :

«Il y a donc dans toute écriture présente une double postulation : il y a le mouvement d'une rupture et celui d'un avènement, il y a le dessin même de toute situation révolutionnaire, dont l'ambiguïté fondamentale est qu'il faut bien que la Révolution puise dans ce qu'elle veut détruire l'image même de ce qu'elle veut posséder. Comme l'art moderne dans son entier, l'écriture littéraire porte à la fois l'aliénation de l'Histoire et le rêve de l'Histoire : comme Nécessité, elle atteste le déchirement des langages, inséparable du déchirement des classes : comme Liberté, elle est la conscience de ce déchirement et l'effort même qui veut le dépasser. Se sentant sans cesse coupable de sa propre solitude, elle n'en est pas moins

¹⁸ DZ, I, p. 178.

*une imagination avide d'un bonheur des mots, elle se hâte vers un langage rêvé dont la fraîcheur, par une sorte d'anticipation idéale, figurerait la perfection d'un nouveau monde adamique où le langage ne serait plus aliéné. La multiplication des écritures institue une Littérature nouvelle dans la mesure où celle-ci n'invente son langage que pour être projet : la Littérature devient l'Utopie du langage.»*¹⁹

Autant la conception de l'histoire que l'utopie du *Degré zéro*, guidant toutes deux la reconfiguration de l'histoire littéraire, sont indissociables du marxisme qui imprègne, ainsi qu'un certain hégélianisme, la pensée française de l'après-guerre : le moteur de l'histoire de la littérature est celui-là même de l'histoire générale, la lutte des classes; et l'utopie de la littérature est une finalité vers laquelle elle avance inexorablement, comme vers un au-delà de l'Histoire, en attente d'une réconciliation parfaite des langues ennemies. Toutefois, les dernières lignes de l'essai soulignent, sans la résoudre, une contradiction profonde de l'utopie marxiste : l'Histoire n'existant que par la lutte des classes, une fois celle-ci achevée, elle ne pourra, semble-t-il, que voir son moteur ralentir jusqu'à l'absence complète de toute événementialité et s'éteindre comme une machine irrémédiablement en panne; de même, si la littérature n'existe que par cette «*conscience malheureuse*», elle est vouée à la paralysie, voire à la mort, dès lors que l'écriture ne trouve plus à témoigner de ce déchirement temporaire de la bourgeoisie. C'est sous cet angle que Barthes peut écrire cette phrase autrement énigmatique : «*la littérature est comme le phosphore : elle brille le plus au moment où elle tente de mourir.*»²⁰ La vivacité de la littérature contemporaine ne s'explique plus que par l'approche de son agonie.

En fait, la littérature ne serait jamais plus près de son essence que lorsqu'elle remet en question ses conventions et règles jusqu'à se nier ultimement elle-même par une

¹⁹ DZ, I, p. 185.

²⁰ DZ, I, p. 159. Plus tard, dans ses *Mythologies*, Barthes formulera autrement cette idée : «*La littérature est devenue un état difficile, étroit, moriel. Ce ne sont plus les ornements qu'elle défend, c'est sa peau [...]*» MY, I, p. 653.

réflexivité purement négative. L'utopie de la littérature se révélerait alors l'absence même de toute littérature, de même que l'utopie de l'Histoire selon Marx apparaît soudain comme le terme de l'Histoire. C'est pourquoi — poussant la logique marxiste jusque dans ses retranchements aporétiques — Barthes dira qu'«*un chef d'oeuvre moderne est impossible*»²¹ : le chef d'oeuvre — l'oeuvre qui mènerait à terme le projet de la modernité littéraire — n'appartiendrait soudainement plus à la littérature. Ce texte s'afficherait comme refus de toute littérature²². Barthes note encore que «*l'écriture est alors chargée de joindre d'un seul trait la réalité des actes et l'idéalité des fins*»²³, qu'elle se veut à la fois praxis et utopie, mais la double visée de l'écriture entretient une relation funeste avec la littérature, qu'elle voudrait pourtant inscrire dans l'Histoire, puisque la réalisation de ses objectifs entraîne la disparition même de la littérature.

Cette aporie tient au fait que le sens de la littérature ne repose plus que sur une négativité qui, sur un plan historique, ne peut que la mener à sa mort et, sur un plan artistique, à la page blanche, de toutes façon à sa perte. Barthes maintiendra un temps cette position en rapprochant son propre travail de cette négativité jusqu'alors réservée à l'écrivain; se peignant en mythologue dans une rhétorique de la solitude et de la dérélition, il écrit :

«Il faut même aller plus loin : en un sens, le mythologue est exclu de l'histoire au nom même de qui il prétend agir. La destruction qu'il porte dans le langage collectif est pour lui absolue, elle emplit à ras bord sa tâche : il doit la vivre sans espoir de retour, sans présupposition de

²¹ DZ, I, p. 185.

²² Blanchot donnera par ailleurs un commentaire perspicace et élogieux de l'essai de Barthes et en résumera le propos ainsi «*Écrire, c'est finalement se refuser à passer le seuil, se refuser à écrire.*». Il dira lui-même sous l'égide de Hegel pour qui l'art est chose du passé : «*la littérature va vers elle-même, vers son essence qui est aussi sa disparition*». L'influence de Hegel sur Blanchot sera retorse : la négativité hégélienne ne lui apparaîtra non pas comme une extension de la raison, mais comme une critique de celle-ci; la raison serait en marche vers son autre, non pour l'assimiler, mais pour se métamorphoser elle-même en autre. Ainsi l'apparition finale de l'Esprit, toujours remise à plus tard, ne coïncidera jamais avec elle-même et l'Histoire se verra prise dans un processus de transformation par une négativité sans repos. Maurice BLANCHOT, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1986, pp. 265, 279 et 281.

²³ DZ, I, p. 150.

paiement. Il lui est interdit d'imaginer ce que sera sensiblement le monde, lorsque l'objet immédiat de sa critique aura disparu; l'utopie lui est un luxe impossible : il doute fort que les vérités de demain soient l'envers exact des mensonges d'aujourd'hui. L'histoire n'assure jamais le triomphe pur et simple d'un contraire sur son contraire : elle dévoile, en se faisant, des issues inimaginables, des synthèses imprévisibles. Le mythologue n'est même pas dans la position moïsséenne : il ne voit pas la Terre promise. Pour lui la positivité de demain est toute entière cachée par la négativité d'aujourd'hui; toutes les valeurs de son entreprise lui sont données comme des actes de destruction : les uns recouvrent exactement les autres, rien ne dépasse.»²⁴

Barthes endosse lui-même ce patient travail de négativité qui définit selon lui tant le projet de l'écrivain que du mythologue, l'un et l'autre ne pouvant que tourner le dos à ce vers quoi ils prétendent avancer.

L'utopie de Marx semble bien au premier regard permettre de déchiffrer le monde au nom d'un avenir; mais, puisque cet avenir lui-même rompt tout lien avec son passé, puisque ce qui était ne sera plus et ce qui sera n'aura jamais été, puisqu'aucun pont ne peut être jeté d'un monde à l'autre, comment justifier l'interprétation des temps présents et passés au nom de la négativité transcendante qu'est l'utopie? L'utopie se trouve frappée d'un interdit de représentation et apparaît soudain comme une nouvelle théologie négative : elle n'est plus que ce dont on ne peut parler. Parce que l'*ou-topos* y est pure négativité, s'opposant sans espoir de réconciliation aux *topoï* de la société en place, et que l'utopie travaille le monde sans repos que pour son évanouissement dans une extériorité complète, l'utopie du *Degré zéro de l'écriture* apparaît comme le degré zéro de l'utopie.

2. L'utopie ascétique

La transposition du schème historique marxiste à la littérature ne produisait donc qu'une aporie : la littérature était devenu l'objet d'une évaluation dont le critère ne

²⁴ MY, I, p. 718.

pouvait être que l'absence de littérature; son essence n'était désormais que ce qui s'approchait le plus de son envers. Barthes délaissera la téléologie négative de l'utopie de Marx tout en empruntant au même auteur une autre intuition lui permettant de radicaliser une des thèses les plus influentes du structuralisme.

Dans *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte*, après les célèbres commentaires sur la répétition de l'Histoire comme parodie, Marx pose, au détour d'une analyse sociale et économique des événements qui marquent les débuts du Second Empire en France, une analogie entre le pouvoir et la langue : la révolution rassemble tous les traits de l'apprentissage d'une nouvelle langue qui, selon une vision du monde tout autre, redéfinit l'appréhension du réel et le mode de pensée :

«Les hommes font leur propre histoire, mais ils ne la font pas arbitrairement, dans des conditions choisies par eux, mais dans des conditions directement données et héritées du passé. La tradition de toutes les générations mortes pèse d'un poids très lourd sur le cerveau des vivants. Et même quand ils semblent occupés à se transformer, eux et les choses, à créer quelque chose de tout à fait nouveau, c'est précisément à ces époques de crise révolutionnaire qu'ils évoquent craintivement les esprits du passé, qu'ils leur empruntent leurs noms, leurs mots d'ordre, leurs costumes, pour apparaître sur la nouvelle scène de l'Histoire sous ce déguisement respectable et avec ce langage emprunté. [...] C'est ainsi que le débutant qui apprend une nouvelle langue la retraduit toujours dans sa langue maternelle, mais il ne réussit à s'assimiler l'esprit de cette nouvelle langue et à s'en servir librement que quand il arrive à la manier sans se rappeler sa langue maternelle, et qu'il parvient même à oublier complètement cette dernière.»²⁵

Cette association à prime abord surprenante de la langue et de l'Histoire avait tout pour fasciner l'auteur du *Degré zéro de l'écriture*. Une des thèses principales du structuralisme naissant affirmait d'ailleurs que la langue constitue un *code*, terme dont l'origine juridique a été maintes fois soulignée, et qu'elle imposait ainsi son autorité sur les locuteurs qui ne pouvaient que réaliser ses virtualités sans jamais réussir à y inscrire

²⁵ Karl MARX, *Le dix-huit brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Mille et une nuits, 1997. Barthes fera lui-même allusion aux premières pages de ce livre : RB, III, 162.

une expérience propre. Selon le schéma de la communication que les structuralistes transposent en linguistique, le code de la langue précède en effet le message et se révèle totalement indépendant de l'émetteur. Les conséquences immédiates de cette théorie confèrent à la langue et à tout système sémiologique un pouvoir de domination sournois : le message ne pourra jamais comporter d'imprévu ou d'inédit puisque que le code, aussi riche soit-il, est fini et le locuteur ne pourra ainsi que mettre à jour les significations déjà présentes en lui : ce que l'homme voudrait dire n'a face au code aucune pertinence, l'expérience et la langue étant incommensurables ²⁶. Citant le mot de Jakobson selon lequel une langue, à titre d'«*ars obligatoria*» ²⁷, se définit moins par ce qu'elle permet de dire que par ce qu'elle oblige à dire, Barthes écrira : «*Mais la langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste; elle est tout simplement : fasciste; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire.*» ²⁸ La seule possibilité pour le sujet devant la toute-puissance de la langue est de produire intentionnellement du non-sens, de se risquer à l'agrammaticalité : il s'agit, pour se libérer d'un pouvoir démesuré, de refuser les sens donnés pour leur préférer l'inscription dans la langue même d'apparentes absurdités comme autant de signes du désir d'expression du sujet. Comme le remarque Descombes, selon l'hypothèse des structuralistes, «*le sens est l'effet d'un non-sens*» ²⁹.

²⁶ On soulignera ici l'usage particulier et, serions-nous tenté de dire, annonciateur que fait Borges de cette notion dans sa nouvelle «La bibliothèque de Babel», elle-même inspirée du texte magnifique de Blanqui *L'éternité par les astres*. Jorge Luis BORGES, «La bibliothèque de Babel», in *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», trad. d'Ibarra, 1986; Louis-Auguste BLANQUI, *L'éternité par les astres*, Paris, Slatkine, coll. «Fleuron», 1996.

²⁷ Roman JAKOBSON, «La notion de signification grammaticale selon Boas», *Essais de linguistique générale*, Seuil, coll. «Points», trad. de N. Ruwet, 1970, p. 201.

²⁸ L, III, p. 803.

²⁹ Descombes résume clairement cette théorie : «*Le code est indépendant du message, le sens du message émis, quel qu'il soit, est déjà capitalisé dans la langue. Mais, s'il en est ainsi, la conversation ne va-t-elle pas se réduire à un échange de signaux déjà enregistrés et répertoriés dans un code des usages, des bonnes manières? [...] C'est pourquoi la seule façon de faire sens est, pour le locuteur, de produire un message privé de sens, imprévu dans le code (message qu'on peut convenir de nommer "poétique"). Le non-sens est alors la réserve où l'on puise afin de produire du sens. Le sens est l'effet d'un non-sens : ce théorème de la "logique du sens", comme dira Deleuze, est le pont-aux-ânes du*

Barthes redéfinira son utopie comme le non-lieu sémantique des sens imposés par la langue et plus généralement, sous l'influence des travaux de Derrida, Foucault et du groupe Tel Quel, par les formes du discours occidental. Si la révolution est comparable à l'apprentissage d'une langue seconde, c'est que la langue a affaire non seulement à la politique, mais au pouvoir par le poids de l'Histoire qu'elle impose; mais encore qu'elle renferme un précieux potentiel de subversion : changer la langue sera aussi modifier le cours de l'Histoire en déployant l'espace et le temps sur de nouvelles bases, selon une nouvelle vision du monde. La seconde conception barthésienne de l'utopie demeurera donc ici, en quelque sorte, sous les auspices marxistes en radicalisant une métaphore clé :

«il est dérisoire de vouloir contester notre société sans jamais penser les limites mêmes de la langue par laquelle (rapport instrumental) nous prétendons la contester : c'est vouloir détruire le loup en se logeant confortablement dans sa gueule.»³⁰

Le projet d'une nouvelle utopie se refusant à la société sans classe de Marx, mais empruntant à ce dernier sa mythification de la révolution, est présenté pour la première fois explicitement dans *L'empire des signes*. Le livre s'ouvre sur l'aveu de son caractère utopique :

«Si je veux imaginer un peuple fictif, je puis lui donner un nom inventé, le traiter déclarativement comme un objet romanesque, fonder une nouvelle Garabagne, de façon à ne compromettre aucun pays réel dans ma fantaisie (mais alors c'est cette fantaisie même que je compromets dans les signes de la littérature). Je puis aussi, sans prétendre en rien représenter ou analyser la moindre réalité (ce sont les gestes majeurs du discours occidental), prélever quelque part dans le monde (là-bas) un certain nombre de traits (mot graphique et linguistique), et de ces traits former un système. C'est ce système que j'appellerai : le Japon.»³¹

structuralisme.» Vincent DESCOMBES, *Le même et l'autre, quarante-cinq ans de philosophie française*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1979, p. 115. Pour qui s'intéresse à Barthes, le livre de Descombes dresse très finement le paysage intellectuel et philosophique dans lequel il s'inscrit tout au long de son oeuvre en s'en dissociant parfois ou en traduisant à d'autres moments les préoccupations dans la critique littéraire.

³⁰ ES, II, p. 750.

³¹ ES, II, p. 747.

Le Japon de Barthes n'est donc ni un simple pays de Cocagne ni ce chapelet d'îles en Extrême-Orient : c'est une utopie sémiologique en réaction tant aux apories de la négativité de l'utopie marxiste qu'aux pouvoirs de la langue et du discours occidental. *L'empire des signes* propose «*l'idée d'un système symbolique inouï, entièrement dépris du nôtre*»³² dans lequel est recherchée «*non d'autres symboles, mais la fissure même du symbolique*»³³. Barthes retrouvera partout dans ce Japon fantasmagique des motifs scripturaires et déchiffrera cette terre promise comme une langue totalement autre, presque extérieure au langage. Son projet consiste explicitement, filant la métaphore marxiste, à «*connaître une langue étrangère (étrange et cependant ne pas la comprendre : percevoir en elle la différence)*», mais encore à :

*«apprendre la systématique de l'inconcevable; défaire notre réel sous l'effet d'autres découpages, d'autres syntaxes; découvrir des positions inouïes du sujet de l'énonciation, déplacer sa topologie; en un mot, descendre dans l'intraduisible, [...] jusqu'à ce qu'en nous tout l'occident s'ébranle et que vacillent les droits de la langue paternelle [...]»*³⁴.

Par rapport au *Degré zéro*, *l'Empire des signes* inverse la relation de l'utopie à l'Histoire : alors que l'utopie apparaissait comme une exténuation de l'Histoire dans l'essai de 1953, l'utopie est ici première face à l'Histoire, puisque c'est seulement en ébranlant grâce à elle le système des signes de l'Occident qu'un sens pourra être donné à l'Histoire hors du déterminisme de la langue et des illusions du discours, hors de l'immobilisme d'une civilisation déjà vieille. L'utopie devient alors pour Barthes — et elle le demeurera encore dans le reste de l'oeuvre — non le terme de l'Histoire, mais la condition nécessaire aux changements de paradigmes, aux révolutions, à la mise à feu d'un devenir irrépressible.

³² ES, II, p. 747.

³³ ES, II, p. 748.

³⁴ ES, II, p. 748.

