

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band: - (1981)
Heft: 4

Artikel: La littérature musicale d'avenir : une critique de la raison fantastique dans le cadre des utopies littéraires allemandes
Autor: Hart-Nibbrig, Christiaan L.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-870813>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LA LITTÉRATURE MUSIQUE D'AVENIR

*Une critique de la raison fantastique
dans le cadre des utopies littéraires allemandes*

En mai 1968, les murs de Paris portaient entre autres graffiti cette phrase tracée à la couleur rouge: «Soyez réalistes, demandez l'impossible!»

Semblable injonction utopiste, confrontée à la fameuse réflexion qui caractérise l'esprit prosaïque du manager: «Ce n'est pas faisable!» apparaîtra comme une exaltation juvénile. Or c'est précisément cet élan de jeunesse, ce «courage» et cette «force» de s'attaquer à l'impossible, comme l'a formulé Thomas Müntzer, que ceux qui de tout temps ont visé à construire des mondes meilleurs ont brandi contre ceux qui avaient le front d'affirmer que ce monde est le meilleur des mondes possibles. Ces mondes meilleurs: jardins enchanteurs, paradis artificiels, îles de la béatitude, voyages imaginaires dans des temps et des lieux de rêve, on n'a cessé de les édifier, pour lutter contre la réalité, éprouvée comme un manque au nom du principe de plaisir contre le principe de réalité, qui réduit l'exigence de l'homme avide de bonheur en le forçant à se plier aux données existentielles. Le marxisme demeuré fidèle à ses premiers principes honnit l'utopie. La route vers le bonheur doit être parcourue à travers des démarches motivables, en luttant, et non en rêvant. C'est ainsi que Marx, dans le *Manifeste communiste*, a dénié toute valeur aux «descriptions purement fantaisistes de la société à venir».

Or c'est précisément de cela, du réalisme fantastique des utopies littéraires dans le contexte de la littérature allemande, qu'il va être question ici. Pour être exhaustif, il faudrait remonter bien loin dans le temps, à la *République* de Platon, à l'*Utopie* de Thomas More (1516), à la *Cité du Soleil (Civitas Solis)* de Campanella (1602), à la *Christianopolis* de Jean Valentin d'Andrae (1619), à la *Nouvelle Atlantide* de Francis Bacon (1624), et avant tout à

l'Anatomie de la Mélancolie de Robert Burton (1621), où pour la première fois apparaît distinctement le lien entre la conscience utopique et l'inhibition, l'impossibilité d'agir qui paralyse l'individu en proie à la mélancolie. L'Etat auquel Burton oppose son Utopie est malade parce que ses citoyens sont mélancoliques. Le seul remède à ce mal, c'est l'Utopie, où la mélancolie est interdite et le bonheur obligatoire. La réflexion chagrine qui porte sur les insuffisances de la réalité est sans objet dans un monde où tout est absolument en ordre, où l'Histoire s'est arrêtée, où des individus animés des mêmes sentiments, mus par les mêmes options, qui savent tout mieux et vivent mieux, se cramponnent opiniâtrement, dans un rayon qu'on peut embrasser d'un clin d'œil, à un bonheur immuable, et ne font rien, sinon tuer le temps. C'est à vous faire froid dans le dos. Pour achever de s'en convaincre, il suffit de relever avec quelle sécheresse, quel rationalisme glacial une société utopique hyperorganisée est décrite par un Owen, un Fourier, un Saint-Simon, ou encore par Etienne Cabet dans son *Voyage en Icarie* ou Fichte dans *L'Etat commercial fermé*.

Au moment où la douleur de Moïse, dont le regard perçoit la Terre promise où il ne pourra pénétrer, cède le pas à cette sereine conviction: cette Terre promise, nous la possédons déjà par écrit, ici et maintenant, à ce moment, l'utopie se fige en idéologie. Là où elle s'oppose en tant que pendant idéal à l'ancien monde qu'il s'agit de modifier, là où elle va même jusqu'à s'arroger la place de cet ancien monde, que pourrait-on encore y changer, à ce monde déchu? Tel est le prix que doit payer celui qui enfreint l'antique commandement: «Tu ne te feras point d'image», et qui se représente ce que peut être l'accomplissement suprême. Il semble que la douleur engendrée par le temps présent incite à se réfugier dans l'utopie au même titre que la peur de l'avenir. Toutes deux sont, écrit Günter Grass dans *Tagebuch einer Schnecke*, «la face et le revers de la même monnaie». «Lorsque j'écrivais pour mes enfants et les enfants des autres», observe-t-il à la fin, «un livre où le progrès est jaugé en mesures d'escargot, je décrivais du même coup ce qui suscite la tristesse. Je me faisais l'avocat de la mélancolie... Pour mesurer le progrès, il faut avoir connu et bien évalué l'arrêt du progrès; il faut avoir renoncé à tout une fois, plusieurs fois; il faut avoir été assis sur la coquille d'escargot vide et avoir résidé sur le versant ombreux de l'utopie pour être à même de mesurer le progrès.» Ce n'est pas là un plaidoyer en faveur d'un régime à base d'espérance, de «social piece-meal-engineering» où on revendique, disons, entre autres de meilleurs

lits dans les prisons, mais une preuve de scepticisme à l'égard de ceux qui, mus par une foi inébranlable dans le progrès, nous serinent dès aujourd'hui ce que signifiera demain pour tout un chacun le mot de bonheur.

Et cela m'amène à mon premier exemple, à la première grande utopie littéraire allemande, la *Insel Felsenburg* — ce titre est celui que Ludwig Tieck a donné à l'adaptation qu'il a publiée en 1828 de l'ouvrage de Johann Gottfried Schnabel. L'édition originale, qui date de 1731, porte en première page le texte suivant: «Wunderliche Fata einiger Seefahrer absonderlich Alberti Julii, eines Sachsens, welcher in seinem 18ten Jahre zu Schiff gegangen, durch Schiff-Bruch selb 4te an eine grausame Klippe geworffen worden, nach deren Übersteigung das schönste Land entdeckt, sich daselbst mit seiner Gefährtin verheyrathet, aus solcher Ehe eine Familie von mehr als 300 Seelen erzeuget, das Land vortrefflich angebauet, durch besondere Zufälle erstaunenswürdige Schätze gesammelt, seine in Deutschland ausgekundschaftten Freunde glücklich gemacht, am Ende des 1728sten Jahres, als in seinem Hunderten Jahre, annoch frisch und gesund gelebt, und vermuthlich noch zu dato lebt, entworffen von dessen Bruders-Sohnes-Sohnes-Sohne, Mons. Eberhard Julio, Curieusen Lesern aber zum vermuthlichen Gemüths-Vergnügen ausgefertigt...»

Cet ouvrage, que Schnabel a complété par trois volumes supplémentaires, pour des raisons financières — il a été le premier écrivain professionnel allemand — a eu du succès auprès de nombreux lecteurs de l'époque, qui y ont pris grand plaisir. Pas étonnant, ce succès. La classe bourgeoise, qui est en train de prendre son essor, économiquement, mais qui, politiquement et juridiquement est exclue du pouvoir dans un contexte demeuré féodal, prend ses distances face au roman courtois en se dotant de sa propre fiction littéraire, qui lui permet, puisque l'action lui est interdite, de s'évader dans des univers exotiques, en un mot: dans l'utopie. Le fait que Schnabel ait situé son idylle d'une paisible vie communautaire dans une île lointaine trahit en outre une certaine résignation. Les étudiants qui se sont embarqués pour aller atterrir sur l'île en question avaient apparemment mal lu ce passage de la Préface: «Mais que mes lecteurs me fassent la grâce d'ouïr ma question: pourquoi un auteur céderait-il à des esprits chagrins et opiniâtres qui ne sont dispos qu'à lire des histoires conformes en tout point à la vérité, et dont le déroulement se devrait voir certifié véridique sous serment? Pourquoi une invention habile, un *lusus ingenii*, devrait-il être méprisabile et répréhensible?»

Daniel Defoe, lui, en use bien différemment dans la préface de son *Robinson Crusoe*: «The editor believes the thing to be a just history of fact; neither is there any appearance of fiction in it.» L'île de Felsenburg n'est pas, comme l'île de Robinson, une terre d'exil; elle est bien plutôt un asile plein de séduction, où les naufragés las de l'Europe se groupent pour travailler et prier, sans avoir le moins du monde le désir d'en repartir. Un «asile des honnêtes gens», comme le dit l'auteur. Et c'est un fait que le récit des journées vécues sur l'île par ce régiment de parangons de vertu serait bien fade si ne s'y inséraient pas les nombreuses biographies croustillantes des habitants de l'île; ces épisodes rétrospectifs, en introduisant dans le récit le motif de la société féodale se survivant à elle-même dans l'Europe d'alors, avec ses vilaines intrigues, donnaient à la vie des insulaires naufragés, dans toute sa monotonie et sa précarité, une aura de clan patriarcal, faisant du même coup de l'ouvrage de Schnabel une utopie passéiste, axée sur une fuite dans une époque révolue. Ce que Schnabel fait ici se recouvre en quelque sorte avec l'épigramme de Schiller: «Wollt ihr zugleich den Kindern der Welt und den Frommen gefallen? / Malet die Wollust, nur — malet den Teufel dazu.»

Le développement d'un état social idéal est présenté sous l'angle de vue d'un résultat considéré d'emblée comme acquis. Dans l'estampe servant de plan que Schnabel a insérée dans le volume, tout est déjà prévu. Le paysage se présente comme un décor à deux dimensions, incolore, inodore, muet. La nature — cela apparaît jusque dans le choix des verbes — est axée sur l'homme, l'homme qui doit assumer son rôle de maître du monde, de civilisateur (er 'begeht', er 'besieht', er 'bearbeitet' die Natur). Là où la nature ne rentre pas dans l'image d'un paradis organisé de a jusqu'à z, elle est domestiquée, ou anéantie. La communauté insulaire — artisans et paysans — vit dans un système autarcique, en économie fermée, sans qu'il y ait jamais pénurie ni surproduction. L'argent et la propriété privée sont abolis. «Ces richesses», dit le narrateur, «à quoi nous serviraient-elles, à moi et aux miens qui vivons sur cette île, puisque nous ne songeons pas à trafiquer avec le reste du monde sur quelque matière que ce soit?» La structure défensive de l'utopie implique une certaine tentation, pour ceux qui en font partie, de s'isoler en se constituant leur propre système de valeurs et en se déconnectant des normes usuelles. Schnabel a su éviter cet écueil, avec une extrême rigueur. Le méchant qui, du fait de l'isolement, perd toute retenue et propose une utopie sexuelle, finit par être puni

par Dieu, et le châtement est exemplaire: «Hé oui, Monsieur, dans de telles situations il est bon de ne pas garder par-devers soi l'envie, l'obstination et la répugnance; n'étant soumis en ce lieu à aucune autorité séculière, n'ayant point à redouter que quiconque nous importune, nous avons loisir d'édicter nos propres lois selon notre bon plaisir; le Ciel, en revanche, nous ne le devons point contrarier, mais au contraire, pour le remercier de nous avoir mis à l'écart de tous les hommes, lui offrir une colonie toute nouvelle.»