L'utopie qu'opposera Barthes à la simple duplication des sens déjà inscrits dans la langue sera une «*exemption du sens*»³⁵, plus précisément le résultat d'une ascèse multipliant les sens jusqu'à une ultime suspension. Ainsi une carte de Tokyo lui dévoilera que le centre urbain n'est plus comme en Occident le lieu d'une vérité sociale, mais que la ville se déploie «*par détours et retours le long d'un sujet vide*»³⁶; le haïku «*dont le travail de lecture qui y est attaché est de suspendre le langage, non de le provoquer*»³⁷ en sera l'image littéraire; le Zen constituera de même «*une immense pratique destinée à arrêter le langage*»³⁸. Cette exemption du sens ne procédera donc pas à première vue d'une négativité, mais paradoxalement d'une prolifération des signes : «*Le signe est une fracture qui ne s'ouvre jamais que sur le visage d'un autre signe*»³⁹. L'utopie ascétique de Barthes consiste donc ici à reculer tout signifié dernier, à vider le signe de toute tentation théologique⁴⁰, à découvrir dans la langue un infini qui nie toute dernière réplique.

*«On dirait qu'une technique séculaire permet au paysage ou au spectacle de se produire dans une pure signifiante, abrupte, vide, comme une cassure. Empire des signes? Oui, si l'on entend que ces signes sont vides et que le rituel est sans dieu.»*⁴¹

Cette utopie est paradoxale : elle repose sur un idéal d'exemption du sens provoquée par la prolifération des sens : les signes se relayant sans cesse produiraient des significations qu'il est impossible de fixer et donc de distinguer une fois pour toutes.

³⁵ ES, II, p. 803.

³⁶ ES, II, p. 769.

³⁷ ES, II, p. 797.

³⁸ ES, II, p. 797.

³⁹ ES, II, p. 781.

⁴⁰ «*Le Japon offre l'exemple d'une civilisation où l'articulation des signes est extrêmement fine, développée, où rien n'est laissé au non-signifié; mais ce niveau sémantique, qui se traduit par une extraordinaire finesse de traitement du signifiant, ne veut rien dire, en quelque sorte, ne dit rien : il renvoie à aucun signifié, et surtout à aucun signifié dernier, exprimant à mes yeux l'utopie d'un monde tout à la fois strictement sémantique et strictement athée. Comme beaucoup d'entre nous, je refuse profondément ma civilisation, jusqu'à la nausée. Ce livre exprime la revendication absolue d'une altérité totale qui m'est devenue nécessaire et peut seule provoquer la fissure du symbolique.*» «*Sur "S/Z" et "L'empire des signes"*», II, p. 1014.

⁴¹ ES, II, p. 821.

Barthes ne reniera jamais cette utopie, mais la modifiera insensiblement jusqu'à lui donner une forme toute nouvelle qui ne sera jamais exposée définitivement, mais disséminée dans ses nombreux textes et articles des années 1970.

Pourquoi Barthes délaisse-t-il peu à peu cette utopie? C'est l'esquisse de ce meilleur des mondes des signes, contenu dans un texte méconnu datant de 1964 intitulé *La tour Eiffel*, qui permet ici d'avancer une hypothèse. L'édifice le plus connu de Paris s'y donnait, comme préfiguration de ce Japon asémique, en tant que «*signe pur – vide presque*» précisément par sa capacité à tout signifier, par «*la vocation d'un chiffre infini*»⁴². Pourtant, la pureté de ce signe menait inexorablement, tel l'aleph borgésien, à un aveuglement funeste : la symbolique éminemment plurielle de la Tour, littéralement insoutenable, avait pour corrélat les innombrables suicidés qui l'élisent pour leurs derniers moments :

*«Or seule une raison mythique peut rendre compte des suicides de la Tour, et cette raison est faite de tous les symboles dont la Tour est chargée; c'est parce que la Tour est spectacle pur, symbole absolu, métamorphose infinie, qu'en dépit ou à cause des innombrables images de vie qu'elle libère, elle appelle la dernière image de l'expérience humaine, celle de la mort.»*⁴³

L'utopie ascétique, alors même qu'elle se voulait la solution à l'aporie historique du modèle marxiste, semble en effet vouloir se métamorphoser elle aussi en négation de l'Histoire, de même que la Tour s'ouvrait à la mort : comme sujet absolu, contenant en elle tous les sens mais n'en préférant aucun, elle retrouve malgré elle un signifié dernier qui est la Mort même, la Négativité sans dialectique. Aux sens imposés par la langue, Barthes ne réussit ici qu'à imposer l'absence de sens, une béance sémantique risquant d'entraîner le désistement de tout locuteur, la réduction au silence de tout discours, la mise à mort de l'Histoire devant cet absolu sémiologique coïncidant paradoxalement

⁴² «La Tour Eiffel», I, p. 1384.

⁴³ «La Tour Eiffel», I, p. 1400.

avec une exemption sans appel du sens. L'Histoire ne peut être conçue comme une totalité sans perdre son événementialité ou devenir pure théologie; mais elle ne peut non plus être représentée comme totale absence de sens sans entraîner un ascétisme par lequel les sujets se détachent du monde, déçus des événements se succédant sans cohérence. En fait, l'Histoire échappe au devenir autant par un sens unique et dernier que par la béance sémantique.

L'opposition paradigmatique entre le non-lieu et le lieu est ici bel et bien transgressée par l'utopie de *L'empire des signes*, mais de façon telle que les deux termes se confondent : la mort et la vie deviennent purs synonymes, pris dans une indiscernabilité négatrice; l'Histoire et l'utopie se pénètrent jusqu'à se dissoudre réciproquement dans une immobilité non moins funeste; le sens et le non-sens s'entremêlent dans une visée purement destructrice. La négativité du premier modèle utopique réapparaît ici sous le visage de la Mort : le signe qui réunit en lui tous les signes a pour corrélat le dernier des sens, non plus comme vérité divine, mais par la Mort comme seule réponse à l'absolu sémiologique.

3. Une Babel heureuse

L'utopie barthésienne connaîtra une troisième et dernière métamorphose, initiée par son essai *Sade, Fourier, Loyola*, mais parcourant chacun des livres publiés dans les années 1970. C'est d'abord dans des entretiens que Barthes livrera quelques bribes de sa nouvelle utopie en reprenant ou en critiquant à mots couverts certains éléments des manifestations antérieures. Dans un entretien en 1970, il fait allusion à la conception marxiste selon laquelle les mythes, voire peut-être la littérature entière, constitueraient des productions naïves d'une époque encore incapable de résoudre ses contradictions et vouées à disparaître une fois ces déchirements révolus; il s'empresse d'ajouter : «*Mais*

je pense que même alors, il subsistera une dernière contradiction, au sens large du terme, insurmontable : celle de la mort. Et tant qu'il y aura la mort, il y aura du mythe»⁴⁴. La Mort, qui pénètre le *Degré zéro* sous le visage d'une négativité en marche vers une synthèse terminale ne cessant de remettre en question la survie même de la littérature, se trouve ici l'ultime condition de son histoire : la dialectique historique ne pouvant faire l'économie de ce dernier clivage, elle n'aura plus droit à aucun repos, ne pourra prétendre un jour se terminer dans quelconque paradis retrouvé, par un saut dans une extériorité jusqu'alors aveuglante. Si le marxisme veut donc un jour avoir raison de ses détracteurs et pousser son projet à ses conséquences ultimes, il devra résoudre la dernière des fractures anthropologiques : le partage des vivants et des morts. Ce volte-face qu'effectue Barthes par rapport à l'utopie du *Degré zéro* se présente dans un autre entretien en 1971 :

«Ne peut-on concevoir la création d'une communauté telle (inouïe des religions elles-mêmes), que la solitude affreuse de la mort (éprouvée d'abord dans la peur de perdre ceux qu'on aime) y serait impossible? N'y aura-t-il pas un jour une solution socialiste à l'horreur de la mort? Je ne vois pas pourquoi la mort ne serait pas un problème socialiste. Quelqu'un (Gurvitch, je crois) citait ce mot de Lénine ou de Trostky (je ne sais plus lequel, mais c'était en pleine révolution d'octobre et la distinction n'avait pas encore cours) : "Et si le soleil est bourgeois, nous arrêterons le soleil". C'est là un mot spécifiquement révolutionnaire (qui ne peut être produit qu'en période révolutionnaire); quel marxiste aujourd'hui oserait s'écrier : "Et si la mort est bourgeoise, nous arrêterons la mort"?»⁴⁵

Barthes refuse donc à cette étape de son oeuvre toute utopie menant dialectiquement à la synthèse des contraires, rêvant d'une homogénéité parfaite, sans toutefois renier ni la notion d'utopie ni le marxisme. Dans *Roland Barthes par lui-même*, il reviendra encore sur l'utopie du *Degré zéro* et en reconnaîtra la trop grande simplicité, tout en esquissant une critique indirecte de Marx :

⁴⁴ «“L'express” va plus loin avec... Roland Barthes», II, p. 1023.

⁴⁵ «Réponses», II, p. 1323.

«Dans le Degré zéro, l'utopie (politique) a la forme (naïve?) d'une universalité sociale, comme si l'utopie ne pouvait être que le contraire strict du mal présent, comme si, à la division, ne pouvait répondre, plus tard, que l'indivision; mais depuis, quoique floue et pleine de difficultés, une philosophie pluraliste se fait jour : hostile à la massification, tendue vers la différence, fouriériste en somme; l'utopie (toujours maintenue) consiste alors à imaginer une société infiniment parcellée, dont la division ne serait plus sociale, et, partant, ne serait plus conflictuelle.»⁴⁶

Barthes fait son deuil de l'espoir d'une résolution des conflits et renverse l'utopie marxiste tout en maintenant son constat de division et de luttes intestines au sein de la société : le clivage des classes, qui avait d'abord apparu à ses propres yeux comme une étape transitoire de l'Histoire en marche vers sa résolution, est maintenue mais se métamorphose en préfiguration d'une parcellisation infinie réduisant toute chose à une atomisation sans frein.

La nouvelle utopie déplace en outre la division sociale des classes vers la sphère des discours : la société est certes divisée, mais que bien peu en comparaison de la logosphère, comme le remarquait déjà Michelet au XIX^e siècle selon Barthes⁴⁷. La nouvelle utopie est celle d'un «monde du langage (la logosphère)» dégagé de son «immense et perpétuel conflit de paranoïa»⁴⁸ :

«Il y a encore une division des classes et par là même une division des langages, même si les langages sociaux ne reflètent pas simplement et facilement la division des classes. Imaginez une société où il y aurait une sorte de langage unitaire et homogène. Cela reste encore de l'ordre de l'utopie. Et cela n'est peut-être pas absolument souhaitable. Peut-être qu'au contraire l'utopie consisterait à imaginer une société où les langages

⁴⁶ RB, III, p. 153.

⁴⁷ Barthes cite ces phrases de Michelet : «Je suis né peuple, j'avais le peuple dans le coeur... Mais sa langue, sa langue, elle m'était inaccessible. Je n'ai pu le faire parler.»; «Après l'horrible et ténébreuse affaire 24 juin 1848, courbé, accablé de douleurs, je dis à Béranger : "Oh, qui saura parler au peuple?... Sans cela nous mourrons." Cet esprit ferme et froid répondit : "Patience! ce sont eux qui feront leurs livres." Dix-huit ans sont passés. Et ces livres, où sont-ils?» Barthes ajoute : «Michelet pose là le problème actuel, le problème brûlant, de la séparation sociale des langages. [...] Peut-être ce problème, venu du vieux Michelet, est-il celui de demain?» «Aujourd'hui Michelet», II, p. 1583.

⁴⁸ PT, II, p. 1508.

*extrêmement différents coexisteraient, sans agressivité, les uns par rapport aux autres.»*⁴⁹

Comme le remarquait déjà Barthes dans *Critique et vérité* : «Rien n'est plus essentiel à une société que le classement de ses langages. Changer ce classement, déplacer la parole, c'est faire une révolution.»⁵⁰ Et c'est cette révolution que la dernière utopie de Barthes espère voir prendre corps dans la logosphère et se multiplier infiniment afin d'assurer qu'aucun discours, quel qu'il soit, prenne possession des vastes territoires de la logosphère. Tous les états de siège par lesquels les forces discursives s'emparent de régions ainsi appauvries et reléguées à l'état de colonies du langage devront être renversés jusqu'à l'érection d'une tour de Babel sereine, d'une multiplication des idiomes sans la punition divine, une prolifération non seulement des langues, mais des discours comme une effusion de multiples plaisirs. Et c'est cette division effrénée jusqu'à la différence infinitésimale du désir, venant réduire à néant la prétention à la supériorité de certains discours, qui marquera non seulement le «*plaisir du texte*» mais celui la logosphère entière :

*«Alors le vieux mythe biblique se retourne, la confusion des langues n'est plus une punition, le sujet accède à la jouissance par la cohabitation des langages, qui travaillent côte à côte : le texte de plaisir, c'est Babel heureuse.»*⁵¹

Barthes retrouve donc ici la seconde étymologie que Thomas More avait inscrite dans le terme *utopie* qu'il avait lui-même forgé : non seulement *ou-topos*, non-lieu, mais *eu-topos*, lieu de bonheur, hors de tout *dys-topos*, libéré des misères et des peines. La logosphère sera décrite comme un vaste espace, une topologie mouvante des discours : par exemple, la psychanalyse constituera «*les voies admirables d'une très grande ville*,

⁴⁹ «Entretien avec Jacques Chancel», III, p. 348.

⁵⁰ CV, II, p. 35.

⁵¹ PT, II, p. 1495.

voies à travers lesquelles on peut, jouer, rêver»⁵², comme certains quartiers, ouverts aux flâneurs, seront habités par les discours des philosophes, des scientifiques, des bureaucrates, par des idiolectes de toutes origines. Même le marxisme, qu'on aurait pu croire renié, reviendra à condition que l'on rappelle «*les cigares de Brecht et de Marx*»⁵³, c'est-à-dire les plaisirs auxquels le «*surmoi marxiste*» se refuse. L'image d'une grande ville, que Wittgenstein a créée pour représenter le langage, dont on ne sait où elle finit tant ses banlieues les plus éloignées semblent participer aux activités citadines, ni où elle commence puisque ses centres se multiplient et se déplacent, permet encore de rendre compte de l'utopie de la logosphère barthésienne⁵⁴.

Barthes redirige son tir : l'utopie, comme non-lieu, selon l'autre étymologie héritée de More, s'opposera à un lieu qui ne sera constitué ni des arbitraires conventions littéraires héritées de la bourgeoisie, ni du logocentrisme occidental, mais bien des discours hégémoniques qui supposent une domination et une division inébranlables des idiomes. Déjà, dans les *Mythologies*, on voyait poindre la crainte de Barthes devant «*une terreur dont nous sommes tous menacés, celle d'être jugés par un pouvoir qui ne veut entendre que le langage qu'il nous prête*», mais cette menace ne semblait encore provenir que de l'appareil judiciaire français dont le texte faisait son objet. Ainsi, peu à peu, les orthodoxies marxistes et psychanalytiques auxquelles Barthes avait eu recours apparaîtront à ses yeux comme des pouvoirs sourds à toute contestation, des appareils d'intimidation discursive sournois au sein de la logosphère : ces langages exercent leur domination par l'intégration à leur propre système de tout remise en doute qui leur est

⁵² PT, II, p. 1524.

⁵³ PT, II, p. 1505.

⁵⁴ «(Et à partir de combien de maisons, ou de rues, une ville commence-t-elle à être une ville?) On peut représenter notre langage comme une vieille cité : un labyrinthe de petites places, de vieilles et de nouvelles maisons, et de maisons agrandies à différentes époques; et ceci environné d'une quantité de nouveaux faubourgs aux rues rectilignes bordées de maisons uniformes.» Ludwig WITTGENSTEIN, *Investigations philosophiques*, § 18, Paris, Gallimard, coll. «Tel», trad. de P. Klossowski, p. 121.

adressée : le marxiste traitera de bourgeois celui qui ne n'acceptera pas les thèses du matérialisme historique; le freudien accusera de dénégation celui qui se refusera à l'analyse ou qui en réfutera les présupposés. Selon Barthes, les pouvoirs de tels discours, en fait «*de tout discours qui engendre la faute, et partant la culpabilité de celui qui le reçoit*»⁵⁵, connaissent «*deux modes monstrueux de domination rhétorique*»⁵⁶. Le premier, le règne, est celui de la doxa, se fondant sur une illusion de nature, sur la grégarité des sens reçus et de la parole commune; le second, le triomphe, est celui du langage militant, révolutionnaire ou religieux, ne cessant de se réaffirmer par l'élaboration de stratégies discursives lui permettant de rendre compte des langages qui lui résistent. Ce mouvement d'assimilation violente d'un langage par un autre est partie intégrante de la langue et se présente comme le risque inné de toute prise de parole pouvant à tout moment basculer en prise de pouvoir.

Barthes décèle donc l'arrogance des discours dans leur absence de réflexivité : les langages se donnant comme métalangages, les récits comme metarécits se refuseront le plus souvent à toute analyse de leur propre discursivité, esquivant eux-mêmes le traitement qu'ils infligent ici et là sans mauvaise conscience⁵⁷. Mais comment s'y prendre pour dès aujourd'hui provoquer la venue au monde de l'utopie? Il s'agit d'accentuer le mouvement de dissolution de l'impérialisme des discours, d'accélérer la multiplication des langages quasi idiolectiques. La division des discours doit donc être menée encore plus loin, la liquidation des chasses gardées et des territoires discursifs de la société doit être rendue plus liquide encore, diluée dans une logosphère sans

⁵⁵ L, III, p. 802.

⁵⁶ RB, III, p. 212.

⁵⁷ Nous l'avons vu, les utopies de Platon et More manifestaient une telle absence de réflexivité par l'agonique même qui se jouait entre l'énoncé et l'énonciation. La nouveauté de Fourier était justement, par une spéculativité radicale, de montrer dans sa propre énonciation le renversement des discours de la civilisation.

limite ⁵⁸. Puisque, selon Barthes, l'«*objet en quoi s'inscrit le pouvoir, de toute éternité humaine, c'est : le langage – ou pour être plus précis : la langue*» et qu'«*il ne peut donc y avoir de liberté que hors du langage*», cette extériorité libératrice peut apparaître à première vue impossible : «*le langage humain est sans extérieur*» ⁵⁹. Mais il reste encore à tenter d'échapper au pouvoir en entreprenant désespérément de «*tricher avec la langue*», de «*tricher la langue*», c'est-à-dire en instaurant une pratique langagière ébranlant les fondements de la langue :

«*Cette tricherie salutaire, cette esquive, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : littérature.*» ⁶⁰

Alors que l'utopie marxiste du *Degré zéro* poursuivait une révolution devant résoudre la division des classes, l'utopie de la logosphère, dont la littérature est le paradigme même, se veut une suite inachevable de révolutions déstabilisant un à un chaque discours dès qu'il se hisse au pouvoir, assurant la libre circulation des langages dans leur hétérogénéité la plus complète.

Et la littérature présente la première figuration de l'utopie, comme l'était l'opéra pour Fourier; comme «*pratique d'écrire*», elle réussit l'impossible, déjouer de l'intérieur la langue selon trois modes d'attaque : elle est à la fois *mathesis*, *mimesis* et *semiosis*. En tant que *mathesis*, la littérature est le creuset potentiel de tous les savoirs du monde car «*toutes les sciences sont présentes dans le monument littéraire*» ⁶¹. La littérature, parce qu'elle n'exclue de son discours aucun autre discours et que sa nature se veut

⁵⁸ Ce processus de liquidation des pouvoirs apparaît très clairement chez Deleuze sous le terme de déterritorialisation. Selon ce dernier, comme pour Lyotard, le capitalisme est plus révolutionnaire que le marxisme parce qu'il est cynique et qu'il se refuse à la croyance en un salut. La question est alors pour tous deux, mais aussi pour Barthes, de savoir comment faire de l'effondrement des croyances et de la dissolution des pouvoirs, de ce nihilisme à l'oeuvre, une libération et non une catastrophe. À ce sujet : DESCOMBES, «*La fin des temps*», *op. cit.*, pp. 196-221.

⁵⁹ L, III, p. 803.

⁶⁰ L, III, p. 803.

⁶¹ L, III, p. 805.

profondément intertextuelle et dialogique, prend le visage du discours des discours, de la logosphère en son entier et sous son jour le plus anarchique :

*«Cependant, en cela véritablement encyclopédique, la littérature fait tourner les savoirs, elle n'en fixe, n'en fétichise aucun; elle leur donne une place indirecte, et cet indirect est précieux. [...] Parce qu'elle met en scène le langage, au lieu, simplement, de l'utiliser, elle engrène le savoir dans le rouage de la réflexivité infinie : à travers l'écriture, le savoir réfléchit sans cesse sur le savoir, selon un discours qui n'est plus épistémologique, mais dramatique.»*⁶²

C'est à titre de théâtre des discours que la littérature peut revendiquer un statut particulier : convoquant les savoirs un à un, elle les fait comédiens dans la grande comédie des langages et les rappelle au perspectivisme que souligne de façon particulièrement aiguë l'énonciation littéraire.

La seconde force de la littérature serait liée à sa *«force de représentation»*, c'est-à-dire à sa *mimesis*. Par sa volonté de représentation, la littérature se veut une entreprise impossible puisqu'elle ne peut jamais réussir à représenter le réel avec lequel elle se trouve dans une relation qu'on ne peut avec optimisme qu'à peine considérer asymptotique. Cet impossible rend compte de *«la fonction utopique»* de la littérature. Barthes explique l'importance de cette pragmatique utopique de la littérature depuis le milieu du XIXe siècle :

*«la modernité [...] peut se définir par ce fait nouveau : qu'on y conçoit des utopies de langage. [...] "Changer la langue", mot mallarméen, est concomitant de "Changer le monde", mot marxien : il y a une écoute politique de Mallarmé, de ceux qui l'ont suivi et le suivent encore. Il suit de là une certaine éthique du langage, qui doit être affirmée, parce qu'elle est contestée.»*⁶³

⁶² L, III, p. 805.

⁶³ L, III, p. 807.

Cette éthique s'oppose à l'unification de la langue, le français dans le cas mallarméen, mais propose la coexistence d'une pluralité de discours dans le langage même de la littérature formant une réserve d'idiomes disponibles au gré du désir de chacun :

*« Cette liberté est un luxe que toute société devrait procurer à ses citoyens : autant de langage qu'il y a de désirs : proposition utopique en ceci qu'aucune société n'est encore prête à admettre qu'il y a plusieurs désirs. »*⁶⁴

La troisième force de la littérature est sémiotique : refusant d'ancrer le signe dans le régime de la vérité, que Barthes conçoit à la suite de Nietzsche comme une hypostase de l'idéal théologique⁶⁵, la littérature se veut le théâtre non seulement des savoirs, mais des signes. Le signe théâtral est toujours instable : il ne se donne qu'en se refusant, ne se présentant matériellement sur la scène et soulignant le jeu irréductible qui le sépare de toute vérité.

*« Aussi ne faut-il pas s'étonner si, à l'horizon impossible de l'anarchie langagière – là où la langue tente d'échapper à son propre pouvoir, à sa propre servilité –, on trouve quelque chose qui a rapport au théâtre. [...] On peut dire que la troisième force de la littérature, sa force proprement sémiotique, c'est de jouer les signes plutôt que de les détruire, c'est de les mettre dans une machinerie de langage, dont les crans d'arrêt et les verrous de sûreté ont sauté, bref c'est instituer, au sein même de la langue servile, une véritable hétéronymie des choses. »*⁶⁶

Ces trois pouvoirs de la littérature, *mathesis*, *mimesis* et *semiosis*, Barthes les retrouve dans une oeuvre majeure de la littérature française à laquelle il ne consacra aucun article complet, mais sur lequel il reviendra au détour de très nombreux textes : l'utopie de la logosphère a certes pour modèle la littérature générale, mais celle-ci n'a de

⁶⁴ L, III, p. 807.

⁶⁵ « Science et idéal ascétique – je l'ai déjà donné à entendre – reposent tous deux sur un seul terrain : sur la même croyance au caractère inestimable et incriticable de la vérité, ils sont donc nécessairement des alliés, de sorte que s'ils doivent être combattus, on ne peut les combattre, les mettre en question qu'ensemble. Une évaluation de l'idéal ascétique entraîne une évaluation de la science : attention à cela, ouvrons l'oeil et dressons l'oreille à temps. » Friedrich NIETZSCHE, « Que signifient les idéaux ascétiques », § 25, in *La généalogie de la morale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », trad. de I. Hildenbrand et J. Gratiot, p. 184.

⁶⁶ L, III, p. 808.

réalisation plus parfaite selon Barthes que le *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert. Tout récit véhicule par sa polyphonie et son intertextualité des fragments d'idéologie qui semblent se figer lorsqu'ils acquièrent une forme proverbiale; mais ce que réussirait Flaubert, c'est de pénétrer cette sphère dangereuse de la citation, avouée ou non, avec ou sans guillemets, en provoquant une circulation «*kaléidoscopique*» des langages jusqu'à faire de l'oeuvre «*une espèce de carrousel de langages imités*»⁶⁷, «*une encyclopédie de langage*», «*une comédie de Phrases*»⁶⁸, et cette circularité des langages désamorce le «*topos guerrier*»⁶⁹ qui traverse la logosphère en lui opposant un *ou-topos* vertigineux :

«*C'est le vertige même de la copie, du fait que les langages s'imitent toujours les uns les autres, qu'il n'y a pas de fond au langage, qu'il n'y a pas de fond original spontané au langage, que l'homme est perpétuellement traversé par des codes dont il n'atteint jamais le fond.*»⁷⁰

Les langages sont ainsi engagés dans un mouvement à la fois circulaire et révolutionnaire : rappelant l'origine astronomique du terme révolution, Barthes explique que, comme les planètes, «*les langages eux aussi tournent : passent,*

⁶⁷ «*Où va la littérature*», III, p. 60.

⁶⁸ SE, III, p. 961.

⁶⁹ PT, II, 1508.

⁷⁰ «*Où va la littérature*», III, p. 60. Plusieurs passages reconnaissent à Flaubert la paternité de cette utopie de la logosphère : «*la prouesse [de Flaubert] est de tenir la mimesis du langage (le langage s'imitant lui-même), source de grands plaisirs, d'une façon si radicalement ambiguë (ambiguë jusqu'à la racine) que le texte ne tombe jamais sous la bonne conscience (et la mauvaise foi) de la parodie (du rire castrateur, du "comique qui fait rire").*» (PT, II, 1498); «*Dans Bouvard et Pécuchet, mais aussi dans Madame Bovary, et encore davantage dans Salammbô, Flaubert apparaît comme un homme qui se bourre, littéralement, de langages. Mais de tous les langages, finalement aucun ne prévaut, il n'y a pas de langage-maître, pas de langage qui en coiffe un autre. Ainsi je dirais que le livre chéri de Flaubert ce n'est pas le roman, c'est le dictionnaire.*» («*La crise de la vérité*», III, 434) «*Depuis la Renaissance, le savoir a été dominé par une liberté : celle de concevoir, d'accomplir et d'écrire des encyclopédies. Cependant, un livre de Flaubert marque le terme dérisoire de cette possibilité : Bouvard et Pécuchet est la farce définitive du savoir encyclopédique; conformément à l'étymologie, les savoirs y tournent bien, mais sans s'arrêter; la science a perdu son lest : plus de signifiés, Dieu, Raison, Progrès, etc. Et alors le langage entre en scène, une autre Renaissance s'annonce : il y aura des encyclopédies du langage, toute une mathésis des formes, des figures, des inflexions, des interpellations, des dérisions, des citations, des jeux de mots; tous ces mouvements, autrefois massés et contenus dans des parcs et quarantaines (la poésie, le baroque, Rabelais, etc.)*» (SE, III, 961).

reviennent : pas de cran d'arrêt au langage»⁷¹. Et cette utopie, cette fois, n'échappe pas à l'Histoire, mais tente au contraire d'en approcher les mouvements de rupture qui en assurent le déploiement : la logosphère nécessite un constant travail de déplacement des signifiés, leur mise en circulation, par ce que Barthes désigne, entre autres, par le jeu de la main chaude :

«Dans le grand jeu des pouvoirs de parole, on joue aussi aux barres : un langage n'a barre sur un autre que temporairement; il suffit qu'un troisième surgisse du rang, pour que l'assaillant soit contraint à la retraite : dans le conflit des rhétoriques, la victoire n'est jamais qu'au tiers langage. Ce langage-là a pour tâche de délivrer les prisonniers : d'éparpiller les signifiés, les catéchismes. Comme aux barres, langage sur langage, à l'infini, telle est la loi qui meut la logosphère. D'où d'autres images : celle de la main chaude (main sur main : la troisième revient, ce n'est plus la première), celle du jeu de la pierre, de la feuille et des ciseaux, celle de l'oignon, feuilleté de peaux sans noyau. Que la différence ne se paye d'aucune sujétion : pas de dernière réplique.» (III, 133)

C'est que Barthes propose, derrière son utopie, la valeur de l'atopie, du hors-lieu, du troisième terme, qui, par sa dérive, non seulement refuse une finalité à l'Histoire, mais en déstabilise l'origine, parce que la première phrase doit bien répondre à une autre phrase : la logosphère se lance *«dans le mouvement infini des discours, montés l'un sur l'autre (et non engendrés) comme dans le jeu de la main chaude»*⁷². Ce que Barthes retrouve encore ici, c'est l'image de l'Histoire que Michelet avait héritée de Vico et qui le fascinait tant : le temps prenant pour les hommes la forme d'une spirale, des événements éloignés se répondent, des époques se répètent, mais toujours avec cette différence d'un cran, à un autre tour de la spirale, toujours déjà un peu ailleurs. La spirale de Vico se veut donc ici l'image même de la circulation des langages et ce que Michelet concevait comme son terme, la révolution, devient son principe moteur. Selon Barthes, *«il n'y a d'Histoire que parce que les mots se corrompent»*⁷³; il s'agit

⁷¹ «Réponses à "Exercice scolaire" dans R.B. par lui-même», III, p. 847.

⁷² RB, III, p. 201.

⁷³ «L'image», III, p. 875.

donc pour l'écrivain qui désire l'Histoire, de les corrompre toujours un peu plus qu'ils ne le sont déjà : c'est-à-dire de les jeter dans un mouvement atopique de perte et de déprise, de déplacement et de voyage. Et l'atopie, nous l'avons vu en introduction, s'inscrit dans le discours utopique par son énonciation qui l'ancre *hic et nunc*, lui refusant toute vérité absolue, la maintenant dans la dialectique sans terme de l'Histoire.

Après les apories des deux premières utopies liées à la négativité dialectique, Barthes souligne donc l'impossibilité de réduire à l'unité les fractures sociales, les différences idiolectiques et tout particulièrement le dernier des clivages séparant les vivants des morts. La nouvelle utopie, qui se présente comme une représentation idéale de la logosphère, ne repose plus que sur une division menée sans cesse plus avant, une dialectique sans terme, une circulation des discours comme au jeu de la main de la main chaude, l'un ne contenant l'autre que pour un instant. C'est donc une histoire de la langue que Barthes retrouve dans la corruption des mots, dans les nouveaux usages qui les remettent en circulation, dans les énonciations à chaque fois uniques qui modifient le sens même de phrases linguistiquement identiques : c'est le devenir de la langue que Barthes illustre ici. Selon cette conception, c'est la littérature qui permet de représenter la contingence de l'Histoire puisqu'elle souligne toujours, par la tricherie qu'elle impose à la langue, l'arbitraire des conventions et la transcendance toujours révocable des modes de vie, des façons de dire, du sens commun, etc. L'utopie chez Barthes devient donc, comme chez Fourier, le plan duquel peuvent surgir les utopies, les projections temporelles, les constructions linguistiques, sociales ou historiques : l'utopie n'est plus la fin de l'Histoire, mais sa condition même : elle est le rappel du fait que, de même qu'aucune phrase n'a de réalité sans énonciation et que cette dernière en modifie toujours le sens, l'Histoire n'existe que parce qu'elle est faite, qu'elle est le produit même des utopies (et non l'inverse comme chez Marx), qu'elle est en devenir

pour autant qu'elle ne se sédimente pas dans une utopie unique ou dernière. Et alors que dans *Le degré zéro de l'écriture* la littérature se subordonnait à l'Histoire, elle en devient finalement le modèle par sa fluidité et de ses mouvements.

II. L'illimitation de l'écriture

«Est-ce que j'entends des voix dans la voix? Mais n'est-ce pas la vérité de la voix que d'être hallucinée? L'espace entier de la voix n'est-il pas un espace infini?»

Roland Barthes, «Le grain de la voix».

Roland Barthes aura répété de nombreuses fois que la vie d'un auteur doit s'interpréter comme un texte au même titre qu'une oeuvre littéraire. De l'analyse structurale des récits qui transforme les personnages et narrateurs en purs «*êtres de papier*»⁷⁴ jusqu'à sa lecture de *Sarrazine* qui propose la transposition de l'auteur, «*déité quelque peu vétuste de l'ancienne critique*», en un «*un texte comme les autres*», en une «*une biographie (au sens étymologique du terme)*» et qui suggère le passage d'une «*figure documentaire de l'auteur en figure romanesque*»⁷⁵, Barthes ne cessera de réitérer ce parti-pris. Une biographie de Proust lui apprendra la première «*à renverser ce préjugé*» : «*ce n'est pas la vie de Proust que nous retrouvons dans son oeuvre, c'est son oeuvre que nous retrouvons dans la vie de Proust.*» La biographie se métamorphose alors sous les yeux du lecteur en «*un double roman, comme si Proust avait écrit deux fois la même oeuvre : dans son livre et dans sa vie*»⁷⁶. De même, il écrit à propos de Sade, refusant la filiation philologique de l'homme et de l'oeuvre, «*que c'est un peu de son oeuvre qu'il a mis dans sa vie – et non le contraire, comme la prétendue science littéraire voulait nous le faire croire*», soulignant au passage d'une prolixie énumération des objets contenus dans les malles du marquis «*l'énergie d'écriture qu'il mettait dans ses actes mêmes*»⁷⁷. Considérant que «*toute biographie est un roman qui n'ose pas dire son nom*»⁷⁸, Barthes avance ainsi que la vie d'un

⁷⁴ «Introduction à l'analyse structurale des récits», II, p. 95.

⁷⁵ SZ, II, p. 697.

⁷⁶ «Les vies parallèles», II, p. 61.

⁷⁷ SFL, II, p. 1167.