Et nous voici arrivés à un second exemple, dont j'aimerais dire quelques mots. Il s'agit du roman de Wilhelm Heinse *Ardinghello und die glückseligen Inseln*, roman paru en 1787, et qui connut un grand succès. Cet ouvrage postule et célèbre la libération de la sensualité naturelle, l'immoralisme utopique d'une existence tournée vers l'esthétisme, les festivités et la jouissance. «L'Etat», nous dit l'auteur, «est un animal qui tire ses lois, non des vaches et des moutons, mais de la nature de l'homme, parce qu'il est composé d'hommes; or aucun homme n'est préposé à ses semblables comme le berger à son troupeau [...] Un Etat formé d'hommes qui méritent le nom d'hommes [...] ne peut être qu'une démocratie, en définitive [...] Seul un poète est à même de réunir en un lieu et dans le même temps, dans l'ordre qui lui plaît, des milliers, voire des millions d'êtres humains qui soient semblables à des machines s'ajustant les unes aux autres.»

Stendhal dira plus tard que l'art est «une promesse de bonheur»; et Ernst Bloch parlera de «ästhetischer Vorschein der Utopie». «L'art, c'est créer quelque chose de tout à fait nouveau, ou alors communiquer à l'âme humaine quelque chose de très ancien, mais d'une manière inédite, authentique, vivante.» C'est ainsi que chez Heinse, les nombreuses descriptions de tableaux qui accompagnent le déroulement événementiel préparent la voie à une utopie érotique, où la jouissance est le principe suprême: «N'en va-t-il pas ainsi pour toutes les espèces d'animaux, d'herbes, de plantes et d'arbres? Partout il y a union, dès que l'occasion s'en présente. Oh malheureux qui n'avez aucune idée de ce que c'est que la vie, la liberté et la grandeur de la nature humaine! Qui ignorez que la vraie joie consiste à rouler comme une goutte d'eau dans l'océan à travers la mer humaine, tel qu'on est, avec tout son être, indestructible comme un élément, divin, unique, empli de sentiments, de pensées, jouissant de tout ce qui est parfait, en même temps qu'objet de jouissance pour tout ce qui est parfait, sans jamais stagner à la même place. Sitôt qu'on a eu la

jouissance totale de quelque chose, il faut s'en écarter. Telle est la loi la plus commune de la nature.»

La première partie du roman s'achève, après un long débat sur la beauté de la nature et de l'art, par l'évocation de danses sauvages, de corps nus se livrant «à une véritable bacchanale», «plongeant de plus en plus profond dans la vie», «semblables aux cascades du Sénégal ou du Rhin, où dans le tonnerre et l'écume on ne sait plus rien de soi-même, pour retourner soudain, grand et tout-puissant, dans la splendeur éternelle». L'image de corps nus, c'est pour Heinse d'une certaine manière une arme pour combattre la carapace des normes et des tabous du «monde bourgeois», où «chacun recouvre de deux ou trois pelures sa nudité coupable».

Toutefois, l'être nu ainsi libéré est à son tour ravalé au rang d'objet, et assimilé aux statues de marbre de la Renaissance qui peuplent le roman. Cela est vrai surtout du corps de la femme, en quelque sorte dépecé par le regard lubrique de l'homme. Le naturel en tant que fait brut, dévoilé, se dérobe à nouveau et demande à être physiquement conquis. C'est là le point où l'utopie de la sensualité totalement débridée vire, comme plus tard chez le marquis de Sade, à la brutalité. La guerre fait partie des activités les plus élevées des nobles qui, sur les «îles bienheureuses» de Paros et de Naxos, se partagent leurs biens, leurs enfants et leurs femmes. C'est pourquoi la mort est tabou. Dans ce roman qui par une double réfraction fait revivre le monde perdu de l'antiquité à travers l'image nostalgique que s'en fait la Renaissance, la glorification de la guerre exprime aussi l'espoir que Heinse partageait avec Lord Byron et Hölderlin de voir les Grecs secouer le joug des Turcs, et rétablir le vieux monde disparu, «rendant ainsi à l'humanité sa dignité perdue».

Hölderlin: c'est d'ici qu'il part dans son roman épistolaire *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*. Contrairement au Werther de Goethe, Hyperion a déjà acquis toutes ses expériences, et il s'y réfère dans la narration rétrospective auxquelles elles donnent lieu. A travers les réflexions qu'elles lui inspirent, elles acquièrent une nouvelle dimension. L'utopie pour laquelle Hyperion et ses amis combattent, c'est celle d'un retour à une société rajeunie, régénérée, redevenue naturelle: «Les peuples sont jadis partis d'une harmonie infantine; l'harmonie spirituelle sera le début d'une nouvelle ère dans l'histoire mondiale. Les hommes ont connu d'abord un bonheur végétal; ils ont crû, ils ont mûri; puis ils ont fermenté sans fin, à l'intérieur, et à l'extérieur; désor-

mais, la race humaine en est arrivée à se désagréger sans fin, chaotique, si bien que ceux qui voient et sentent encore les choses sont pris de vertige. Mais la beauté s'est réfugiée de la vie des hommes dans leur esprit. Ce qui fut nature, devient idéal, et l'arbre a beau s'être desséché, effrité à la base, il a poussé une nouvelle cime, qui verdit sous l'ardeur du soleil, comme le tronc au temps de sa jeunesse...»