⁷⁸ «Réponses», II, p. 1307.

auteur doit se lire, qu'elle soit écrite ou non, par lui-même ou par un autre, comme un récit ⁷⁹. Toutefois la vie d'un auteur, dès lors qu'il se met à écrire, n'est plus le récit de l'homme, mais bien de l'oeuvre elle-même : «*Dès que je produis, dès que j'écris, c'est le Texte lui-même qui me dépossède (heureusement) de ma durée narrative*» ⁸⁰.

Et si les écrits d'un auteur constituent une forme de narrativité et que le rapport d'un récit à la temporalité s'exprime par la grammaire du verbe, le critique sera en droit de demander comment l'oeuvre Barthes elle-même, constituée d'articles et de livres divers, apparemment hétérogènes, comme autant d'événements, peut apparaître comme «*l'expansion d'un verbe*» ⁸¹. Ce verbe anagogique ne pourrait être qu'*écrire*, mais à quel temps encore pourrait-il se conjuguer? Quelle temporalité appelle cette pragmatique singulière dont nous faisons la gageure qu'elle traverse l'oeuvre de part en part, comme un plan commun d'où surgirait tant les fidélités que les conversions théoriques? Comment l'être de papier qu'est aujourd'hui Barthes, plus parfaitement

⁷⁹ Les critiques aguerris retrouveront ici le préjugé qui préside aux principales accusations de «structuralisme scientiste» : Barthes aurait été le chef de file d'une réduction du sémiologique au linguistique, postulant que seule la langue avait le pouvoir de fondation des significations. Le blâme qui n'est pas sans fondement, bien qu'il demande à être nuancé, éloigne pourtant le regard du geste fondamental de Barthes qui cherchera avec insistance à restituer au monde sa lisibilité totale : rien qui ne puisse être l'objet d'un déchiffrement, d'une lecture, d'une interprétation, comme en font fois sans conteste ses *Mythologies*. Umberto Eco et Isabella Pezzini remettent les pendules à l'heure à ce sujet dans un article éclairant. Les textes de Barthes que le milieu universitaire reconnaît comme les plus «scientifiques», soit les *Éléments de sémiologie* et le *Système de la mode*, sont en fait les plus erronés (ce que Barthes lui-même ne manquera pas de souligner en les reniant comme «délires scientifiques»); au contraire, ses textes plus «littéraires», comme par exemple les *Mythologies* dont les auteurs font ici leur objet principal d'investigation, font «reconnaître que la science, c'est avant tout apprendre à voir le monde, dans sa globalité, comme un ensemble de faits signifiants». L'hypothèse des auteurs est que Barthes, en s'approchant délibérément d'une pratique revendiquée d'écrivain, retrouvait la multiplicité des signes et se faisait véritablement sémiologue. Ils concluent : «*Les écrivains ont toujours parlé du langage avant les licenciés en sémiologie, et peut-être mieux qu'eux.*» Umberto ECO et Isabella PEZZINI, «La sémiologie des *Mythologies*», in *Communications*, 36, Paris, Seuil, 1982, pp. 19-42.

⁸⁰ RB, p. 386.

⁸¹ C'est la formule de Genette dans son introduction au «Nouveau discours du récit» : «*Puisque tout récit – fût-il aussi étendu et complexe que la Recherche du temps perdu – est une production linguistique assumant la relation d'un ou plusieurs événement(s), il est peut-être légitime de le traiter comme le développement, aussi monstrueux qu'on voudra, donné à une forme verbale, au sens grammatical du terme : l'expansion d'un verbe. Je marche, Pierre est venu, sont pour moi des formes minimales de récit, et inversement l'Odyssée ou la Recherche ne font d'une certaine manière qu'amplifier (au sens rhétorique) des énoncés tels que qu'Ulysse rentre à Ithaque ou Marcel devient écrivain.*» Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1972, p. 75.

que jamais depuis sa mort, peut-il donner à lire dans sa pratique textuelle même l'utopie d'une logosphère où les langages s'échangent sans fin? C'est à définir les règles de cette pragmatique utopique que seront consacrées les prochaines pages. Nous verrons qu'en réduisant l'auteur à la pure instance langagière du scripteur, en effectuant une déprise du métalangage au profit de l'écriture, en remettant en jeu jusqu'à ses textes les plus influents et finalement en définissant la littérature comme l'annonce de la littérature, Barthes travaille à refuser toute vérité dernière, toute tentation à voir l'art et tout particulièrement la littérature sous un regard hégélien, voués à constituer les archives d'une époque irrémédiablement révolue. Son oeuvre même s'ouvre alors au dialogue en attendant que d'autres voix la reprennent et la relancent dans l'infini littéraire.

On a de trop nombreuses fois cédé à la tentation de lire Roland Barthes selon un critère d'achèvement et de complétude. Jacques Derrida dans «Les morts de Roland Barthes» remarque par exemple que «[p]our un premier et un dernier livre, *Le degré zéro de l'écriture* et *La chambre claire* sont des titres heureux.»⁸² De même Susan Sontag souligne que le premier texte connu de Barthes est un court article sur le journal d'André Gide et que le tout dernier texte publié de son vivant questionne la pertinence d'écrire un journal⁸³. En effet, la boucle semble bouclée, deux fois plutôt qu'une, du premier livre au dernier, du premier article à l'ultime, comme une histoire dont le dénouement aurait été atteint. Cette lecture semble à première vue encore se justifier par la rupture que Barthes annonçait, dans les mois précédents sa mort, en projetant une nouvelle vie, celle d'un roman qu'il aurait intitulé *Vita nova*⁸⁴. Son oeuvre critique,

⁸² Jacques DERRIDA, «Les morts de Roland Barthes», in *Poétique*, 47, Paris, Seuil, 1981, p. 270.

⁸³ Susan SONTAG, *L'écriture même : à propos de Barthes*, Paris, Christian Bourgois, trad. de P. Blanchard, 1982, p. 10.

⁸⁴ L'ébauche de ce roman, qui devait emprunter aux romantiques allemands la forme du roman total, est présentée dans le dernier tome des *Oeuvres complètes* : III, pp. 1287-1297.

qui sans doute aurait connu d'autres métamorphoses, semble alors arrivée à son terme. Pourtant, conformément à cette utopie d'une logosphère qui ne saurait connaître de terme sans se trahir, le passage annoncé à la fiction, comme chacun des textes qui marquent chez lui une nouvelle conversion théorique, est de nouveau le germe d'une autre vie, d'un départ inédit, toujours d'un autre degré zéro de l'écriture. L'oeuvre critique de Barthes nous paraît ne pas devoir être lue comme une oeuvre achevée, mais comme celle d'un commencement, comme une poétique, comme la théorie d'une production, d'une création, d'une venue au monde sans cesse répétée. D'un degré zéro à la clarté d'une chambre de deuil, une ouverture maximale couverte d'écritures comme autant de ratures et de recommencements où le lecteur fait l'expérience d'une oeuvre *qui s'écrit* sans cesse, non pas *qui est écrite*, mais *qui persiste à s'écrire* apparemment en vertu même de l'utopie dont elle est porteuse.

1. La mort de l'auteur et la renaissance de la littérature

On ne retient souvent de Barthes que quelques mots clés, dont le plus mal interprété est certainement la mort de l'auteur que l'on assimile trop rapidement à un geste d'éclat, à un acte violent et irréfléchi délestant l'auteur de toute responsabilité face à son oeuvre. Par le seul fait que ce manifeste soit signé, il faudrait comprendre qu'il ne signale aucunement la mort de la littérature ou le refus de toute paternité littéraire, mais qu'il vise en premier lieu à attribuer à l'auteur de nouvelles fonctions. On pourrait mettre les paroles du cyclope dans la bouche de la présumée victime : «*Qui me tue, mes amis? Personne, par ruse; nulle violence.*»⁸⁵ Plus encore, la mort de l'auteur est tributaire d'un profond mouvement de dépersonnalisation qui marque plusieurs grandes

⁸⁵ HOMÈRE, *L'Odyssée*, Paris, Garnier-Flammarion, trad. de M. Dufour et J. Raison, 1965, p. 137.

réalisations littéraires, de Baudelaire à Borges ⁸⁶, et qui participe des principes moteurs majeurs de la littérature moderne.

«La mort de l'auteur», paru en 1968, n'est en rien un coup de tête, un faux-pas dans un itinéraire souvent plus mesuré et moins polémique. Déjà dans *Critique et vérité*, Barthes soutenait que l'élucidation propre au critique ne concernait pas la relation du sujet à l'objet, mais du sujet aux prédicats. Refusant de réduire la relation entre le sujet et le langage à un contenu et une expression, Barthes décrivait déjà l'auteur comme «*un vide autour duquel l'écrivain tresse une parole infiniment transformée (insérée dans une chaîne de transformations), en sorte que toute écriture qui ne ment pas désigne non les attributs intérieurs du sujet, mais son absence*» ⁸⁷. L'auteur ne constituait déjà plus la source de l'oeuvre, puisque celle-ci était pure absence, mais un jour s'ouvrant à l'infini possible du langage : la pluralité des sens que célébrait Barthes dans l'oeuvre littéraire surgissait précisément de ce non-lieu. Bien avant l'article choc de 1968, la fonction de l'auteur dans la critique littéraire était définie comme un dispositif de raréfaction du discours, comme le douteux instrument d'une volonté de vérité plusieurs fois séculaire.

Le titre du texte se voulait bien sûr l'écho de la célèbre formule de Nietzsche clamant haut et fort la mort de Dieu; plus étroitement encore, le texte réinvestit la remarque du philosophe selon laquelle le sujet est un préjugé né d'une simple illusion grammaticale ⁸⁸. Cette idée, reprise en linguistique au vingtième siècle ⁸⁹, constitue l'amorce du

⁸⁶ Hugo Friedrich travaillera cette dépersonnalisation de l'auteur dans les oeuvres de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé et Lautréamont, mais d'immenses écrivains comme Poe, Eliot, Pessoa ou Borges, pour ne nommer que ceux-là, l'ont aussi mise à profit avec force. Voir : Hugo FRIEDRICH, *Structures de la poésie moderne*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. «Médiations», 1976.

⁸⁷ CV, II, p. 47.

⁸⁸ Friedrich NIETZSCHE, «Des préjugés des philosophes», in *Par-delà bien et mal*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1995.

⁸⁹ Oswald Ducrot conçoit le sujet unitaire comme le résultat d'une confusion liée à l'usage du langage ordinaire et l'attribue, à la suite du linguiste Serrus, à la théorie du «*parallélisme logico-grammatical*». Oswald DUCROT, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, coll. «Propositions», 1984, p. 119.

passage chez Barthes d'une linguistique saussurienne à une pragmatique linguistique qui définit le locuteur et l'énonciateur comme de simples instances langagières dans le flot du discours. Foucault, presque à la même époque, traitera de l'auteur de façon analogue et le situera parmi les systèmes de contrôle du discours : il remarquera que l'auteur, non comme «*individu parlant*», mais bien comme «*principe de groupement du discours, comme unité et origine de leurs significations, comme foyer de leur cohérence*»⁹⁰, limite le hasard du discours par «*le jeu d'une identité qui a la forme de l'individualité et du moi*»⁹¹. Foucault assimile encore l'Auteur au mythe du sujet fondateur qui participe à une «*élision de la réalité du discours*» : ce sujet est vu alors comme un être tout-puissant, une hypostase divine, qui est «*chargé d'animer directement de ses visées les formes vides de la langue*», qui «*fonde des horizons de significations que l'histoire n'aura plus ensuite qu'à expliciter*»⁹². De même pour Barthes, la mort de l'auteur aura pour tâche de restituer au discours sa force d'événementialité et de désarmocier le cran d'arrêt des interprétations existentielles ou psychologiques.

La mort de l'auteur a d'abord pour but de montrer le primat du langage sur l'homme et la nécessité pour ce dernier de se dépouiller d'une orgueilleuse prétention à l'autorité et d'accepter le rôle d'instance discursive dans ces jeux de langages qu'il peut certes orienter mais qui le précèdent toujours. S'inspirant de Benveniste selon lequel ce n'est que «*dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet : parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d' "ego"*»⁹³, Barthes écrira que «*je n'est autre que celui qui dit je*»⁹⁴. Le sujet ne

⁹⁰ Michel FOUCAULT, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 28.

⁹¹ Michel FOUCAULT, *op. cit.*, p. 31.

⁹² Michel FOUCAULT, *op. cit.*, p. 49.

⁹³ Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 259.

⁹⁴ «La mort de l'auteur», II, p. 493.

prenant corps que par le langage, il ne pourra prétendre maîtriser ce dernier comme un instrument sous sa main. Barthes oppose ainsi à la notion d'Auteur, sujet plein et souverainement responsable de son oeuvre, le concept de scripteur comme énonciateur à l'oeuvre dans une pratique d'écriture:

«L'Auteur, lorsqu'on y croit, est toujours conçu comme le passé de son propre livre : le livre et l'auteur se placent d'eux-mêmes sur une même ligne, distribuée comme un avant et un après : l'Auteur est censé nourrir le livre, c'est-à-dire qu'il existe avant lui, pense, souffre, vit pour lui; il est avec son oeuvre dans le même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant. Tout au contraire, le scripteur moderne naît en même temps que son texte; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien; il n'y a rien d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit ici et maintenant. C'est que (ou il s'ensuit que) écrire ne peut plus désigner une opération d'enregistrement, de constatation, de représentation, de peinture (comme disaient les Classiques), mais bien de ce que les linguistes, à la suite de la philosophie oxfordienne, appellent un performatif, forme verbale rare (exclusivement donnée à la première personne et au présent) dans laquelle l'énonciation n'a d'autre contenu (d'autre énoncé) que l'acte par lequel elle se profère : quelque chose comme le Je déclare des rois ou le Je chante des très anciens poètes [...].»⁹⁵

En fait, une telle vision de l'écriture et du sujet reprend la mise en suspens du déterminisme que toute utopie présuppose : si le monde n'est pas le fruit d'une volonté supérieure, si le texte n'est plus le produit d'un maître d'oeuvre transcendant sa propre création, de nouvelles utopies et de nouveaux mondes du texte peuvent surgir dans une imprévisibilité déconcertante. La mort de l'auteur est avant tout une stratégie, une ruse, pour délivrer l'oeuvre littéraire de sa tutelle traditionnelle que la critique a appris à résumer par l'expression canonique «la vie et l'oeuvre». En outre, Barthes rappelle que la littérature n'est jamais un *être*, mais bien un *faire*. Le scripteur n'est plus l'hypostase d'un demiurge créant *ex nihilo*, mais l'artisan d'une pratique dont la matière première le précédant toujours est le langage même.

⁹⁵ «La mort de l'auteur», II, p. 493.

La posture d'énonciation que Barthes présente ainsi est celle que supposait précisément son utopie de la logosphère : des fragments de phrases constamment détachées d'une énonciation première et réinscrites dans une autre énonciation, ici et maintenant, une circulation des discours sans cran d'arrêt où aucune vérité dernière ne vient brusquement stopper le flux des paroles se reprenant les unes les autres. Cette conception de l'auteur, qui se rattache à une utopie en plein déploiement, sera reprise plus scientifiquement par Ducrot qui, à la suite de Bakhtine, révélera la profonde polyphonie des actes discursifs⁹⁶. Mais Barthes n'attribuera pas sa prise de position théorique à un philosophe ou un linguiste, mais paradoxalement à un auteur, encore une fois Flaubert, dont le *Bouvard et Pécuchet* exhibe souverainement les nombreuses voix qui parlent dans la figure mythique de l'Auteur :

«Pareil à Bouvard et Pécuchet, ces éternels copistes, à la fois sublimes et comiques, et dont le profond ridicule désigne précisément la vérité de l'écriture, l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel : son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l'une d'elles; voudrait-il s'exprimer, du moins devrait-il savoir que la "chose" intérieure qu'il a la prétention de "traduire" n'est elle-même qu'un dictionnaire tout composé dont les mots ne peuvent s'expliquer qu'à travers d'autres mots et ceci indéfiniment [...].»⁹⁷

Cette multiplication des énonciations sera l'objet même de l'analyse que donne Barthes de la nouvelle *Sarrazine* de Balzac : la mort de l'auteur est d'ailleurs le présupposé de S/Z, qui consiste essentiellement à défaire le tissu de voix que met en scène le texte balzacien comme autant de codes tressés en lieu et place du démiurge littéraire d'autrefois. Cette même conception d'une oeuvre plurielle sert à montrer encore la subversion qu'impose toute énonciation aux énoncés précédents, les inscrivant dans un autre contexte, les arrachant à un cadre qui leur paraissait naturel ou consubstantiel : le texte est alors une utopie qui redéploie le monde du langage et de la littérature selon un

⁹⁶ DUCROT, «Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation», *op. cit.*, pp. 171-233.

⁹⁷ «La mort de l'auteur», II, p. 494.

espace autre, dans une topologie des discours toujours nouvelle mais à jamais arbitraire. Plus significativement encore, les derniers paragraphes de l'article soulignent avec force la violence que peut représenter le passage de l'Auteur au scripteur : l'écriture ainsi considérée est «révolutionnaire» ou «contre-théologique», car en refusant l'idée de secret, de «sens ultime», en refusant «d'arrêter le sens», elle refuse «Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi»⁹⁸. La mort de l'auteur n'entraîne donc pas comme on aurait pu le croire la substitution de la transcendance du langage à celle de l'auteur, mais bien la mise en place d'une dialectique par laquelle le devenir de la littérature est sans cesse remis en branle par l'énonciation littéraire.

Cette ouverture de la littérature aux métamorphoses futures assure encore la possibilité de l'interprétation. L'explication de texte ne s'intéressera plus au *pourquoi* de l'oeuvre, mais au *comment* de celle-ci, non au produit qu'elle représente, mais à la production qu'elle instaure. La critique, délaissant les critères organicistes, ne recherchera plus la nécessité de l'oeuvre, mais bien sa contingence, afin de comprendre comment telle oeuvre a été produite, mais encore comment de nouvelles oeuvres pourront l'être. Le travail de Barthes, dans *S/Z* par exemple, sera de mettre à jour, par sa propre énonciation, l'énonciation constitutive de l'oeuvre étudiée : la critique reprendra donc l'origine de l'oeuvre en la décalant d'un cran, tout comme l'écrivain avait lui-même fait subir une énonciation supplémentaire au magma de phrases, d'expressions idiomatiques, de références culturelles qui composent son oeuvre. À chacune de ces mises en acte du langage, la littérature révèle sa force utopique par laquelle elle n'est jamais donnée, mais toujours à reprendre depuis son origine même, qui est le métissage des voix.

⁹⁸ «La mort de l'auteur», II, p. 494.

Toute considération sur l'auteur ne sera pas pour autant évacuée de la réflexion de Barthes. Dans *Sade, Fourier, Loyola*, présenté comme «*le livre des logothètes, des fondateurs de langues*»⁹⁹, l'auteur revient, à un autre tour de la spirale comme Barthes le dirait, comme celui qui réussit à constituer à même le donné historique de la langue maternelle une langue seconde, non linguistique, artificielle et factice, un véritable non-lieu scriptural. L'utopie est au coeur de l'essai, non par une exégèse du contenu des oeuvres étudiées, mais par la constitution d'un non-lieu à même la langue, par l'invention en quelque sorte d'un nouveau jeu de langage. Ces langues utopiques bâties comme des puzzles, non selon un désir d'expression, mais comme un jeu de mécano parodient le fonctionnement des langues occidentales : les logothètes commencent par isoler un espace discursif à même la langue, puis découpent les signes pour créer la possibilité d'une combinatoire, ensuite ordonnent ces derniers selon une nouvelle métrique syntaxique, et enfin, opération fondamentale, théâtralisent leur propre pratique :

*«Qu'est-ce que théâtraliser? Ce n'est pas décorer la représentation, c'est illimiter le langage.[...] Et c'est ce que font nos trois classificateurs : de quelque façon qu'on juge leur style, bon, mauvais ou neutre, peu importe : ils insistent, et dans cette opération de pesée et de poussée, ne s'arrêtent nulle part; au fur et à mesure que le style s'absorbe en écriture, le système se défait en systématique, le roman en romanesque, l'oraison en fantasmatique : Sade n'est plus un érotique, Fourier n'est plus un utopiste, et Loyola n'est plus un saint : en chacun d'eux il ne reste plus qu'un scénographe : celui qui se disperse à travers les portants qu'il plante et échelonne à l'infini.»*¹⁰⁰

Cette illimitation du discours par le recours à la théâtralisation de l'énonciation était, nous l'avons vu, le procédé fondamental de la pragmatique fouriériste; elle devient chez Barthes la condition de toute utopie langagière, parce qu'elle révèle un plan d'immanence sans butée de sens, sans arrêt. L'auteur n'utilise plus le langage pour

⁹⁹ SFL, II, p. 1041.

¹⁰⁰ SFL, II, p. 1043.

simplement «*exprimer (comme un citron)*»¹⁰¹ ses vérités intérieures, mais bien au contraire pour extérioriser le langage, le défaire de ses assujettissements, lui rendre une force intrinsèque de création. L'utopie se déplace alors : ce n'est plus au monde actuel d'y arriver comme à une finalité, mais à elle de s'immiscer dans la langue mère, dans la réalité du quotidien pour l'illimiter en y pénétrant, en y inscrivant un potentiel utopique. La langue doit être travaillée pour sa propre libération : «*Pourquoi le livre ne constituerait pas programme plutôt que peinture?*»¹⁰² Le réel du langage pénètre donc le langage du réel pour y inscrire l'arbitraire du signe mais aussi son historicité, insufflant une utopisation généreuse à la sédimentation du monde et des signes.

Pour Barthes, la mort de l'auteur devient, de même que la mort de Dieu, une façon de revendiquer le devenir dans l'Histoire, de déjouer les tentations providentielles et les risques de sclérose du temps. La littérature, une fois débarrassée de la figure paternelle qui la maintenait dans une minorité honteuse pour son âge, retrouve ainsi un potentiel utopique d'inventions et de métamorphoses : chaque oeuvre retrouve sa force subversive qui est précisément d'appeler d'autres subversions du langage. En retrouvant l'origine discursive hétérogène des oeuvres classiques, Barthes garde toujours en vue les oeuvres à venir qui feront subir non seulement aux discours sociaux, mais à l'héritage littéraire, un autre tour de spirale, les déplaçant d'une énonciation à l'autre. Aucun discours ne pouvant prétendre au statut de nature, au titre d'expression nécessaire et déterminée, tout énoncé apparaît comme l'annonce d'une réappropriation seconde qui le réinscrira en un autre lieu et un autre temps.

Cette remise en circulation des discours n'est toutefois pas le seul travail de l'écrivain, mais aussi celui du critique, particulièrement de Barthes, qui cherchera à décrocher un à

¹⁰¹ CV, II, p. 47.

¹⁰² SFL, II, p. 1038.

un les discours hégémoniques pour les réintégrer dans la mouvance de sa logosphère. La mort de l'auteur ne signifie donc pas sa disparition, mais le déplacement de sa fonction de l'être vers le faire, de la nécessité à l'exhibition de la contingence historique.

2. La déprise des écritures

Dans *Sade Fourier Loyola*, Barthes fait comme s'il apprenait de l'utopie de Fourier que l'interprétation implique aussi une nouvelle construction discursive : «*Fourier veut déchiffrer le monde pour le refaire (car comment le refaire sans le déchiffrer?)*»¹⁰³ Mais ce double geste de lecture et d'écriture, de dévoilement et de refonte, de déconstruction et d'élaboration est l'objet même de «La mort de l'auteur» et orientait déjà les premiers textes de Barthes. Depuis le *Degré zéro* et les *Mythologies*, il semble que l'appareillage sémiologique et structural serve bien sûr à déchiffrer, mais trouve sa finalité dans un effort pour redéployer le monde selon d'autres angles, d'autres lignes de fuite conformément à son espoir littéraire et utopique. En effet, quand Barthes entreprend de dé-mythologiser, c'est pour re-mythologiser; de même quand il dissèque le récit historique de Michelet, c'est pour le renarrativiser. Ce sont ses *Mythologies* qui en donnent la meilleure illustration : elles se veulent une «*sémioclastie*»¹⁰⁴ selon la préface de 1970, mais cette déconstruction des signes n'est en fait que le premier temps d'une entreprise de re-sémiologisation du monde : le catch devient sous sa plume «*une véritable Comédie Humaine*», «*une algèbre*»¹⁰⁵, «*une Pietà primitive*»¹⁰⁶, «*une intelligence idéale des choses*»; «*la vision panoramique d'une Nature univoque*»¹⁰⁷ ; le

¹⁰³ SFL, II, p. 109.

¹⁰⁴ MY, I, p. 563.

¹⁰⁵ MY, I, p. 571.

¹⁰⁶ MY, I, p. 572.

¹⁰⁷ MY, I, p. 576.

visage de Garbo exhibe pour sa part «une sorte d'idée platonicienne de la créature»¹⁰⁸; le claquement de doigt du ganster est assimilé au «numen tragique»¹⁰⁹; le tour de France comme épopée se déploie dans une «géographie homérique»¹¹⁰; la Citroën se métamorphose en «l'équivalent exact des grandes cathédrales gothiques»¹¹¹. Pour désintriquer les mythes, les alléger de ce poids de nature aveuglant, Barthes les entremêle à d'autres mythes, à d'autres discours, selon de nouveaux devenirs métaphoriques. Aux contraires des structuralistes ou des sémiologues durs qui logifient les récits et les signes, Barthes ne cesse d'en montrer la médiation infinie, le critique ne parlant du récit que depuis le récit, de la littérature que depuis la littérature, des signes que par les signes. L'infini tressage des codes que Barthes faisait mine de découvrir à la suite de la mort de l'auteur participait depuis longtemps à son propre projet : c'est ce mélange des voix, des références, des discours qui lui ouvre l'espace de l'écriture depuis ses premiers pas.

On pourrait critiquer cette pragmatique centrée sur le métissage des formes et des figures comme un court-circuitage de la relation entre le sujet et l'objet, d'un manque de rigueur scientifique, d'une circularité insidieuse, d'une consanguinité intellectuelle, mais ce serait omettre l'essentiel objet de l'oeuvre de Barthes : l'écriture, indissociable d'une praxis tant lors de son interprétation que de sa production. Barthes, parce qu'il s'intéresse à l'écrire, sait qu'il s'agit là d'un acte, et que la seule façon de lui rendre justice est de lui permettre d'engendrer d'autres actes, d'autres mondes du texte. En d'autres termes, toute l'oeuvre critique de Barthes feint de dépeindre dans le seul but de peindre selon de nouvelles perspectives – et son geste lui même ne peut qu'appeler un autre. Il écrit d'ailleurs dans sa postface aux *Mythologies* :

¹⁰⁸ MY, I, p. 605.

¹⁰⁹ MY, I, p. 606.

¹¹⁰ MY, I, p. 631.

¹¹¹ MY, I, p. 655.

*«À vrai dire, la meilleure arme contre le mythe, c'est peut-être de le mythifier à son tour, c'est de produire un mythe artificiel : et ce mythe reconstitué sera une véritable mythologie. Puisque le mythe vole du langage, pourquoi ne pas voler le mythe? Il suffira pour cela d'en faire lui-même le point de départ d'une troisième chaîne sémiologique, de poser sa signification comme premier terme d'un second mythe.»*¹¹²

Mais cette troisième chaîne sémiologique n'est en rien la dernière, elle est au contraire l'annonce d'une quatrième chaîne, puis d'une cinquième, et cela sans terme, puisque la critique du mythe devient elle-même une mythologie. Devant les langages qui se figent ne reste plus qu'à déplacer encore le discours; là où le risque d'une trahison paraît le plus fort — là où un mythe se substitue à un autre — se cache une fidélité presque insoutenable par laquelle le critique répète inlassablement le geste de l'écrivain. D'ailleurs au plus fort de sa période structuraliste, Barthes cherchera à rapprocher l'art structural de Robbe-Grillet, Butor ou Mondrian de ses propres recherches par une commune *«imagination du signe»*¹¹³. L'analogie sera reprise ailleurs, en d'autres termes, mais soulignant toujours la conscience réflexive de toute interprétation qui n'accepte pas de prétendre au statut de métalangage transcendant son objet et le figeant sous un regard unique et dernier : *«on travaille à édifier une science qui s'inclut elle-même dans son objet, et c'est cette "réflexivité" infinie qui, en face, constitue précisément l'art : science et art reconnaissent en commun une relativité inédite de l'objet et du regard.»*¹¹⁴ Même dans les *Éléments de sémiologie*, Barthes ose présenter son texte non seulement comme un outil méthodologique, mais comme un document utile à une histoire future de l'imaginaire des sciences humaines, la recherche ouvrant la voie à la recherche : *«la taxinomie de ces sciences, si elle était bien connue, renseignerait certainement sur ce que l'on pourrait appeler l'imaginaire intellectuel de*

¹¹² MY, I, p. 702.

¹¹³ EC, I, p. 1323.

¹¹⁴ EC, I, p. 1375.

notre époque.»¹¹⁵ Et c'est par cette «*parole dédoublée*» que Barthes explique encore le refus du structuralisme par les milieux universitaires de l'époque : «*Faire une seconde écriture avec la première écriture de l'oeuvre, c'est en effet ouvrir la voie des relais imprévisibles, le jeu infini des glaces, et c'est cette échappée qui est suspecte.*»¹¹⁶ Et cette échappée stratégique entreprend déjà, au début des années 1960 de rendre compte de la libre circulation des langages qui constitue la dernière utopie de Barthes.

*«En un mot, le structuralisme ne sera jamais qu'une "science" de plus (il en naît quelques unes par siècle, dont certaines passagères), s'il ne parvient à placer au centre de son entreprise la subversion même du langage scientifique, c'est-à-dire, en un mot, à s'"écrire" : comment ne mettrait-il pas en cause le langage même qui sert à connaître le langage? Le prolongement logique du structuralisme ne peut-être que de rejoindre la littérature non plus comme "objet" d'analyse, mais comme activité d'écriture, d'abolir la distinction, issue de la logique, qui fait de l'oeuvre un langage-objet et de la science un métalangage, et de risquer ainsi le privilège illusoire attaché par la science à la propriété d'un langage esclave. Il reste donc au structuraliste à se transformer en "écrivain", non point pour professer ou pratiquer le "beau style", mais pour retrouver les problèmes brûlants de toute énonciation, dès lors qu'elle ne s'enveloppe plus dans le nuage bienfaisant des illusions proprement réalistes, qui font du langage le simple médium de la pensée.»*¹¹⁷

Le projet de Barthes, dont la mort de l'auteur est une des définitions les plus fidèles, est ainsi semble-t-il d'illimiter l'écriture et la littérature en leur refusant «*la fiction d'une vérité théologique, superbement – abusivement – dégagée du langage*»¹¹⁸. Son travail dans les années 1960 constitue l'amorce de cette déprise des écritures qui atteint dans le *Roland Barthes par lui-même* une radicalité peu commune. Barthes y accentue en effet dans sa propre pratique l'exigence d'une réflexivité énonciative, reprenant différents aspects de son oeuvre antérieure et la soumettant à de nouvelles énonciations, les

¹¹⁵ «Éléments de sémiologie», I, p. 1470.

¹¹⁶ CV, II, p. 19.

¹¹⁷ «De la science à la littérature», II, p. 431.

¹¹⁸ «De la science à la littérature», II, p. 433.

réactualisant en quelque sorte, mais surtout les confondant dans ce qui ressemble étonnamment à un microcosme de la logosphère utopique.

L'intention du livre donné dès les premières pages consiste à «*déployer l'imaginaire de l'écriture*»¹¹⁹, littéralement d'écrire l'écriture, de la ré-écrire, c'est-à-dire d'ajouter une énonciation aux énoncés précédents, d'imprimer un degré de plus à la spirale de l'histoire de soi. Lire le *Roland Barthes* comme un essai autobiographique dont l'intérêt premier serait la fusion des genres risque de voiler le travail d'illimitation de l'écriture qui le sous-tend.

Le travail sur l'énonciation est annoncé avec emphase dès les premières pages : «*Tout ceci doit être considéré comme un personnage de roman*»¹²⁰. Quelques lignes plus bas, Barthes s'empresse de multiplier les références au célèbre «stade du miroir» de Jacques Lacan. Par exemple, une photographie ovale montrant le petit Roland dans les bras de sa mère, les yeux fixés sur l'objectif, comme dans un miroir, porte la légende suivante : «*Le stade du miroir : "tu es cela."*»¹²¹. Lacan propose dans son texte une théorie du sujet opposée à «*toute philosophie issue directement du cogito*»¹²² expliquant la conscience par la simple perception. Par cette référence, Barthes laisse entendre que ce texte ne saurait échapper à «*la ligne de fiction*»¹²³ par laquelle le sujet se reconnaît dans le miroir. La relation asymptotique du sujet à l'imgo est ce qui l'intéresse ici car, l'espace les séparant ne pouvant être entièrement comblé, le discours qui en témoigne ne saurait avoir le dernier mot. Le sujet, ne se constituant que par cette «*ligne de fiction*», que par identification à une *imago* (un simulacre en quelque sorte), n'a pas de fondement stable : son origine lui échappe. Le sujet est pour lui-même un

¹¹⁹ RB, III, p. 86.

¹²⁰ RB, III, p. 81.

¹²¹ RB, III, p. 105.

¹²² Jacques LACAN, «Le stade du miroir», in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 93.

¹²³ LACAN, *op. cit.*, p. 94.

devenir-fiction. Et cette double fictionnalisation du locuteur en entrée de jeu suggère déjà que l'entreprise est potentiellement sans terme puisque l'objet de la description est par essence fuyant : si l'auteur n'est qu'un vide au coeur duquel se tressent des paroles hétérogènes, le portrait de ce tissu complexe ne saurait connaître un terme sans trahir son objet.