L'utopie toutefois demeure finalement inexprimable, pour Hölderlin, parce qu'exprimée, elle dégénère, n'est plus que vaine idéologie, et qu'en outre, alors qu'on la destinait à tous, elle ne manquerait pas d'être usurpée par un seul. Hyperion dit au sujet de la «nouvelle église», «qui sortira des formes vieilles et souillées qu'elle avait revêtues»: «Je ne puis l'annoncer, c'est à peine si je la pressens.» Et quand son ami lui demande pourquoi il parle si peu désormais de sa «joie face à l'avenir», il répond: «Dans les zones très chaudes [...] plus près du soleil, les oiseaux eux-mêmes ne chantent plus.» «Les paroles», écrit-il plus tard, «sont comme des flocons de neige; elles ne servent à rien, qu'à rendre l'air plus trouble»; et ce ne sont pas les «formules magiques» qui donneront naissance à un monde meilleur: «La nouvelle alliance des esprits ne peut vivre en l'air, la sainte théocratie de la beauté doit avoir sa place dans un Etat libre, sur terre, et cette place, nous la conquerrons à coup sûr.» Certes, la tentative de réaliser l'utopie du jour au lendemain par des actes est vouée à l'échec. Déçu, brisé, Hyperion, à la fin du récit, se retrouve là, sur le sol allemand, effrayé de la barbarie de ce peuple et malgré cela incapable de le quitter, et animé d'un nouvel espoir face au réveil de la nature printanière. Diotima, la femme qu'il a aimée, ressuscite pour lui d'entre les morts, et il se voue à elle dans l'extase. Avant de mourir, elle lui avait écrit: «Sèche tes larmes, jeune homme, bientôt tu connaîtras le bonheur. Ton laurier n'a pas encore fleuri, si tes myrtes sont fanées; car tu seras prêtre de la divine nature, et déjà la semence de la poésie lève en toi.» Cette prédiction se réalise à la fin. Hyperion se trouve à nouveau à l'endroit même où il se trouvait au début; mais il a évolué à travers l'expérience de l'écriture, qui, dans un mouvement de spirale, l'a conduit vers une réussite esthétique de son récit biographique, et par là sanctionne sa carrière d'écrivain. Le livre, entre ses pages de couverture, compense l'échec de l'utopie sur le plan de sa réalité interne. La pratique de l'écriture anticipe sur ce plan esthétique la synthèse entre «savoir» tout court et «agir» tout court que Hölderlin, s'opposant à la doctrine de Fichte, désigne dans la Préface

d'une première version de son roman comme but de la «voie excentrique» de l'homme: «Nous nous arrachons au paisible Hen-kai-pan du monde pour le recréer de notre propre initiative [...] cet éternel antagonisme entre nous-même et le monde, il faut y mettre fin [...] fusionner avec la nature, former avec elle un Tout infini, tel est le but de tous nos efforts [...] mais ni ce que nous savons ni ce que nous faisons ne nous mène à aucun moment de notre existence là où tout conflit s'apaise, où tout devient un [...] Nous n'aurions d'ailleurs aucune idée de cette paix infinie [...] nous ne penserions et n'agirions pas [...] si grâce à cette fusion infinie, l'Etre, au seul vrai sens du mot, n'existait pas. Il existe — c'est la Beauté; pour parler comme Hyperion, un nouveau royaume nous attend, où la Beauté est Reine.»

Schiller pensait de même. Dans ses lettres *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, il élabore contre le programme de la Révolution française et contre ses conséquences, qui le font frémir d'horreur, un projet d'utopie esthétique «parce que c'est par la beauté qu'on accède à la liberté». Ce faisant, il espère remettre en ordre les rouages de l'Etat sans que pour autant ils cessent de fonctionner. Il n'y a que la beauté qui rende l'homme sociable: «Seul le bon goût répand l'harmonie dans la société parce qu'il établit l'harmonie dans chaque individu [...] Toutes les autres formes de communication séparent les membres d'une société, parce qu'elles visent exclusivement, soit la réceptivité de chacun de ses membres, soit leur habileté particulière; autrement dit, elles se réfèrent à ce qui différencie les hommes. Il n'y a que la communication du beau qui unisse, parce qu'elle s'adresse à ce que tous ont en commun.» L'image à laquelle Schiller recourt pour illustrer la relation sociale accomplie au sein de l'Etat esthétique, c'est la danse anglaise, lorsqu'elle est bien dansée, et qu'on respecte ses figures compliquées: «Tout est si bien ordonné que l'un a déjà fait place quand l'autre arrive, tout s'agence si habilement et en même temps si naturellement que chacun a l'air de n'obéir qu'à sa propre initiative sans pour autant se mettre en travers de la route de l'autre. C'est le symbole parfait de la liberté individuelle dans le respect de la liberté d'autrui (*Kallias-Briefe*). Le poète a pour mission, dit Schiller dans sa principale étude sur la littérature, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, non pas de créer des idylles remontant à l'Arcadie, mais de susciter la venue de l'Age d'or élyséen du futur. «La notion même de cette idylle est celle d'une lutte totalement résolue dans l'individu comme dans la société, d'une union spontanée entre les penchants de l'individu et

la loi d'une nature affinée jusqu'à rejoindre la conscience morale la plus élevée; bref, ce n'est rien d'autre que l'idéal de la beauté, appliqué à la vie réelle.»