*«Ce livre n'est pas un livre de "confessions" : non pas qu'il soit insincère, mais parce que nous avons aujourd'hui un savoir différent d'hier; ce savoir peut se résumer ainsi : ce que j'écris de moi n'en est jamais le dernier mot : plus je suis "sincère", plus je suis interprétable, sous l'oeil de d'autres instances que celles des anciens auteurs, qui croyaient n'avoir à se soumettre qu'à une seule loi : l'authenticité. Ces instances sont l'Histoire, l'Idéologie, l'Inconscient. Ouverts (et comment feraient-ils autrement) sur ces différents avènements, mes textes se déboîtent, aucun ne coiffe l'autre; celui-ci n'est rien d'autre qu'un texte en plus, le dernier de la série, non l'ultime du sens : texte sur texte, cela n'éclaircit jamais rien.»*¹²⁴

L'inadéquation fondamentale du langage à une quelconque vérité personnelle ouvre la possibilité même de l'écriture, créant les voies qu'emprunteront d'autres interprétations, d'autres discours : Barthes lui-même se présente *«en roue libre dans le langage»*¹²⁵. La suite du texte sera constitué par la reprise de fragments de ses essais précédents, mais la réappropriation des énoncés antérieurs est toujours supplée par une nouvelle énonciation qui en déplace le sens et qui ouvre la voie à un nouveau texte, qui suggère sans repos qu'il pourrait lui-même devenir l'objet d'une autre énonciation, récréé ailleurs et autrement. Barthes dit d'ailleurs ne pas se commenter en ces pages, mais bien se *«ré-écrire»* afin d'*«ajouter aux livres, aux thèmes, aux souvenirs, aux textes une autre énonciation, sans que je sache jamais si c'est de mon passé ou de mon présent que je parle»*¹²⁶. Ainsi le binarisme du structuralisme revient comme *«un véritable objet amoureux»*¹²⁷; la psychanalyse et le marxisme provoquent un plaisir par

¹²⁴ RB, III, p. 187.

¹²⁵ RB, III, p. 139.

¹²⁶ RB, III, p. 203.

¹²⁷ RB, III, p. 134.

«une sorte de vibration doctrinale»¹²⁸; ses idées prennent la forme d'un «empourprement de plaisir»¹²⁹; la linguistique se révèle «une réserve d'images»¹³⁰. Et cette volonté de soumettre l'oeuvre entière à une nouvelle énonciation, qui elle-même sera suivie d'autres énonciations, se donne à lire dans les différents pronoms qu'il utilise : je, il, RB, vous. Toujours, l'énonciateur portant la responsabilité du texte se déplace, passant inlassablement du locuteur à l'allocutaire et devenant même le référent d'un autre énoncé, pure instance dans l'univers du discours. Finalement en ré-écrivant ses propres livres, il écrit en fait un méta-livre infini, échelonnant sans fin les niveaux jusqu'à ce qu'aucun ne puisse prendre consistance en un métalangage dictant une vérité dernière sur ce travail d'interprétation inlassable. Barthes confiera en entrevue à propos du *Roland Barthes* : «c'est un peu comme si j'étais mon propre Bouvard et Pécuchet»¹³¹. Comme les copistes naïfs de Flaubert, il se recopie jusqu'à ce que l'énonciation ne soit plus attribuable à quiconque – ou mieux encore qu'elle puisse être reprise par un tout autre locuteur.

Le choix du fragment est aussi significatif en ce qu'il se trouve opposé au principe de linéarité de la biographie et à sa vision téléologique de l'existence. Les fragments s'offrent au lecteur comme autant de textes épars : «autant de fragments, autant de débuts, autant de plaisirs (mais il n'aime pas les fins : le risque de clausule rhétorique est trop grand : crainte de ne savoir résister au dernier mot, à la dernière réplique).»¹³² La biographie de Barthes évite par cet effet de morcellement le risque de l'homogénéisation artificielle du devenir pour, au contraire, réaffirmer avec chaque fragment un nouveau devenir du texte. Tout fragment propose un nouvel orient à

¹²⁸ RB, III, p. 151.

¹²⁹ RB, III, p. 174.

¹³⁰ RB, III, p. 189.

¹³¹ RB, III, p. 335.

¹³² RB, III, p. 166.

l'ensemble et évite le dernier mot, la dernière réplique qui figerait le sens. Abandonnant la structure dissertative selon laquelle les chapitres sont autant de points d'orgue, il cherche des *intensités* plutôt que des vérités ou une conclusion, c'est-à-dire des effets, une efficacité de la forme, si courte qu'elle ne peut se permettre de se clore avec autosuffisance. Ainsi, les fragments se connectent les uns aux autres, se reprennent mutuellement. Leur ordre alphabétique, c'est-à-dire arbitraire, signifie aussi leur contingence, ainsi que la dispersion du sujet dans un ordre étranger à la linéarité temporelle. Toujours cette même volonté à illimiter l'écriture par l'appel répété à d'autres voix, mais encore ce présupposé selon lequel aucune histoire n'arrive jamais à son terme, toujours livrée à l'utopie de nouveaux développements inédits.

3. Le livre à venir

C'est le livre à venir qu'appelle d'une certaine façon cette pragmatique singulière où le sujet se révèle polyphonique et où le texte constitue un incessant surgissement, toujours repris et à reprendre. C'est en fait une autre manifestation de ce «livre perpétuel» dont traitait un des fragments du «Supplément» au *Plaisir du texte* :

*«Si le livre n'est pas conçu comme l'argumentation d'une idée ou l'exposé d'un destin, s'il refuse de s'approfondir, de s'ancrer hors du signifiant, il ne peut être que perpétuel : pas de point final au texte, pas de dernier mot. Et ce qui est infini dans ce livre-là, ce n'est pas seulement sa fin; c'est en chaque point que le supplément est possible : quelque chose de nouveau peut toujours pousser dans les interstices du tissu, du texte. Le livre est troué, et c'est là qu'est sa productivité : je travaillerai peut-être toute ma vie ce mince volume, le supplémentant de l'intérieur. Cette pratique (qui oblige au fragment) risque de déconcerter, car le livre perpétuel apparaît comme un livre sans projet (sans argument, sans résumé, sans vouloir-saisir) : il ne va pas quelque part, il n'en finit pas de s'en aller : le livre perpétuel n'est pas le livre éternel.»*¹³³

Le livre perpétuel ne peut en fait se prêter à une critique exhaustive puisqu'il échappe à toute approche totalisante : le livre ne peut être que repris, réorienté, réinventé à

¹³³ «Supplément», II, p. 1588.

nouveau. Barthes cherche en fait à construire son oeuvre comme celle de Fourier, comme une oeuvre embrassant tous les recoins du monde et du temps, mais constamment inachevée, prophétisant sur l'avènement du livre utopique. Par ailleurs, les articles et livres composant son oeuvre semblent rédigés d'abord pour leur valeur proleptique, comme projet, et dont la valeur réside dans cette projection même :

*«L'Annonciation du livre (le Prospectus) est l'une de ces manoeuvres dilatoires qui règlent notre utopie interne. J'imagine, je fantasme, je colorie et je lustre le grand livre dont je suis incapable : c'est un livre de savoir et d'écriture, à la fois système parfait et dérision de tout système, une somme d'intelligence et de plaisir, un livre vengeur et tendre, corrosif et paisible, etc. (ici, déferlement d'adjectifs, bouffées d'imaginaires); bref, il a toutes les qualités d'un héros de roman : il est celui qui vient (l'aventure), et ce livre, me faisant le Jean-Baptiste de moi-même.»*¹³⁴

Mais cette oeuvre qui s'annonce elle-même répond encore précisément à la structure des livres de Fourier qui, comme le remarque Barthes, constituent «*les annonces du Livre parfait qu'il va publier plus tard (parfaitement clair, parfaitement persuasif, parfaitement complexe)*»¹³⁵. Par ces mesures dilatoires, repoussant sans cesse l'utopie livresque, Fourier donnait à voir l'ampleur de son projet, mais plus encore l'approche de l'utopie. De même, Barthes retrouve là, dans ses projets irréalisables et pourtant réalisés par leur seule annonce, le parti-pris qui parcourt son oeuvre en opposition à toutes les illusions de nature, rappelant toujours la contingence du monde au nom d'une utopie pouvant surgir à tout moment. Ainsi procède le travail propre qu'il attribue au critique, celui de comprendre le surgissement de l'oeuvre : en effet, dès *Critique et vérité*, la valeur du travail critique est donné comme «*désir d'écriture*», désir qui, par un détour, retrouve l'origine même de l'oeuvre étudiée :

«Lire c'est désirer l'oeuvre, c'est vouloir être l'oeuvre, c'est refuser de vouloir doubler l'oeuvre en dehors de toute autre parole que la parole même de l'oeuvre [...]. Passer de la lecture à la critique, c'est changer de désir, c'est désirer non plus l'oeuvre, mais son propre langage. Mais par

¹³⁴ RB, III, p. 28.

¹³⁵ RB, III, p. 28.

*là même aussi, c'est renvoyer l'oeuvre au désir de l'écriture, dont elle était sortie. Ainsi tourne la parole autour du livre : lire, écrire : d'un désir à l'autre va toute la littérature. Combien d'écrivains n'ont écrit que pour avoir lu? Combien de critiques n'ont lu que pour écrire? Ils ont rapproché les deux bords du livre, les deux faces du signe, pour que n'en sorte qu'une parole. La critique n'est qu'un moment de cette histoire dans laquelle nous entrons et qui conduit à l'unité – à la vérité de l'écriture.»*¹³⁶

La critique est donc un saut vers une oeuvre à venir par lequel le commentateur retrouve l'oeuvre passée et en elle ce moment où est elle n'était encore que projetée. L'écriture est toujours selon lui, tant pour son oeuvre propre que pour celles des auteurs qu'il étudie, purement proleptique : elle est un projet, un programme, une utopie. En cela elle correspond encore à la métaphore du jeu de la main chaude qui ne s'arrête jamais : *«En un mot, l'oeuvre est un échelonnement; son être le degré : un escalier qui ne s'arrête pas.»*¹³⁷ Barthes, sans le savoir, retrouve la belle image par laquelle Zamiatine décrivait sa conception utopique de l'Histoire sous la forme d'un *«escalier en colimaçon dans la tour de Babel»*¹³⁸. Autant l'oeuvre de Barthes que sa conception de l'Histoire se présente comme une illimitation par laquelle la fin est sans cesse repoussée et l'origine incessamment reprise dans une volonté de métamorphoses insatiable.

Le souvenir de Proust ici ne peut manquer de nous revenir: une oeuvre est écrite pour finalement se clore au point exact où elle allait commencer à s'écrire, suspendant tant l'écriture effective de l'oeuvre que son irréalisation originelle. Barthes aura été ce narrateur proustien qui écrit en attendant d'écrire, attente déçue mais annonçant sa propre réussite. Il serait néanmoins en partie faux de dire que Barthes ait été un écrivain, car jamais il ne se présenta comme celui qui a écrit, mais toujours comme celui qui va écrire; il serait tout aussi malaisé de le dire banalement critique puisqu'il ne se penchait pas tant sur les oeuvres de la littérature pour découvrir ce qu'elles sont, mais

¹³⁶ CV, II, p. 51.

¹³⁷ RB, III, p. 238.

¹³⁸ ZAMIATINE, *op. cit.*, p. 113.

ce qu'elles avaient été au moment précis où elles allaient être. Que Barthes ait toujours préféré parler de l'écriture que des écrits ne signifie que cela : la littérature n'est jamais derrière le critique — elle est au-devant de lui comme une sirène qui l'appelle.

4. Le futur antérieur

Nous nous demandions plus tôt selon quel temps pouvait se conjuguer le verbe *écrire* qui semble au cœur de l'entreprise barthésienne. Ce verbe en quelque sorte anagogique ne pourrait entraîner, nous semble-t-il, qu'un complexe *futur antérieur*. Selon une logique sinieuse et implacable, le futur antérieur conjugue trois points dans le temps : le présent de l'énonciation, le futur de l'énoncé et le passé qui non seulement les précède mais s'interpose entre les deux. Le passé subit en outre une déformation significative : il n'est vu non plus selon la perspective du sujet de l'énonciation mais du futur postulé par son énoncé. Rappelant d'une part que tout présent est l'annonce d'un futur qui se veut inexorablement destiné à devenir passé au nom d'un avenir encore plus lointain et d'autre part que tout avenir se dessine à même ce qui constitue son passé, le futur antérieur correspond au moteur de l'histoire de l'écriture barthésienne, toujours réflexive, jetant un dernier regard sur son propre mouvement depuis une utopie l'obligeant à une constante ré-évaluation. C'est précisément la temporalité dans laquelle s'inscrira le projet de Barthes et qui s'affirmera de plus en plus clairement comme utopique – comme une utopie ne cessant de jeter des ponts vers son passé, c'est-à-dire vers le présent de celui qui l'énonce et son avenir immédiat.

Barthes lui-même, interrogé sur son statut dans le paysage intellectuel français, suggérerait ce futur antérieur en se situant ironiquement «à l'arrière-garde de l'avant-garde» : «être d'avant-garde, explique-t-il, c'est savoir ce qui est mort; être d'arrière-

garde, c'est l'aimer encore»¹³⁹. Le futur antérieur inscrit dans le verbe non seulement la réflexivité, mais une certaine circularité : les trois points dans le temps qu'il suppose se relaient sans terme. Le futur antérieur est cette temporalité étrange, véritable inscription dans la langue d'un paradoxal passé à venir; c'est le mode temporel d'un regard tourné vers l'arrière depuis un avenir sans cesse repoussé, hors de toute tentation téléologique, en quelque sorte le temps de l'ange de l'histoire benjaminien¹⁴⁰. L'utopie de la logosphère de Barthes semble elle aussi se définir non seulement par la circularité des langages, mais par une circulation des temps : les énoncés sont toujours proférés dans un mouvement qui les projette vers un avenir où ils seront encore l'objet de nouvelles énonciations, mais rappelant en un même mouvement leurs occurrences antérieures. La logosphère est un espace où rien ne se perd ni ne se fige, un mouvement de reprise du passé au nom d'un avenir toujours plus lointain. Le futur antérieur constitue ce temps utopique que Barthes dénomme le «*contre-temps*» :

*«Son rêve (avouable?) serait de transporter dans une société socialiste certaines des charmes (je ne dis pas : des valeurs) de l'art de vivre bourgeois (il y en a – il y en avait quelques-uns) : c'est ce qu'il appelle le contre-temps. S'oppose à ce spectre de la Totalité, qui veut que le bourgeois soit condamné en bloc, et que toute échappée du Signifiant soit punie comme une course dont on ramène la souillure. Ne serait-il pas possible de jouir de la culture bourgeoise (déformée), comme d'un exotisme?»*¹⁴¹

Dans ces quelques phrases s'expliquent sa fascination pour les cigares de Brecht ou son désir d'une utopie où Marx ne critiquerait plus Fourier : la rigueur d'une prise de position politique sinon éthique alliée à l'aise d'un art de vivre ne s'entravant d'aucun

¹³⁹ «Réponses», II, p. 1319.

¹⁴⁰ Tel que le décrit Benjamin dans IX^e thèse sur la philosophie de l'histoire, cet ange, dont le modèle est le tableau *Angelus Novus* de Klee, «semble avoir le dessein de s'éloigner du lieu où il se tient immobile», conservant «le visage tourné vers le passé», mais une tempête soufflant depuis le paradis «le pousse incessamment vers l'avenir». Walter BENJAMIN, «Thèses sur la philosophie de l'histoire», in *L'homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. «Médiations», trad. de M. de Gandillac, pp. 188-189.

¹⁴¹ RB, III, p. 140.

dogme, à l'avenir d'une société nouvelle osant ne pas faire l'économie de son passé. L'Histoire, telle que la conçoit Barthes, repousse toujours sa dernière réplique par une dialectique retorse, sans jamais renier ce qui la précède. Comme chez Fourier, l'utopie n'est plus ici le rêve ultime de l'Histoire, mais son amorce même : il n'est donc plus question d'en terminer avec le monde, mais bien de toujours lui assurer un nouveau souffle, de tendre la parole utopique à bout de bras jusqu'à ce qu'un autre s'en saisisse.

CONCLUSION

Les jeux de langage de l'utopie

«Ne saurait donc espérer que celui qui peut parler? Seul celui qui dispose d'un langage. C'est-à-dire que les phénomènes de l'espoir sont des modifications de cette forme de vie complexe.»

Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*.

Les jeux de langage de l'utopie

Comment conclure alors que toutes ces pages ont tenté de montrer la dangereuse prétention d'une seule et unique fin utopique et d'y substituer une illimitation de l'Histoire? Peut-être ne reste-t-il, dans ce mémoire qui aurait pu lui aussi prendre une tout autre ampleur, ajoutant à son corpus nombre d'autres textes, qu'à revenir à la genèse de cette étude et d'en reprendre les grandes articulations.

Nos investigations utopiques procédaient toutes, depuis leurs premiers balbutiements, d'une double intuition, que nous avons travaillé à préciser au cours de ces pages : d'une part le questionnement inlassable sur la faisabilité de l'utopie se révélait vain à nos yeux fatigués et les utopies canoniques appelaient une nouvelle critique; d'autre part les utopies de Fourier ou de Barthes révélaient une autre approche tant du langage que de l'Histoire dans le champs utopique et témoignaient selon nous d'une rupture hautement radicale et signifiante, non sans lien avec l'avènement d'une certaine modernité littéraire.

Le sempiternel reproche adressé à l'utopie, qui oriente encore de nombreuses recherches, prend la forme d'une dénonciation sans appel de son caractère irréalisable, idéal, chimérique; mais cette critique ne peut guère prétendre aujourd'hui à la nouveauté, puisque le propos même de Engels dans *Socialisme utopique et socialisme scientifique* se résumait à ce blâme. Cette perspective séculaire voile selon nous une vérité toute simple : *l'utopie ne s'était peut-être jamais matérialisée autrement que par l'écriture*. Les utopies que l'on a qualifiées de transcendantes, de métaphysiques, d'abstraites se sont pourtant toujours, du moins depuis Platon, réalisées bien

concrètement par cette *praxis* qu'est l'écriture. Le questionnement sur la venue au monde de l'utopie et la possibilité de son épiphanie devait à nos yeux prendre en compte, comme propédeutique à toute autre approche, sa *réalisation textuelle*, parce que celle-ci constitue précisément sa première *matérialisation*, le surgissement de ce monde idéal dans la sphère du devenir et de l'immanence, son inscription dans l'Histoire.

La dimension essentielle de cette problématique tenait donc à la nature non seulement discursive, mais profondément textuelle de l'utopie. Louis Marin avait brillamment mis en lumière dans *Utopiques : jeux d'espaces* l'appartenance de l'utopie à une économie de l'écriture et les jeux d'inversion et d'équivalence qu'elle instaurait entre le texte et le monde.

*«le “contenu” de l'utopie, c'est l'organisation de l'espace comme texte; le texte utopique, sa structure formelle et ses procès opérationnels, c'est la constitution du discours comme espace.»*¹

Plus loin, il ajoutait :

*«En parlant de l'île parfaite, des états de la lune ou de la terre australe, l'utopie parle moins d'elle-même, du discours qu'elle tient sur l'île, la lune, le continent perdu, que de la possibilité même de tenir un tel discours, du statut et du contenu de la position d'énonciation, des règles formelles et matérielles lui permettant de produire tel ou tel énoncé.»*²

Avec subtilité, Marin attaquait la dichotomie rigide au sein du couple contenu/expression qu'on applique encore naïvement à la lecture de l'utopie et invitait à l'analyse de l'expression, non plus comme simple agent au service du contenu, mais comme, elle aussi et en elle-même, porteuse de sens et constitutive des *topoi* du genre. Ainsi, nous nous proposons, en prolongeant la perspective de Marin, d'étudier l'utopie depuis son écriture, sa première et peut-être ultime matérialisation, et de poser aux textes les questions suivantes : comment s'écrit l'utopie? de quels lieux s'énonce le

¹ Louis MARIN, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1973, p. 24.

² MARIN, *op. cit.*, p. 24.

non-lieu? quels sont les *topoi* qui permettent d'écrire l'*ou-topos*? L'écriture de l'utopie, ce n'était encore qu'une intuition, pouvait peut-être constituer elle-même une utopie : une utopie de l'écriture. Plus encore, l'analyse de Marin nous apparaissait procéder selon une logique que nous voulions radicaliser : la specularité qu'il postulait entre l'énoncé et l'énonciation de l'utopie n'était jamais vérifiée, la lecture pragmatique qu'il annonçait cédait la place à certaines considérations sémiologiques ou philosophiques. C'est son projet, qu'il n'avait pas entièrement réalisé à nos yeux, que nous souhaitions emprunter en le déplaçant insensiblement vers les jeux de langage.

Toutefois, notre approche peut maintenant s'avouer retorse : traiter de l'utopie comme jeu de langage et l'étudier à titre de pragmatique langagière, c'est lui refuser, bien avant l'analyse, toute prétention à une vérité dernière, car la notion de «*jeux de langage*», telle qu'élaborée par Wittgenstein³ et reprise par les pragmaticiens sous diverses formes, est elle-même une réaction à toute idée de finalité ou d'homogénéité du langage⁴. En quelque sorte, nous avons choisi la méthode qui prouverait sans nul doute que les enjeux téléologiques de l'utopie, centrés sur une identité essentialiste et unitaire, étaient impossibles à inscrire sans paradoxe dans un langage qui invariablement présuppose par l'énonciation certaines conditions spatio-temporelles sous la forme d'un radical *hic et nunc* sans cesse réitéré. Mais ce qui ressemblait à une pétition de principe, à savoir le choix d'une méthodologie qui, par ses présupposés, semblait vouloir confirmer nos hypothèses, s'est depuis avéré plus riche qu'on aurait pu le croire.

³ Ludwig WITTGENSTEIN, *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», trad. de P. Klossowski, 1986.

⁴ D'ailleurs les *Investigations philosophiques* de Wittgenstein sont au moins en partie une critique de l'idéal logique contenu dans son propre *Tractatus logico-philosophicus* publié près de 30 ans plus tôt. La multiplicité des jeux de langage y est donnée comme une réponse à l'unicité de structure partagée par le monde et le langage, et l'historicité de ces jeux s'oppose vivement à la prétention universelle et intemporelle de la logique : «*Et cette diversité, cette multiplicité n'est rien de stable, ni de donné une fois pour toutes; mais de nouveaux types de langage, de nouveaux jeux de langage naissent, pourrions-nous dire, tandis que d'autres vieillissent et tombent en oubli. [...] Le mot "jeu de langage" doit faire ressortir ici que le parler du langage fait partie d'une activité ou d'une forme de vie.*» WITTGENSTEIN, *op. cit.*, § 23, p. 125.

L'analyse pragmatique des utopies de Platon, More et Zamiatine dévoile, à même l'écriture, une scène violente : celle d'une agonie latente entre l'énoncé et l'énonciation, l'un décrivant un monde meilleur, fondé sur l'homogénéité idéale d'une communauté et une conception de l'Histoire à tentation téléologique ⁵, et l'autre s'y opposant par le rappel incessant du risque de la violence, de la surdité et du solipsisme. Plus encore, l'opposition qui devait permettre de mener l'analyse, la transcendance et l'immanence, l'intemporalité et le devenir, se révélait contenue dans la structure langagière des textes analysés, comme si au coeur de ceux-ci la question avait déjà été débattue sans toutefois être résolue. Par leur recours à la spécularité et à la polyphonie, les traités de Charles Fourier et l'oeuvre critique et théorique de Roland Barthes nous sont apparus comme des exemples éloquents d'une tentative pour résoudre les contradictions du genre utopique.

Dans ses *Investigations*, Wittgenstein insiste sur «*la multiplicité des instruments du langage et leur mode d'utilisation*» ⁶ ainsi que sur l'hétérogénéité des jeux de langage et souligne encore l'arbitraire de toute classification, l'orientation que chaque catégorisation impose à son objet. Néanmoins, les jeux de langages de l'utopie que nous avons relevés, semblent gagner à être distingués selon leur visée propre. La classification que nous empruntons maintenant à Roger Caillois ⁷, qui distingue les jeux de l'*âgon*, du simulacre, du vertige et du hasard, et que nous transposons de la sphère sociale ou anthropologique à la sphère langagière, ne se veut ici d'aucune façon le dernier mot sur l'utopie mais une approche purement heuristique pour décrire un peu plus encore les pratiques et réalisations des auteurs étudiées précédemment.

⁵ Ce que nous nommons «tentation téléologique» ici revêt évidemment des formes très diverses chez ces auteurs, qui demanderaient à être précisées. Voir notre introduction.

⁶ WITTGENSTEIN, *op. cit.*, §23, p. 125.

⁷ Roger CAILLOIS, *Les jeux et les hommes, le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, coll. «idées», 1977, pp. 45-91.

Les utopies de Platon, More et Zamiatine participeraient à la catégorie de l'*agôn* sous bien des angles, catégorie qui comprend dans la sphère sociale les jeux fondés sur la compétition tant physique qu'intellectuelle. En premier lieu, alors même que ces utopies proposent des idéaux de justice et d'égalité, elles ne peuvent s'empêcher de choisir un certain idéal, rejetant par le fait même toute autre prétention analogue, et confirmant ainsi la remarque de Caillois selon laquelle de tels jeux impliquent «*la volonté de vaincre*»⁸, ici sous la forme d'un édit final et sans appel. Mais les antagonistes qui participent à un tel jeu de langage ne se satisfont jamais de gagner une bataille : ils veulent avant tout la dernière victoire : l'utopie se présente alors logiquement comme la fin de l'Histoire, le triomphe d'un certain idéal sur toutes ses manifestations passées ou futures.

Le paradoxe d'un tel jeu de langage est que, pour édicter qu'une phrase est la dernière, il en faut une autre pour le dire : par conséquent, soit elle n'est plus la dernière, puisqu'une autre lui succède; soit elle est la dernière, mais ce qui lui succède est irrecevable à titre de phrase et ainsi le jugement perd sa validité. Ce jeu de langage entraîne d'autres paradoxes qui ne sont plus langagiers, mais philosophiques (selon Wittgenstein tous les problèmes philosophiques sont d'ailleurs dus à des imprécisions dans notre conception et notre usage du langage⁹) : qu'une phrase soit la dernière et c'est la fin de l'Histoire, mais il faut le déclarer et l'Histoire s'en trouve remise en marche; qu'une phrase soit la vérité des vérités et toutes les autres erreront dans le faux, même celle qui nous apprend que c'était là la vérité; qu'une phrase soit valable pour tous, il faut pourtant quelqu'un pour le déclarer, mais encore que ce locuteur s'isole de tous pour le dire. L'utopie qui participe à un tel jeu de langage ne peut dès lors

⁸ CAILLOIS, *op. cit.*, p. 52.

⁹ Wittgenstein suggère cette idée par de nombreuses formulations, dont celle-ci : «*En philosophie une question se traite comme une maladie.*» WITTGENSTEIN, *op. cit.*, § 255, p. 214.

s'énoncer sans paradoxe pragmatique : que ces utopies ne puissent se réaliser, c'est ce que laisse deviner en premier lieu l'impossibilité même de leur énonciation. Les jeux de langages impliquent tous, bien évidemment, une certaine agonistique, comme le présuppose leur appellation même, mais celle-ci présuppose qu'aucune victoire ne saurait être la dernière, à moins d'en terminer une fois pour toutes avec le langage et l'Histoire. C'est d'ailleurs le sens des paroles que Zamiatine met dans la bouche d'un de ses protagonistes : *«Il n'y a pas de dernière révolution, le nombre des révolutions est infini. La dernière, c'est pour les enfants : l'infini les effraie et il faut qu'il dorment tranquillement la nuit...»*¹⁰ L'utopie est tout sauf un rêve pour enfant, nous rappelle l'auteur de *Nous autres* ; il est dans les règles que le jeu qui consiste à changer de jeu n'ait jamais de fin.

Mais il ne fallait pas se contenter de croire que toute utopie est vouée au même échec : il n'est pas dans la structure du langage que l'utopie soit impossible à énoncer. Au contraire, l'utopie nous semblait, dès le début de nos recherches, inscrite dans le langage : ce dernier porte en lui une première forme d'utopie, par l'absence qui le fonde, par l'existence qu'il accorde aux choses hors de leur matérialité propre, par ce que l'on appelle en linguistique le postulat d'absence. Ainsi, tout énoncé est le non-lieu d'une certaine référentialité et permet de «penser» les choses hors de leur être par un arbitraire classement du réel, un découpage conventionnel, une réorganisation de ses éléments. Tout énoncé véhicule donc, jusqu'à un certain point, l'idéalité même de l'utopie. L'énonciation, comme mise en acte du langage, s'approche pour sa part de la dimension du devenir et de l'immanence, de l'Histoire et de la subjectivité, de ce que nous avons rassemblé à la suite de Barthes sous le terme d'atopie. Tout énoncé, s'il pouvait être nettoyé des marques de son énonciation, s'entendrait comme une parole

¹⁰ Evguéni ZAMIATINE, *Nous autres*, Paris, Gallimard, coll. «L'imaginaire», 1996, p. 177.

divine sans origine, jugement dernier sur le monde; toute énonciation au contraire, par sa nature même, ancre cette idéalité dans le temps et l'espace et rappelle constamment, par son caractère déictique et sui-référentiel, que le meilleur des mondes n'est que celui auquel on rêve ici et maintenant. L'utopie constitue en quelque sorte l'absolu de l'énoncé type en ce qu'elle entreprend, non seulement de parler de l'absent, mais de décrire le non-lieu, c'est-à-dire ce qui n'existe pas, ce qui ne peut manifester sa présence d'aucune façon; mais le langage, par sa nature même, par son inexistence hors de la parole et de l'écriture, rappelle inévitablement le lieu d'où surgissent ces fantasmagories. Les oeuvres de Charles Fourier et Roland Barthes, fort différentes mais accordant une place prépondérante à leur propre énonciation, prouvent que l'utopie n'est du seul point de vue pragmatique aucunement impossible et marquent encore dans la pensée utopique l'apparition d'une nouvelle relation au langage et à l'Histoire. Leur stratégie commune consiste à décrire un monde dans lequel l'utopie pourra toujours se trouver redéfinie, par une volonté à l'inscrire dans le devenir même de l'Histoire par une énonciation polyphonique.

Alors que les utopies de Platon et More relevaient de l'agôn, l'utopie fouriériste semble, elle, participer à la catégorie du *simulacrum* (ou *mimicry*) qui comprend les jeux de langage fondés sur le mimétisme et l'illusion. Reposant sur la théâtralité, elle ouvre l'espace à la superposition des masques, à la succession des vérités temporaires : le monde réel n'étant que théâtre, rien de plus facile que d'en changer les conventions et de modifier le jeu des comédiens; mais ces nouvelles conventions devenant le réel d'un espace et d'une époque pourront elles aussi se transformer et s'adapter au spectacle que choisiront les comédiens. «*La mimicry est une invention incessante*», nous dit d'ailleurs Caillois ¹¹. Comme l'indique le mot illusion (selon l'interprétation

¹¹ CAILLOIS, *op. cit.*, p. 67.

étymologique dérivant ce terme de *in-lusio*), ce jeu ne prétend jamais être le dernier, il est une *entrée en jeu*, une amorce pouvant être reprise toujours autrement. L'oeuvre de Fourier n'est pas tant une utopie qu'un surgissement utopique invitant à être repris, une matrice permettant la naissance même des utopies et leur réalisation constamment répétée. Le simulacre se déplace jusqu'à la pragmatique même du discours fouriériste : l'énoncé et l'énonciation s'y répondent par une specularité aveuglante, l'un simulant l'autre au point de rendre indiscernables le modèle et la copie, le premier et le second. Et l'énonciateur se masquant lui-même infiniment, tout autre locuteur peut reprendre son énonciation : il tend son masque à tous et invite à relancer de nouvelles utopies, toujours inscrites dans le temps et l'espace. Ce qui se laisse voir, pour la première fois peut-être dans une tradition deux fois millénaire, c'est une utopie qui refuse d'être la dernière, pour se présenter comme le monde dans lequel il sera toujours possible de créer d'autres cités idéales, une utopie qui vise à rendre à l'Histoire son potentiel d'événementialité.

Caillois distingue une troisième catégorie, celle de l'*ilinx* et des jeux de vertige qui recherchent avidement l'instabilité de perception et le redéploiement, au moins temporaire, du monde qui les entoure. L'utopie de Roland Barthes proposerait un tel jeu de langage. L'exigence utopique qui l'amène à concevoir successivement l'utopie sous trois formes distinctes, marxiste, ascétique et pluraliste, souligne la nécessité de ne jamais concevoir l'utopie comme une fin en soi, mais comme l'outil permettant d'échapper à la sclérose du temps. Aucun énoncé, pas même celui qui livre l'utopie, ne peut prétendre au statut de vérité dernière puisqu'il risque toujours de devenir l'objet de nouvelles énonciations qui en changent incessamment le sens. L'atopie, déjà présente chez Fourier et Zamiatine, par un irrépressible mouvement historique, devient ici «*un*

état centrifuge de fuite et d'échappée»¹² de même que les jeux de main chaude, de saute-mouton, de tournis provoquent chez les participants «une sorte de panique voluptueuse»¹³. L'Histoire tourne et tourne encore, sans autre but que de tourner encore, dans une révolution infinie (au double sens de reprise et de rupture). C'est la littérature qui donne alors la meilleure illustration de cette remise en circulation de l'Histoire, parce qu'elle convoque en elle toute l'Histoire, passée et à venir, les savoirs les plus divers, les régimes de signes hétérogènes et qu'elle les inscrit dans une sphère temporelle étrangement consciente de sa propre relativité et de la contingence de son présent. L'utopie n'est plus alors que l'appel irrépressible lancé à d'autres gestes assurant le devenir tant de l'Histoire que de la littérature.

Reste une dernière catégorie de jeu que Caillois désigne par le nom latin du jeu de dés : l'*alea*. De tels jeux de hasards ne recherchent pas la victoire sur l'adversaire mais se plient au destin, ne demandant que l'arrêt du sort. On peut douter que des utopies relevant de ce type de jeu de langage soient véritablement utopiques, sinon sous une forme apocalyptique. Toute utopie étant, selon l'intuition de Ricoeur¹⁴, une réplique au pouvoir, celle qui ne proposerait que la soumission au destin ne pourrait en être une, puisqu'elle ne constituerait que le renforcement d'un pouvoir en place, parfaitement inébranlable et impénétrable. Et la finalité d'un tel discours serait le silence, le refus de toute parole devant une parole autre, incompréhensible et omniprésente. Cette utopie serait en fait, même sous une forme païenne, théologique : le dernier mot ou l'ultime réplique se donnerait comme un attribut divin, quel que soit l'hypostase de ce dieu, pur

¹² CAILLOIS, *op. cit.*, p. 69.

¹³ CAILLOIS, *op. cit.*, p. 67.

¹⁴ Selon lui, alors que l'idéologie légitime le pouvoir, l'utopie cherche à le remplacer par d'autres formes organisationnelles : «*I have always been amazed by the fact that power does not have much of a history; it is very repetitious. One power imitates another. Alexander tried to imitate the oriental despots, the roman ceasars tried to imitate Alexander, others tried to imitate Rome, and so on throughout history. Power repeats power. Utopia, on the other hand, attempts to replace power.*» Paul RICOEUR, *Lectures on ideology and utopia*, New-York, Columbia University Press, 1986, p. 298.

hasard ou ordre universel. L'utopie est par nature toujours en conflit avec le déterminisme, à moins qu'il agisse subtilement, tel l'Esprit hégélien, comme un moteur incontrôlable à l'oeuvre dans l'Histoire elle-même.