Ce qui est intéressant, c'est que Schiller, dans ses études sur la fonction utopique de la beauté, se heurte au phénomène social de l'aliénation, alors que Marx, à peine cinquante ans plus tard, dans ses *Manuscrits philosophico-économiques* de 1844, reprend la notion de beauté comme norme de l'utopie sociale, en corrélation avec une théorie de l'aliénation.

Goethe, vers la fin de sa vie, occupe une position intermédiaire. Il s'oppose à l'industrialisation qui commence à s'instaurer en l'esthétisant, en essayant de tirer de la division du travail le meilleur parti possible en faveur de l'artisanat. «Oui, le temps est venu où les tâches sont réparties», écrit-il dans *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. «Heureux celui qui le comprend et œuvre dans ce sens, pour son bien et pour celui des autres [...] Fais de toi-même un organe et attends que l'humanité t'assigne avec bienveillance une place dans la vie communautaire [...] le service qui se fait d'en bas vers le haut est partout indispensable. La meilleure chose est de se limiter à un métier.» C'est ainsi que Wilhelm renonce à son premier objectif, la formation multilatérale de sa personnalité, pour devenir un membre utile de la société en exerçant la profession de chirurgien. Le mot d'ordre, c'est désormais: «Ma patrie n'est pas le lieu où je me sens bien, mais celui où je me rends utile.» C'est dans ce même esprit que s'unissent les membres de l'Alliance mondiale secrète du «Bund der Wanderer».

Les descriptions que Goethe fait de la coopération idéale ne sont pas dépourvues d'une méticulosité un peu pénible. Les jeunes filles de la manufacture fredonnent des psaumes en travaillant au rouet, accompagnées par le gazouillement des oiseaux en cage. Les mineurs vont dans les galeries souterraines comme on va au bistrot. La glèbe est l'objet d'un véritable amour; et chacun respecte avec une souriante modestie les limites de ce qu'il a appris à faire. Le projet des émigrants qui par suite de la surpopulation — qui menace toute utopie — songent à gagner l'Amérique, suscite cette remarque: «Nous ne pensons pas à la justice, mais à la police.» Son principe est clairement énoncé: «Personne ne doit constituer un obstacle pour autrui [...] Si on s'informe de l'autorité suprême qui dirige tout, on ne la trouve jamais en un seul lieu: elle se déplace constamment [...] Nous ne tolérons ni estaminets ni bibliothèques publiques; l'attitude que nous adoptons face à l'alcool et aux livres, je n'en parlerai pas; il faudrait avoir goûté à

de semblables choses pour en parler en connaissance de cause.»

Bon, il y a là pour une part le point d'interrogation contenu dans l'ironie du vieux Goethe. Et on ne saurait lui reprocher d'avoir été aveugle à l'égard des tendances du développement social du XIX^e siècle en invoquant la nostalgie de l'industrialisation à ses débuts. Le vieux Faust est resté utopiste. Mais lui, il est aveugle, même en ce qui concerne ses propres projets d'avenir. Alors qu'il se croit sur le point de les réaliser, ces projets, les créatures de Méphisto creusent déjà sa tombe:

*Eröffn' ich Räume vielen Millionen,
Nicht sicher zwar, doch tätig-frei zu wohnen.
Grün das Gefilde, fruchtbar; Mensch und Herde
Sogleich behaglich auf der neusten Erde,
Gleich angesiedelt auf des Hügels Kraft,
Den aufgewälzt kühn-emsige Völkerschaft.
Im Innern hier ein paradiesisch Land,
Da rase draussen Flut bis auf den Rand [...]
Und so verbringt, umrungen von Gefahr,
Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.
Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Aeonen untergehn.—
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Geniess' ich jetzt den höchsten Augenblick.*

La conscience utopique arrivée à son comble ne s'éteint pas au moment où elle s'empare de l'instant accompli (qui repose d'ailleurs sur une illusion); elle reste au stade du pressentiment. Sans le savoir, Méphisto, commentant avec son cynisme habituel la mort pathétique de Faust, énonce la cause qui lui a fait perdre le pari avec Dieu:

*Ihn sättigt keine Lust, ihm gnügt kein Glück,
So buhlt er fort nach wechselnden Gestalten.*

La situation politique précaire de l'Allemagne, qui économiquement est très en retard sur la France et l'Angleterre, fait que la dimension utopique de la création littéraire s'intériorise et se spiritualise de plus en plus. Cela est vrai surtout des romantiques, chez qui, pour peu qu'une foi en l'avenir repousse à l'arrière-plan le

regret du monde perdu de l'enfance, le futur est dégusté par anticipation comme une vision offerte à qui sait rêver. C'est déjà le cas dans un fragment de Novalis: *Die Christenheit oder Europa* (écrit en 1799, mais publié en 1826 seulement, parce que Goethe avait déconseillé de le faire paraître plus tôt).

Le 9 octobre 1799, alors que la grande coalition s'était reformée, Napoléon foulait à nouveau le sol français, à Fréjus, puis, le 9 novembre, renversait le Directoire. C'est durant cet intervalle, où le sort de l'Europe tenait à un fil, que Novalis avait écrit son essai sur l'avenir, qui donnait à ce rythme à trois temps, si représentatif de l'époque — on le retrouve chez Schiller, Goethe, Hölderlin, Schlegel, Schelling, Hegel et Kleist — une allure bien allemande: c'est le moyen âge qui apparaît désormais comme l'Age d'or, l'ère à réinstaurer: «In Deutschland kann man schon mit Gewissheit die Spuren einer neuen Welt aufzeigen [...] Noch sind alles nur Andeutungen, unzusammenhängend und roh, aber sie verrathen dem historischen Auge eine universelle Individualität, eine neue Geschichte, eine neue Menschheit, die süsseste Umarmung einer jungen überraschten Kirche und eines liebenden Gottes und das innige Empfängnis eines neuen Messias in ihren tausend Gliedern zugleich. Wer fühlt sich nicht mit süssester Scham guter Hoffnung?» Puis, comme si l'utopie était une tablette effervescente, il est question d'un nouvel âge d'or: dass «eine neue goldene Zeit», als «Geliebte umarmt [...] und mit himmlischer Wollust als Tod unter den höchsten Schmerzen der Liebe in das Innre des verbrauchenden Leibes aufgenommen wird».

C'est le rêve de la fleur bleue, dans *Heinrich von Ofterdingen*, qui exprime le mieux le désir d'infini et d'absolu qui anime les romantiques, ce désir que la poésie et la vie ne fassent qu'un. Mais ce qui en ressort aussi, c'est que l'idéal, là où il apparaît soudain dans le rêve du poète, est l'indice d'une réalité insatisfaisante, et que, du fait même qu'il n'est que rêvé, il demeure lui-même insatisfaisant parce que provisoire, si beau que soit le «trip». On verra peut-être dans une utopie aussi totalement poétisée et dépourvue de tout principe concerté une sorte d'escapade. Il ne faut cependant pas oublier les conditions dans lesquelles il était permis de rêver, dans une Allemagne morcelée en quantité de petites entités territoriales et politiques, réunies par la suite sous la férule de la Prusse, dans un pays où l'ordre et l'immobilisme sont les premiers devoirs civiques. Et somme toute, il existe aussi une fuite dépourvue de fantaisie, celle qui vous mène dans la prétendue réalité; et il n'y a que les geôliers qui soient hostiles à la fuite.

«Ce ne sont pas les trésors qui ont éveillé en moi un désir aussi inexprimable», se dit Heinrich. «La cupidité, je l'ignore. Mais je brûle d'envie de revoir la fleur bleue. Je ne cesse de me l'imaginer. Impossible de penser à autre chose, d'écrire sur autre chose. Jamais je n'ai été dans cet état: c'est comme si j'avais rêvé, tout à l'heure, ou si le sommeil m'avait emporté dans un autre monde. Car dans le monde où je vivais, qui donc se préoccupait de fleurs...?» Dans son rêve éveillé, le poète se réfugie de plus en plus, à mesure que la conscience utopique apprend à se satisfaire de fiction, dans un «nulle part» intérieur. C'est ainsi que Mörke invente l'île Orplid où il vivait chaque soir avec ses amis, dans un univers chimérique. Il arrivait qu'on aille chercher Hölderlin, déjà en proie à ses troubles mentaux, en bonnet de nuit et robe de chambre, dans sa tour à Tübingen. Ou bien c'est Brentano, en compagnie de sa sœur Bettina et d'autres enfants, qui se crée un royaume dans le grenier de Francfort et le baptise Vaduz, et qui se croit chassé du paradis lorsqu'il apprend par la suite qu'il existe un vrai Vaduz. Mais la mère de Goethe intervient: «Ne te laisse pas troubler. Ton Vaduz est bien à toi et ne figure sur aucune carte du monde, et tous les soldats de la ville de Francfort ne peuvent te le prendre [...] Ton royaume est dans les nuages, et non sur cette terre, et chaque fois qu'il s'y heurtera, à notre planète, il tombera une pluie de larmes, et je te souhaite un bel arc-en-ciel.»

Cette latitude, ce champ libre où peut s'évader l'imagination, en un voyage dont le but n'est jamais atteint, Freud, pour la plus grande indignation de Ernst Bloch, qui insistait sur le potentiel utopique du rêve éveillé, Freud donc, dans ses cours, l'a comparé en 1922 à une réserve naturelle, à un parc «où tout peut croître et foisonner à sa guise, même ce qui ne sert à rien, même ce qui est nuisible. Au niveau psychique, une telle réserve soustraite au principe de réalité, c'est l'imagination!» Grâce à l'imagination, «l'homme continue de se croire soustrait à une contrainte extérieure et jouit en quelque sorte d'une liberté à laquelle, en fait, il a depuis longtemps renoncé».

Vue sous cet angle, cependant, la force explosive de n'importe quel rêve est désamorcée. Convaincus qu'il en était ainsi, les écrivains allemands du XIX^e siècle ont renoncé par la suite à créer des utopies qui soient présentées sous un aspect positif — abstraction faite du *Nachsommer* de Adalbert Stifter, où apparaît encore, telle une aquarelle dans son cadre, un anti-monde archaïque stylisé, d'une dissertation de Gottfried Keller, *Am Mythenstein*, où est évoqué l'idéal d'une communauté suisse soustraite au quo-

tidien et plongée dans une atmosphère de fête et d'un écrit théorique sur le salut par l'esthétique de Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*.