Parce qu'elles remettent en cause la notion même de pouvoir, tant au plan politique que discursif, et qu'elles y préfèrent une succession effrénée de révolutions, il faudrait rapprocher ces utopies de l'anarchie entendue selon son étymologie ancienne. Ce terme, apparu en français au XIV^e siècle, trouve son origine dans le grec *anarkia*, littéralement *absence du chef* : l'anarchie est étymologiquement bien plus une vacance du pouvoir que, selon les acceptions françaises usuelles, une confusion ou un désordre. Les utopies de Fourier et de Barthes, aussi hétérogènes qu'elles puissent paraître, se rejoignent dans une même problématique du pouvoir du discours, pouvoir qu'elles oeuvrent à renverser, non pour substituer la voix de l'auteur à celle du roi, du maître, du chef, mais pour lui restituer sa pure nature d'instance langagière : là où le pouvoir a lui seul la parole, en tant que Verbe sacré ou laïque, ces utopies viennent inscrire dans leur espace propre le dialogisme de l'interlocution, la possibilité pour tout locuteur de se muter à la position d'allocutaire, de voir son allocutaire prendre la parole. Dans le processus d'énonciation de ces deux oeuvres, une pragmatique complexe en constant déplacement se substitue au rôle de l'Auteur, de la Loi, de la Parole, du Verbe, afin d'assurer la libre énonciation de nouvelles utopies et une constante remise en procès des discours au pouvoir.

On remarque encore qu'au même moment où l'utopie délaisse l'idée d'une fin de l'Histoire, elle ne peut éviter d'accorder une importance capitale à sa propre énonciation. On pourrait postuler que l'énonciation se veut dans le champs utopique une figuration de la révolution qui, dans la conscience moderne, est un des symboles les plus forts du devenir historique. La révolution est pourtant l'indicible non

seulement du discours utopique, mais de tout discours. Pour parler comme Lyotard, la révolution occupe l'espace du différend entre deux phrases non seulement de régimes différents, mais s'inscrivant dans des genres de discours hétérogènes ¹⁵. Il faut comprendre que la révolution, au plan discursif, n'est en fait jamais phrasable, puisqu'elle est dans le passage d'une phrase à l'autre; n'appartenant jamais au *dit*, elle n'a pour seul secours que le *dire* : elle n'est l'objet d'aucun discours, mais l'extériorité même de ceux-ci. La béance entre deux phrases ne peut être occupée par rien, ni même par un silence, uniquement par l'énonciation de la phrase suivante. Faute de *dire* la révolution (elle est indicible), le discours utopique, selon la distinction de Wittgenstein, doit la *montrer*. C'est uniquement par un travail constant sur l'énonciation que dans un discours d'un certain genre la possibilité d'un discours d'un autre genre peut être appelée. C'est tout le travail des utopies de Fourier et Barthes que d'inviter au surgissement non seulement de nouvelles phrases, mais de nouveaux discours qui leur seraient proprement hétérogènes. L'utopie est ici plus clairement que jamais un jeu, selon cette fois l'acception spatiale du terme : elle suppose un mouvement, un déplacement, un espace entre deux lieux, deux choses, deux phrases, deux discours, deux langues, où un nouveau déploiement du monde pourra advenir. Les utopies, comme celles de Charles Fourier et Roland Barthes, travaillent à constituer un jeu de langage dont la finalité consiste essentiellement en l'invention d'autres jeux.

Les seules utopies recevables aujourd'hui nous apparaissent donc celles qui témoignent non de leur propre nécessité, mais de la nécessité des utopies. Elles ne se veulent plus par conséquent la fin de l'Histoire, mais sa possibilité même; non la métamorphose ultime, mais la condition des métamorphoses; non la révolution annihilant le passé,

¹⁵ D'où la parenté de la révolution et de la terreur : la révolution assure le passage d'une phrase appartenant à un genre de discours jusque là hégémonique à une autre phrase d'un genre inédit alors que la terreur tend à imposer son propre discours hégémonique à toute autre phrase de tout autre genre.

mais les révolutions sauvant l'Histoire de sa force d'inertie et redéployant toujours la relation des hommes tant à leur passé qu'à leur avenir. L'utopie nouvelle qu'illustrent les oeuvres de Barthes et Fourier est façonnée de façon à ressasser infiniment la contingence du monde. Participant au mythe révolutionnaire de notre époque, elles rappellent encore que la révolution ne peut jamais connaître de terme sans perdre son nom.

L'idée de Wittgenstein selon laquelle l'espoir est indissociable de la faculté langagière de l'homme nous accompagne depuis les premières lignes de ce mémoire. Notre propre travail aura tenté de montrer qu'on ne peut en effet préciser les modalités de l'espérance utopique sans une analyse des usages du langage par lequel elle est proférée. D'ailleurs, au moment d'une dernière relecture, l'objet de ces pages semble s'éloigner peu à peu d'une simple histoire des jeux de langage utopiques ou d'une lecture pragmatique de quelques utopistes, mais s'approcher combien plus résolument, bien qu'encore discrètement, d'une visée éthique. Mais cette recherche, qui aurait gagné à s'étendre à un corpus plus vaste, ne saurait se conclure définitivement, d'autant plus que cette éthique qui pointe à l'horizon utopique nous oblige justement à refuser l'idée d'une ultime réplique. Peut-être qu'une véritable critique de l'utopie ne peut naître, comme c'est le cas chez Zamiatine, qu'au coeur d'une autre utopie, révélant encore ainsi, entre les lignes, la contingence de l'Histoire et la nécessité même de l'utopie.

BIBLIOGRAPHIE

«Dès la fondation de l'état sociétaire, les ouvrages philosophiques les plus notables seront réimprimés à plusieurs millions d'exemplaires : ces écrits, quoique perdus sous le rapport dogmatique, seront doublement en crédit, à titre de classiques littéraires, monuments plaisants de l'enfance de l'esprit humain, cacographies sociales. [...] On les réimprimera, en y annexant une contre-glose ou analyse des contre-sens, qui sera au moins égale en étendue à l'ouvrage. »

Charles Fourier, *Traité de l'unité universelle*.

Charles Fourier

- Charles FOURIER, *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales, Oeuvres complètes*, tome I, Paris, Éditions Anthropos, 1966.
Traité de l'unité universelle, Oeuvres complètes, tomes II, III, IV et V, Paris, Éditions Anthropos, 1966.
Nouveau monde industriel et sociétaire, Oeuvres complètes, tome VI, Paris, Éditions Anthropos, 1966.
Le Nouveau Monde amoureux, Paris, Slatkine/Honoré Champion, 1979.

Sur Charles Fourier

- Maurice BLANCHOT, «En guise d'introduction, lettre de Maurice Blanchot», in *Topique*, nos 4-5, octobre 1970, pp. 7-10.
- André BRETON, *Ode à Charles Fourier*, commentée par Jean Gaulmier, Paris, Fata Morgana, 1995.
- Simone DEBOUT, *L'utopie de Charles Fourier*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1978.
- Jean GAULMIER, «Fouriérisme et littérature», in *Ode à Charles Fourier par André Breton*, Fontfroide, Fata Morgana, 1995.
- Daniel GUÉRIN, «Préface», in Charles FOURIER, *Vers la liberté en amour, textes choisis*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1975.
- Pierre KLOSSOWSKI, «Sade et Fourier», in *Topique*, nos 4-5, octobre 1970, pp. 79-98.
La monnaie vivante, Paris, Rivages poche/Petite bibliothèque, 1997.
- Émile LEHOUCK, *Fourier aujourd'hui*, Paris, Denoël, coll. «Dossier des lettres nouvelles», 1966.
Vie de Charles Fourier, L'homme dans sa vérité, Paris, Denoël/Gonthier, coll. «Méditations», 1978.
- Claude MORILHAT, *Charles Fourier, imaginaire et critique sociale*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.
- Charles PELLARIN, *Charles Fourier, sa vie et son oeuvre*, deuxième édition, Paris, Éditions de l'école sociétaire, 1843.
- René SCHÉRER, «Préface», in Charles FOURIER, *L'ordre subversif, trois textes sur la civilisation*, Paris, Aubier Montaigne, coll. «Bibliothèque sociale», 1972.
Pari sur l'impossible, Études fouriéristes, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1989.

Roland Barthes

Roland BARTHES, *Oeuvres complètes*, tomes I, 1942-1965, Paris, Seuil, 1993.
Oeuvres complètes, tome II, 1966-1973, Paris, Seuil, 1993.
Oeuvres complètes, tome III, 1974-1980, Paris, Seuil, 1995.

Sur Roland Barthes

Maurice BLANCHOT, «Plus loin que le degré zéro», in *La Nouvelle Revue Française*, no 9, septembre 1953, pp. 485-494.

Michel-Antoine BURNIER et Patrick RAMBAUD, *Le Roland Barthes sans peine*, Paris, Balland, 1978.

Antoine COMPAGNON (dir.), *Prétexte : Roland Barthes, Colloque de Cerisy 1977*, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1978.

Gérard GENETTE, «L'envers des signes», in *Figures I*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1976.

Phillipe ROGER, *Roland Barthes, roman*, Paris, Librairie générale française, coll. «Le livre de poche», 1990.

Susan SONTAG, *L'écriture même : à propos de Barthes*, Paris, Christian Bourgois, 1982.

Tel Quel, n° 47, Paris, 1971.

Poétique, n° 47, *Roland Barthes*, Paris, septembre 1981.

Critique, nos 423-424, août-septembre 1982.

Communications, n° 36, Paris, 1982.

Communications, n° 63, «Parcours de Barthes», Paris, 1996.

Théorie, philosophie, histoire et littérature

ARISTOTE, *Politique*, Paris, Les Belles-lettres, trad. de J. Aubonnet, 1960.
La Poétique, Montréal, Éditions du Silence, trad. de P. Gravel, 1995.

Georges BATAILLE, «La valeur d'usage de D.A.F de Sade», in *Oeuvres complètes*, tome II, *Écrits posthumes 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1971.

Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, trad. de J. Lacoste, 1996.
Paris, capitale du XIX^e siècle, Le livre des passages, Paris, Cerf, trad. de J. Lacoste, 1990.

- «Thèses sur la philosophie de l'histoire», in *L'Homme, le langage et la culture*, Paris, Gonthier/Denoël, trad. de M. de Gandillac, 1974.
- Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1968.
- Maurice BLANCHOT, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1986.
- Louis-Auguste BLANQUI, *L'éternité par les astres*, Paris, Slatkine, coll. «Fleuron», 1996.
- Joel BLOCK, «Le fonctionnement des pièces à machine au dix-septième siècle et leur influence sur l'opéra au dix-huitième», in *L'opéra au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1982, pp. 215-228.
- Jorge Luis BORGES, «La bibliothèque de Babel», in *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», trad. d'Ibarra, 1986.
- Roger CAILLOIS, *Les jeux et les hommes, le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, coll. «idées», 1977.
- Jean CERVONI, *L'énonciation*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Linguistique nouvelle», 1987.
- René CHAR, *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1995.
- Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1977.
- Gilles DELEUZE, *Présentation de Sacher-Masoch : Le Froid et le Cruel*, Paris, Minuit, coll. «Arguments», 1967.
Différence et répétition, Paris, P.U.F., 1968.
 «Platon et le simulacre», in *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1969.
- Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1980.
Qu'est-ce que la philosophie?, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1991.
- Paul DE MAN, *Blindness and Insight, Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2nd Edition, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.
- Jacques DERRIDA, «La Pharmacie de Platon», in PLATON, *Phèdre*, Paris, Garnier-Flammarion, 1989, pp. 255-304.
- René DESCARTES, *Le discours de la méthode*, Paris, Le livre de poche, 1970.
Méditations métaphysiques, Paris, Garnier-Flammarion, 1979.
- Vincent DESCOMBES, *Le même et l'autre, quarante-cinq ans de philosophie française*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1979.
- Denis DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1994.

- Denis DIDEROT et Jean d'ALEMBERT, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Paris, 1751.
- Jean DUBOIS, «Énoncé et énonciation», in *Langages*, no 13, mars 1969, Paris, Didier/Larousse, pp. 100-110.
- Oswald DUCROT, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, coll. «Propositions», 1984.
- Jean-Claude DUMONCEL, «“Je est un autre” : une saison dans le *Tractacus*», in *Poétique*, no 56, Paris, Seuil, 1983.
«Deleuze, Platon et les poètes : le simulacre et le palimpseste», in *Poétique*, no 59, Paris, Seuil, 1984.
- Friedrich ENGELS, *Socialisme utopique et socialisme scientifique*, Paris, Éditions sociales, coll. «Classiques du marxisme», trad. de E. Bottigelli, 1971.
- Luc FERRY, *Homo aestheticus, L'invention du goût à l'âge démocratique*, Le livre de poche, coll. «Biblio Essais», 1996.
- Gustave FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1979.
- Michel FOUCAULT, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.
«Qu'est-ce qu'un auteur?», in *Dits et écrits*, 1954-1988, tome I, Paris, Gallimard, 1994.
- Hugo FRIEDRICH, *Structures de la poésie moderne*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. «Médiations», trad. de M.-F. Demet, 1976.
- Witold GOMBROWICZ, *Cours de philosophie en six heures un quart*, Paris, Rivages/Petite bibliothèque, 1995.
- Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1972.
- Etienne HAERINGER, *L'esthétique de l'opéra en France au temps de Jean-Phillippe Rameau*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1990.
- HOMÈRE, *L'Odyssée*, Paris, Garnier-Flammarion, trad. de M. Dufour et J. Raison, 1965.
- Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, Seuil, coll. «Points», trad. de N. Ruwet, 1970.
- Thomas S. KUHN, *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, coll. «Champs», trad. de L. Meyer, 1996.
- Jacques LACAN, «Le stade du miroir», in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- Philippe LACOUÉ-LABARTHE, «Diderot, le paradoxe et la mimésis», in *Poétique*, no 43, Paris, Seuil, 1980, pp. 267-281.
- Gilles LAPOUGE, *Utopie et civilisation*, Paris, Flammarion, coll. «Champs», 1978.

- Françoise LAUGAA-TRAUT, *Lectures de Sade*, Paris, Armand Colin, 1973.
- Jean-François LYOTARD, *La condition postmoderne, Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1979.
Le différend, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1983.
- Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.
- Stéphane MALLARMÉ, «Crise de vers», in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945.
- Herbert MARCUSE, *La fin de l'utopie*, Paris, Seuil, coll. «Combats», trad. de L. Roskopf et L. Wibel, 1968.
- Louis MARIN, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1973.
- Karl MARX, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Mille et une nuits, 1997.
- Karl MARX et Friedrich ENGELS, *Manifeste du parti communiste*, Paris, Mille et une nuits, trad. de L. Lafargue, 1997.
- Thomas MORE, *L'utopie*, Paris, Garnier-Flammarion, trad. de M. Delcourt, 1987.
L'utopie, Paris, Nouvelles Éditions Mame, trad. de A. Prévost, 1978
- Stéphane MOSES, *L'ange de l'histoire, Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Seuil, coll. «La couleur des idées», 1992.
- Friedrich NIETZSCHE, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais», trad. de P. Lacoue-Labarthe, 1995.
 «De l'utilité et des inconvénients de l'histoire», in *Considérations inactuelles*, Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais», trad. de P. Rusch, 1995.
Par-delà bien et mal, Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais», trad. de C. Hein, 1987.
La généalogie de la morale, Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais», trad. de I. Hildenbrand et J. Gratien, 1996.
- Thomas PAVEL, *Le mirage linguistique, Essai sur la modernisation intellectuelle*, Paris, Éd. de Minuit, 1988.
- Thierry PAQUOT, *L'utopie ou l'idéal piégé*, Paris, Hatier, coll. «Optiques», 1996.
- PLATON, *La république*, Paris, Garnier-Flammarion, trad. de R. Baccou, 1966.
Timée, Paris, Garnier-Flammarion, trad. de E. Chambry, 1969.
Critias, Paris, Garnier-Flammarion, trad. de E. Chambry, 1969.
Phèdre, Paris, Garnier-Flammarion, trad. de L. Brisson, 1989.
- J.-G. PRUD'HOMME, *L'opéra (1669-1925)*, Genève, Éditions Minkoff, 1989.
- François RÉCANATI, *Énonciation et transparence*, Paris, Seuil, coll. «L'ordre philosophique», 1979.

Paul RICOEUR, *Lectures on Ideology and Utopia*, New York, Columbia University Press, 1986.

Jean-Jacques ROUSSEAU, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Mille et une nuits, 1996.
Du Contrat social, Paris, Garnier-Flammarion, 1995.

Raymond RUYER, *L'utopie et les utopies*, Paris, Gérard Monfort, 1988.

D.A.F de SADE, *La philosophie dans le boudoir*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1976.

Eugène ZAMIATINE, *Nous Autres*, Paris, Gallimard, coll. «L'imaginaire», trad. de B. Cauvet-Duhamel, 1979.
Le métier littéraire suivi de *Cours sur la technique de la prose littéraire*, Lausanne, L'Âge d'homme, trad. de F. Marat, 1990

Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractacus logico-philosophicus*, suivi des *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, trad. de P. Klossowski, 1961.