A la place de l'utopie s'installe le genre de l'anti-utopie. Elle traite des revers et des dangers de la planification utopique rationnelle. Les premiers à imaginer de représenter l'ère des machines, qui déjà s'annonçait, et à mettre en garde contre les risques qu'elle recèle, ce sont Jean-Paul (*Der Maschinenmann*, 1789), E.T.A. Hoffmann (*Die Automate*, 1814; *Der Sandmann*, 1816) et l'Anglaise Mary Shelley (*Frankenstein*, 1818). Dans des visions apocalyptiques se révèle ce que la technique a de démoniaque dans sa révolte contre l'homme qui l'a inventée et qui a perdu le contrôle sur ses créatures. La *Time Machine* de H.G. Wells, *Brave new World* de Aldous Huxley, et *1984* de George Orwell ressortissent à ce genre de fictions, de même que *Nous* (1923), d'Eugène Samjatin, révolutionnaire sous les tsars, célébré comme écrivain après la Révolution d'octobre, puis victime de Staline. Sous la forme d'un journal intime, il décrit un Etat totalitaire composé de villes mammouths où les ouvriers vivent dans des fabriques et des casernes locatives d'acier et de verre, anonymes, ne se distinguant que par les numéros que portent leurs uniformes, nourris, aérés et comblés de bonheur par des moyens synthétiques. Mais voilà que les clôtures électriques isolant les villes dépourvues de végétation de la campagne environnante laissent passer une brise printanière chargée de pollen. Il n'en faut pas plus pour déclencher une révolution contre la révolution, que les autorités combattent en stérilisant l'imagination dans le cerveau des citoyens.

Plus le siècle touchait à sa fin — et ce phénomène pourrait bien se produire à nouveau au cours des vingt ans à venir — plus les espoirs et les angoisses à l'égard du siècle nouveau croissaient. Ce qui frappe, et pas seulement en Allemagne, c'est l'accumulation chiliaste des utopies avant chaque passage d'un siècle au suivant, puis la régression rapide du processus.

C'est dans ce contexte qu'il importe de situer entre autres l'effet contagieux du *Also sprach Zarathustra* de Nietzsche: «Il y a mille voies qui n'ont pas encore été parcourues, mille formes de santé et îlots non encore découverts. L'homme et la terre des hommes sont encore inépuisables, inconnus. Veillez et prêtez l'oreille, vous les solitaires! Les vents de l'avenir battent des ailes, mystérieusement. Et celui qui sait entendre ouïra la bonne nouvelle.»

Qu'il s'agisse là d'un message qui ne s'adresse qu'aux individus supérieurs, à ceux qui osent promener leur regard des plus hauts sommets sur l'azur infini, lourds de tout un potentiel de désirs les poussant à un dépassement élitaires de soi, et se hisser au statut de surhommes, cela fait partie de la stratégie agissante de cet ouvrage, que Nietzsche considérait comme le 5^e évangile. Recourant à une virtuosité verbale impudente, l'auteur fait jouer tous les ressorts de la rhétorique littéraire, variant la tonalité, qui passe des coups de trompette de la prêtraille au coup de fouet de la soudaine apostrophe ou de l'intimidation métaphorique, sans oublier le chant des sirènes de ces périodes suaves qui, selon Zarathoustra, s'approchent comme les «pas des colombes» si elles veulent paraître véridiques. «Je vous enseigne le surhomme», prêche-t-il: «L'homme est fait pour être surmonté [...] L'homme est une corde tendue entre l'animal et le surhomme — une corde lancée par-dessus un abîme. Il est périlleux de traverser, périlleux d'être en route, périlleux de regarder en arrière, périlleux de frémir et de s'arrêter [...] J'aime ceux qui sont incapables de vivre sinon en succombant, car ce sont ceux qui arrivent de l'autre côté. J'aime ceux qu'anime le mépris, car ce sont eux qui connaissent la vénération, et que le désir pousse comme une flèche vers l'autre rive.»

Certes, l'autre rive est glissante. Zarathoustra, le grand outsider, ne propose pas le bonheur pour tous, mais une utopie individuelle, où chacun se libère lui-même, sur le dos des autres, libère ses pulsions, sa volonté de puissance, bref, toute une zone de sa personne enfouie, inconnue, maintenue dans les limites que lui imposait le moi (tandis que chez Freud, dans la traduction de Lacan, le «moi» doit arriver où était le «ça»). Pour Nietzsche, le signe de cette libération utopique, une fois brisées les anciennes tables de valeurs, c'est toujours le rire: «Cette couronne de celui qui rit [...] je me suis couronné moi-même, j'ai déclaré sacré mon rire [...] Zarathoustra le danseur, Zarathoustra l'aérien qui bat des ailes en signe de connivence [...] Zarathoustra le devin, Zarathoustra le rieur, moi qui aime bondir, qui aime m'écarter du chemin; moi qui me suis couronné moi-même!» Le rire, la danse, le vol accompagnent le désir du dépassement utopique de soi. Ce qui est nouveau ne peut être exprimé par des paroles, le langage de ce qui existait antérieurement ne peut l'assimiler: «Ce qui torture et déjà comble mon âme, ce qui affame mes entrailles ne saurait être dit ni nommé.»

Du moment que chez Nietzsche, il n'y a jamais référence à la

pratique, tout ce qui existe ne peut être transcendé que par le langage, et jamais par l'acte. Au moyen de distorsions rhétoriques, l'acte, bloqué, est sublimé, tandis que le sujet parlant, qui risque de disparaître derrière des phylactères, finit en somme par ne rien dire d'autre que: «Je danse, je ris, je vole.» Le projet du surhomme décomplexé, pulsionnel, aboutit à l'ascèse solitaire, prototype de l'homme d'affaire moderne, voué à la vie hasardeuse et à la vantardise du phallocrate. Sa libération culmine dans un comportement onaniste. Tout cela est bien connu. On sait comment l'ont exploité, en le simplifiant et en le déformant, un Hitler ou un Mussolini.

Quant à savoir dans quelle mesure Nietzsche a influencé les expressionnistes allemands et leur quête d'un homme nouveau, c'est un problème qui ne rentre pas dans le cadre de cet exposé. Un autre chapitre de cet ordre serait l'étude du problème de l'utopie tel que Robert Musil le pose dans son grand fragment romanesque *L'Homme sans qualités*. «Les utopies», lit-on dans un passage clé, «représentent en quelque sorte des virtualités; le fait qu'une virtualité ne s'actualise pas signifie tout simplement que les circonstances qui l'entourent l'en empêchent. Sinon, ce serait tout bonnement une impossibilité. Pour peu qu'on libère cette virtualité de ses entraves en lui donnant la possibilité d'évoluer, et la voilà devenue utopie.» Le protagoniste du roman, Ulrich, devient un homme sans qualités parce qu'il tente de maintenir ouvertes toutes les possibilités, qu'il décide de «prendre un congé» pour métamorphoser des alternatives en réalités, de «penser ce qui pourrait tout aussi bien être, et de ne pas donner plus de poids à ce qui est qu'à ce qui n'est pas». Ce procédé, cette forme de pensée et de vie, a des incidences sur le style de l'exposé des faits, sur la tentative de montrer la pluralité des aspects: l'ensemble, que Musil croit morcelé, apparaît à chaque coup comme reflété par les fragments d'un miroir brisé. La tentative d'Ulrich de vivre cette «autre situation» dans son amour pour sa sœur Agathe est «un voyage à la limite du possible, qui longe les périls que recèle l'impossible, et ne se contente pas toujours de les longer». Un voyage dans «le royaume millénaire», comme le suggère le titre de la troisième partie. Même si Ulrich échoue dans son aventure spirituelle, «l'utopie» demeure dans le roman, sous des formes diverses, «une direction».

Hermann Hesse a une manière différente de celle de Musil de dresser son sens de la virtualité contre la réalité de l'époque. Dans le *Glasperlenspiel*, paru en 1943 et devenu après la guerre lecture

obligatoire dans les gymnases allemands, ce qui paraît être une assez étrange thérapeutique, il raconte au futur antérieur la vie de Joseph Knecht, sa promotion au sein de l'ordre de Kastalien au rang de maître du jeu des perles de verre, qui permet de jongler selon des lois mathématico-musicales avec «tous les contenus et toutes les valeurs de notre culture», jusqu'au moment où, troublé par la stérilité et l'abstraction de son activité magistrale, il quitte la province de Kastalien et se noie dans un lac de montagne alors qu'il cherchait à retrouver le chemin de la vie. Cela se passe au début du 3^e millénaire.

Hesse a évoqué le caractère utopique de son œuvre maîtresse dans une lettre adressée à Rudolf Pannwitz en janvier 1955. Vivant dans le charmant village tessinois de Montagnola durant l'époque hitlérienne, à laquelle il espérait avoir échappé sans se salir les mains, en fuyant la réalité pour se réfugier dans le monde utopique de son roman, il précise: «Il fallait [...] que j'arrive à rendre visible le règne de l'esprit et de l'âme, qui existe et que rien ne peut vaincre. C'est ainsi que mon récit a pris le caractère de l'utopie; l'image, je l'ai projetée dans l'avenir, le présent funeste, je l'ai relégué dans un passé surmonté. Et pour ma plus grande surprise, le monde kastalien est né de lui-même.»

La question de savoir quel est l'apport d'une littérature qui, confrontée à des problèmes contemporains non résolus et que le passé, ou bien n'a pas connus, ou bien a éludés, projette ces problèmes dans un avenir où ils se posent à des générations futures, cette question apparaît évidente et primordiale face à la production massive de romans de science-fiction, qui visiblement répondent à un besoin généralisé. Pas plus de raisons de hausser les épaules que lorsqu'on lit les horoscopes des quotidiens. Les besoins ont toujours un motif, et ces motifs, il faut en tenir compte, même s'il s'agit de fuite en avant; si on fuit, c'est parce qu'on se détourne du monde où il nous est donné de vivre, et dont il faudra bien un jour — les robots et les rayons Laser ne pouvant rien arranger — reprendre les rênes en mains, si on veut qu'il s'améliore. Mais le véhicule de la littérature de science-fiction, c'est l'astronef, et non plus la raison fantastique. L'au-delà utopique auquel nos propres engins spatiaux ne nous permettent pas encore de croire a beau se loger derrière la voie lactée, il ressemble sacrament à notre vieille Terre. Les fantasmes d'une technologie toute-puissante n'extrapolent que ce qui est déjà possible, ici et maintenant. Et les hommes de l'avenir, avec leurs dents éblouissantes et leur santé de fer, qui peuplent l'univers sans se préoccu-

per de l'horreur du vide, qui survit dans le nihilisme, ils sont moralement corsetés aussi étroitement que leurs grands-mères d'antan.

Bref, à quelques exceptions près, comme le Polonais Stanislaw Lem, les auteurs de semblables productions ne semblent disposer que d'une conscience utopique bien étiolée. Cela n'empêche pas que, dans un monde qui se raidit et se verrouille, nous soyons tributaires des poètes, des écrivains qui osent encore partir à l'aventure vers les horizons bleus de l'utopie, nous ouvrir la voie vers d'autres mondes possibles et maintenir vivace en nous la conviction que ce monde-ci n'a pas encore dit son dernier mot.

Christiaan L. HART-NIBBRIG.
(Traduction de Gabrielle Faure)

